

O18

/100

08-2012

von hundert ————— 18

- 3— Berlin Biennale 7 ————— *Stephanie Kloss, Joachim Blank*
8— Yael Bartana / Berlin Biennale 7 ————— *Andreas Koch*
9— Kunst und Politik / Gespräch ————— *Andreas Koch, Raimar Stange*
12— Alice Creischer / KOW ————— *Volkmar Hilbig*
14— Martin Gostner / Neue Nationalgalerie ————— *Andreas Schlaegel*
15— Zum Stand der Kunstkritik ————— *Thomas Wulffen*
16— Brutalismus / Akademie der Künste ————— *Stephanie Kloss*
18— Weltausstellung / Tempelhofer Feld ————— *Iris Ströbel*
21— Einführung ————— *Peter K. Koch*
22— Behrens, Creischer, Siekmann, Inders / Gespräch ————— *Elke Stefanie Inders*
26— Eine Tragödie ————— *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
28— Gespräch mit Monika Brandmeier ————— *Peter K. Koch*
30— Erfolgsreferenzen ————— *Bertold Mathes*
32— Bazon Brock / Denkerie ————— *Niele Büchner*
33— wo ich war ————— *Esther Ernst*
36— Eine Liste von hundert / Contemporary Art Daily ————— *Barbara Buchmaier*
38— Hennes, Mauritz und Picabia ————— *Melanie Franke*
40— Kassel / Kriegstagebuch ————— *Christoph Bannat*
42— Joulia Strauss, Peter Weibel / Buchvorstellung ————— *Johannes Wilms*
44— Praktiken des Experimentierens / Buch ————— *Birgit Schlieps*
47— Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
48— Tagebuch ————— *Einer von hundert*
50— Onkomoderne ————— *Christina Zück*
52— Kastanienallee 76 und 77 ————— *Zwei Höfe von hundert*

Erfolg-Spezial

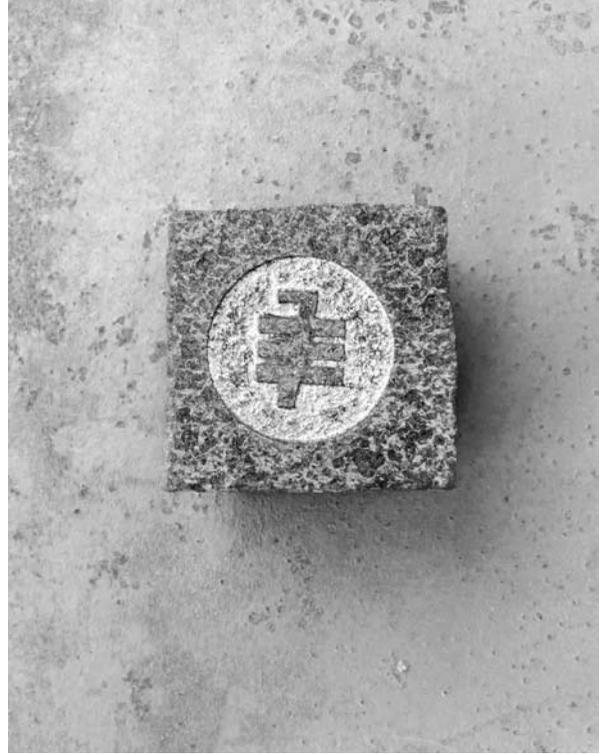
Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch, Thomas Wulffen, Vera Palme
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 08/2012 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 50 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Bonanza Coffee Heroes, Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben, L 21,
Hackbarths, Marketta, Café Lois, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata
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 Mario Lombardo „Pflasterstein“ (groß), 2012, Edition 10+5 AP, 210 Euro,
- 6–7 Mario Lombardo „Pflasterstein“ (klein), 2012, Edition 10+5 AP, 150 Euro, beide zu beziehen im Webshop der KW
- 8 Yael Bartana, Logo der „Jewish Renaissance Movement in Poland“, www.jrmip.org
- 9 Occupy in den KW während der 7. Berlin Biennale, (Ausschnitt), ACCA art blog
- 12–13 Alice Creischer „Das Etablissement der Tatsachen / The Establishment of Matters of Fact“, Ausstellungsansichten,
Courtesy KOW, Fotos: Volkmar Hilbig
- 14 Martin Gostner „Der Erker der blauen Pferde (Erker 7)“, 2012, Installationsansicht,
Courtesy of the artist und Neue Nationalgalerie, Foto: Andreas Schlaegel
- 15 Illustration: Andreas Koch
- 16 Ministerium für Straßenbau von Georgien, Tiflis, Architektur: George Chakhava und Zurab Jalaghania
- 17 St. Agnes Kirche, Architektur: Werner Düttmann, Foto: Regani (Wikipedia)
- 18 „The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012“, Pavillion von Erik Göngrich, Foto: Erik Göngrich
- 21–32 alle Fotos: André Marose, siehe auch Seite 21
- 33–35 alle Fotos: Esther Ernst
- 36–37 Screenshots www.contemporaryartdaily.com und contemporaryartvenues.com
- 38–39 Plakatmotive H&M, Sommerbadekollektion 2012
- 40 Zeichnung: Christoph Bannat, 2012
- 42 Joulia Strauss „Anamorphous Monument to Bradley Manning“, 2011,
In collaboration with Moritz Mattern ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Courtesy of the artist
- 43 Joulia Strauss, Buchpräsentation auf der occupyBerlin, <http://occupybb7.org>, Screenshot
- 44–46 Ausschnitte des Covers des besprochenen Buches „Praktiken des Experimentierens. Forschung und Lehre in den Künsten
heute“, Scheidegger & Spiess, Zürich 2012
- 47 Internet, google-Bildersuche „success“, verschiedene Websites
- 48 Aufbau Andreas Slominski „Walls“, Courtesy Villa Schöningen,
www.villa-schoeningen.org/ausstellungen/skulpturengarten; Google Streetview: Brunnenstraße 9
- 49 Screenshot www.artnet.de/magazine; ZEITmagazin und Süddeutsche Zeitung Magazin
- 50–51 Grafik: Dellbrügge & de Moll; Fotos: Christina Zück
- 52 Foto: Andreas Koch



BB7... Du Opfer!

/ Ein Rundgang durch die KW mit Joachim Blank und Stephanie Kloss

Wir sitzen im Garten, es beginnt zu regnen. Vor uns liegt ein großer rostiger Schlüssel, beschmiert mit arabischen Schriftzeichen, der „Key of return“. Hinter uns ein Plakat mit gesprayten Lettern „curated by Artur Żmijewski und Joanna Warsza“. Darunter steht „don't play with the Dictator“. Stephanie trägt einen Kaschmirschal einer Berliner Designerin, der an das Kufiyamuster erinnert. Neben uns lässt sich ein arabisch aussehender Mann mit Palästinenserschal nieder.

Stephanie Kloss/ Żmijewski setzt sich mit dem Holocaust auseinander, dennoch sind alle Beiträge auf der BB7 nicht gerade israelfreundlich. Der Schlüssel, die Briefmarken, die Stempelaktion des noch zu gründenden Staates Palästina im Pass, das Jewish Renaissance Movement – die Rückführung von 3,3 Millionen Juden nach Polen –, der Künstlerreporter aus den besetzten Gebieten, Żmijewskis Solidarität mit Grass ... Ein Dialog wird nicht angeboten.

Joachim Blank/ Das ist genau die Frage, ob es die Aufgabe der Kunst sein muss, die Kunst als eine Art Illustration zu missbrauchen für eine politische Aussage, die man eigentlich auch anders, mit Sprache oder einer Diskussion, lösen kann. Warum muss das über den Rahmen oder den Umweg einer skulpturalen Setzung stattfinden? Wenn ich diesen Umweg benötige, dann wird es für mich sofort fragwürdig. Das ist, was die Kuratoren hier machen, sie vermitteln Kunst, die aber nur mit Text und Statement einer politischen Richtung dargeboten wird. Das finde ich langweilig.

Kloss/ Die Übersetzung fehlt, es ist 1:1. Der Schlüssel ist zwar vergrößert und soll angeblich der Größte der Welt sein, aber der Schlüssel ist ja auch das Symbol für die vertriebenen Palästinenser aus ihren alten Häusern, den sie von Generation zu Generation weitergeben, das Symbol ihrer Hoffnung auf eine Rückkehr. Die Frage ist, ist das überhaupt Kunst?

Blank/ Aber dafür benötigen wir doch gar nicht die Kunst, sie ist ein Umweg!? Eigentlich verkompliziert sie mit ihrer gewollten Vieldeutigkeit den Zugang zu realpolitischen Fragen und Problemen, weil sie als Medium immer anwesend ist. Mit ihr findet eine seltsame Überformung statt ...

Kloss/ Ein Umweg zurück zur Politik. Das ist das Gleiche mit den Künstlerreportern. Ich finde es reicht nicht, Leute Demonstrationen abfilmen zu lassen, die Demonstranten als Statisten zu benutzen für eine wacklige Videodokumentation, die uns dann als Kunst verkauft wird. Und dabei deren Anliegen total zu verflachen. Nachrichten sind da besser gemacht.

Blank/ Ich würde das noch anders sehen. Der Anspruch des Dokumentarischen und Authentischen, mit dem das hier gezeigt wird, nur weil es aus Künstlerhand stammt, erübrigt sich. Vielmehr sollte es die Aufgabe der Kunst sein, die Bedingungen der Vermittlung dieser Ereignisse zu hinterfragen. Gerade hier erwarte ich von Künstlern, dass sie zu Beobachtern dritter Ordnung werden – also Beobachtern der journalistischen Berichterstattung, denn überwiegend ist diese es immer noch, die uns die Blicke auf die Krisen der Welt liefert. Die Bilder der sogenannten „Künstlerreporter“ sind genauso fragwürdig wie die aller anderen. Wir wollen und dürfen ihnen nicht vertrauen, weil auch hier die Bedingungen ihrer Entstehung immer einem bestimmten Interesse unterliegen, welches wir nicht weiter kennen. Ich misstrauere dieser Unschuldsbehauptung bei Künstlerbildern. Also wo ist dann der Mehrwert ...?

Aber was sagen wir denn jetzt zu „Occupy-BB7“? Dass Occupy hier im Museum eingeschlossen ist, wollen wir die eigentlich nicht lieber auf der Straße sehen?

Kloss/ OH ... Ich kann da schon gar nichts mehr zu sagen. Als sich Occupy Wallstreet im Zuccotti Park in NYC formierte, war das für amerikanische Verhältnisse etwas ganz Außergewöhnliches, ein liebenswertes Wollen und die Not- /100/3

wendigkeit, Dinge zu verändern, und nun wird die „Bewegung“ einfach nur benutzt.

Blank/ Offensichtlich geht's hier immer nur um eine plakative Illustration des Politischen. Die Berlin Biennale kommt mir vor wie eine Grafik-Design-Messe, das Logo der BB7, oder wie hier im Hof mit Farbe auf Plakat umgegangen wird, eine Ästhetik der Demonstration wird hier auf eine gewisse Weise bemüht, da gibt es eine Reihe von künstlerischen Positionen, die das längst verhandelt haben.

Aber jetzt geht es hier angeblich darum, ob wir real eingreifen können, das ist doch die Behauptung, die These der BB7. Ist das für dich wichtig, über das Symbolische hinaus, in direkter Weise etwas mittels der Kunst verändern zu können?

Kloss/ Schon. Aber das ist natürlich eine absolut romantische Vorstellung. Es gab einige Künstler, die ihre künstlerische Tätigkeit eingestellt und ausschließlich politisch aktiv wurden. Die Idee, dass der Raum der Kunst ein solches Experimentierfeld für ein neues Zusammenleben und neue kollektive Rituale sei, geht zurück auf die „Situationistische Internationale“. Sie forderte auch die Abschaffung von Waren, Lohnarbeit und Hierarchien.

Occupy ist der Name einer Demonstration, die sich nicht mehr mit den Gegebenheiten der Weltwirtschaftspolitik abfinden wollte. Es ist keine Kunst. Und hier wird dem Kunstpublikum demonstriert, was eine Demonstration ist???

Oder ist das Żmijewskis Ding, einfach zu demonstrieren. Kann man die BB7 darauf runterbrechen?

Blank/ Offensichtlich soll es hier um die Erweiterung des erweiterten Kunstbegriffs gehen. Aber ob nun Beuys, der die Partei der Grünen mitbegründet hat, die Situationisten oder z. B. „Wochenklausur“, eine Künstlergruppe, die 1993 in einem sozial prekären Viertel in Wien eine Suppenküche eingerichtet hat, die bis heute existiert ...

Mir selbst kommt die BB7 wie ein 90er-Jahre-Revival vor, die documenta x, bei der die Wirkung der Kunst in den sozial politischen Raum hinein und umgekehrt thematisiert wurde. Was einem so schwer fällt ist, dass hier ein „Fortschritt“ des Kunstbegriffs propagiert wird, der aber längst sehr vielfältig und präzise durchdekliniert wurde.

Deshalb behaupte ich, dass die BB7 äußerst bieder ist und in gewisser Weise auch sehr angewandt. Wo geht Żmijewski denn weiter? Was hat er eigentlich wirklich vor?

Kloss/ Das kann ich dir nicht sagen, da bin ich völlig ratlos. Geht er denn weiter, in dem er Pflastersteine mit dem goldenen BB7 Logo für 200 Euro verkauft?

Blank/ Das könnte auch eine Kritik am Kunstmarkt sein. Aber so verstehe ich die BB7 nicht, dass sie nur eine Kritik des Markts oder der Institutionen sein will.

Kloss/ Vielleicht insofern, dass sie fast gar keine Kunst zeigt und nur ganz wenig „Künstler“ beteiligt hat?

Blank/ Ja das stimmt ... aber der Kurator profitiert ja als Künstler offensichtlich davon. Diese Veranstaltung hier trägt zur Erhöhung seines persönlichen Marktwerts bei, in dem er das „Das-muss-ja-mal-gesagt-werden-dürfen“-Prinzip anwendet. Er provoziert, bis ihn irgendwann das System einbezieht und seine behauptete Außenposition honoriert. Hier unterstelle ich ihm einen hohen Grad an Bewusstsein: Hauptsache die Einschaltquote stimmt und nach mir die Sintflut!

/100/4 *Kloss/* Żmijewski zeigte interessanter Weise auch eine Arbeit

von sich, die aus der „Tür an Tür. Polen – Deutschland“-Ausstellung (2011) im Martin Gropius Bau aufgrund von Beschwerden Holocaust-Überlebender entfernt wurde. Hier bei BB7 zeigt er seine Arbeit unter dem Aspekt der Zensur und versucht sich damit selbst in einer Opferrolle darzustellen. In seinem Video „Berek“, einer Arbeit von 1999, werden nackte Menschen jeden Alters dokumentiert, die fröhlich in einem Keller fangen spielen. Es wird nicht deutlich, dass der Keller eine Gaskammer ist. Erst im Abspann wird auf den Drehort hingewiesen. Warum? Was soll all diese Hau-Drauf-Provokation? Und dahinter dann die Birkensetzlinge aus Birkenau ... diese Vermischung, das macht mich völlig fertig.

Blank/ Beide Arbeiten ziehen ihre Aufladung vor allem aus den „Beipackzetteln“. Das ist auch schon im Vorfeld so gewesen, es wurde ein bestimmter Kontext über Sprache vermittelt, in dem die Kunst die Politik ersetzen sollte oder umgekehrt. Ich kann mich dem ja als Betrachter nicht entziehen. Er benutzt ganz strategisch die Medien dafür und es wird uns eine Rezeptionsvorgabe gemacht. Das zieht sich durch die gesamte Ausstellung.

Kloss/ Vielleicht kann ich alles auch gar nicht ohne Begleitinformationen verstehen?

Blank/ Aber die Kunst hat ja ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Mittel. Das hier hat auf jeden Fall was mit der allgemeinen Informationsflut zu tun. Permanentes Multitasking, zuviel Social Media, der Druck, immer über alles informiert sein zu wollen, alles kommentieren zu können, führt offensichtlich zu einer getriebenen Oberflächlichkeit in der Wahrnehmung. Die zeitgenössische Kunst, wie sie auf der BB7 propagiert wird, nämlich in Sekundenbruchteilen eine plakativ-definierte Sicht auf eine komplexe Welt zu vermitteln: Forget Fear.

Was wir hier sehen, ist eine permanente Gängelung der Besucher. Mir wird keine Autonomie zugestanden, sondern mir werden Vorschriften gemacht, das stört mich. Das ist doch die eigentliche Stärke der Kunst, mit der Offenheit zu arbeiten. Sie darf und soll hier nicht für sich selbst stehen.

Kloss/ Also die Freiheit des Denkens ist hier nicht erlaubt? Generell soll es doch sehr um Freiheit gehen und nicht um die Allmachtsphantasie des Kurators/Diktators. Was sagen da eigentlich die assoziierten Anarchokuratoren der Gruppe VOINA dazu? Aber lass doch reingehen und es uns nochmal anschauen, ob da überhaupt jemand ist.

Blank/ ... und wir suchen nochmal nach Kunst.

Wir gehen in die zentrale Ausstellungshalle. Der Raum ist schwarz, darin mehrere Zelte, Bänke, ein energieautarker Bürobereich, ein Schachspiel aus Flaschen und eine autonome Universität. Parolen, Plakate, Aufrufe, Hinweise auf Demos, Zeichnungen, Skulpturen ... eine Zeichnung des Gesichts von Günther Grass, darüber in Schreibrift: Antisemit. „Occupy the Sky“ steht am Fenster, „Empört euch!“ an der Treppe. Unter der Decke eine Installation aus Fahrradfelgen. Draußen ein Garten mit Nutzpflanzen.

„Glottz nicht, nimm Teil!“, steht auf dem Weg die Treppe hinunter. Eine Frau kommt auf uns zu. Es ist Rachel aus Schottland, sie ist Teil von Occupy Berlin und spricht uns an:

Rachel/ Es sind gerade Sondergäste aus der Ukraine angekommen, die über die momentane politische Situation berichten werden. Wollt ihr nicht teilnehmen?

Wir verneinen, möchten aber gern noch ein bisschen mit ihr über Occupy-BB7 sprechen.

Rachel/ Alles war ganz anders geplant, als es nun realisiert wurde. Hier entstand ein dynamischer Raum und er verändert sich ständig. Leute kommen dazu und gehen. Die Bewegung schließt erstmal niemanden aus. Das Erfolgreichste ist die autonome Universität mit interessanten Diskussionen und Workshops. Es kommen aber auch Leute rein, die sich selbst verwirklichen wollen, z. B. als Graffiti-Künstler. Wir finden das eigentlich gut und binden sie ein in den Transparent-Workshop, aber wir wissen nicht genau, was für Parolen das eigentlich teilweise sind: „Power to the banks“, das soll wohl ironisch gemeint sein, aber es versteht keiner.

Kloss/ Hast du ein Problem damit, so ausgestellt zu werden in dem vielfach kritisierten „Menschenzoo“?

Rachel/ Nein, ich sehe das als Chance, Menschen zu erreichen, die sich dann für mehr soziale Gerechtigkeit engagieren wollen. Und wenn sich deren Anzahl verdoppelt oder verdreifacht, dann war es das wert.

Kloss/ Aber auch wenn das hier in einer Institution stattfindet, solltet ihr nicht eher auf der Straße sein?

Rachel/ Wir haben hier aber mehr Ruhe als auf der Straße. Weil jedes Mal, wenn wir was versuchen, auf der Straße zu machen, kommt die Polizei. Und in einem Zeltcamp ist es viel schwieriger, die Leute bzw. die Frauen zu schützen als in so einem Raum. Die Leute aus anderen Ländern empfanden das hier als guten Anlaufpunkt, deswegen kommen Leute aus NYC hierher oder aus der Ukraine, weil es einen Schutzraum gibt. Und es ist warm.

Kloss/ Aber der Raum steht doch in einem bestimmten Kunstkontext.

Rachel/ Ich ignoriere das. Mich interessiert das einfach nicht. Ich finde den Mehrwert, den wir hier erreichen viel wichtiger als die Debatte, ob das Kunst ist oder nicht, ob wir ausgestellt werden oder nicht. Ich sehe das hier ein bisschen wie Theater, wie im Berliner Ensemble für ein Abonnementspublikum. Würden wir nur ausschließlich in einem Kunstraum tätig werden, dann würde es nichts bringen, aber wir wechseln ja die Orte und den Kontext, und hier sehe ich das als Möglichkeit, ein ganz neues Zielpublikum zu erreichen und mit dem zu diskutieren. Das wird ja hier nur eine von zwanzig, dreißig Aktionen sein.

Blank/ Und wie ist dein Verhältnis zu Artur Żmijewski?

Rachel/ Das finde ich eher schwierig. Diese eine Arbeit, die er hier zeigt über Auschwitz, die finde ich sehr problematisch. Ich finde der Holocaust darf nicht trivialisiert werden. Es ist eine billige Provokation. Es tut mir weh.

Blank/ Aber das, was ihr hier macht, geschieht ja unter seiner Verantwortung als Kurator, letztendlich bist du Bestandteil seiner Arbeit.

Rachel/ Ich bin nicht Bestandteil seiner Arbeit, das könnt ihr so sehen. Aber natürlich können wir uns alle nicht befreien von hierarchischen Strukturen. Ich hasse Artur nicht, ich mag nur seine Arbeit nicht. Ich war mit ihm in einem Raum, ich habe auch ein paarmal mit ihm gesprochen. Was er macht, macht er aus einer guten Absicht heraus, glaube ich, aber jeder arbeitet innerhalb des Systems.

Blank/ Aber die BB7 behandelt ja genau diese Frage und sagt: Geh raus aus dem System. Wie Beuys oder später auch Schlingensief ...

Rachel/ Das kannst du nicht. Beuys war auch sehr kommerziell. Die Deutschen haben auch aufgrund der RAF-Historie sehr große Angst vor politischem Aktivismus oder sich als Aktivist zu outen. Jetzt erreichen wir ein ganz neues Publikum mit Artur oder trotz Artur oder wegen Artur. Er hat uns ganz einfach diese Gelegenheit geboten. Da wir sowieso immer Teil des Systems sind, brauchen wir uns auch nichts vorzulegen, wenn wir es hier machen oder auf dem Alexanderplatz oder vor der Deutschen Bank, dann sind wir immer Teil des großen ganzen Systems. Wenn wir hier weggehen, werden wir einige Leute mitnehmen oder abgestoßen haben. Ich sehe das natürlich als Gefahr, aber auch nicht so absolutistisch. Es ist eine widersprüchliche Situation über die wir monatelang diskutiert haben, ich bin jedoch zu dem persönlichen Schluss gekommen, dass es geht.

Kloss/ Übernachtest du hier auch?

Rachel/ Nein, ich habe meine Wohnung. Ich sehe das eher als Arbeitsraum.

Blank/ Ich verstehe deine Position als Aktivistin, aber dennoch befinden wir uns hier in einem Kunstraum. Oder vielleicht sollte man das alles vergessen?

Rachel/ Ich finde das schon sehr mutig und optimistisch von den Kuratoren, das hier in den KW zu machen. Es ist ein Problem, dass politische Gruppierungen heutzutage sofort vermarktet werden. Aber was bedeutet das hier für unsere gesamtgesellschaftliche Situation, was sagt das über unsere Zeit aus, dass Ausstellungsräume sich entscheiden, politische Bewegungen einzuladen? Das sagt doch etwas über das Bedürfnis nach politischem Austausch. Ich glaube, vor zehn, fünfzehn Jahren hätte das nicht stattgefunden. Es gibt ein Bedürfnis nach Veränderung. Aber wenn man nun fragt, ist das Kunst, dann kommt man nicht weiter.

Blank/ Ja ... aber ich würde jetzt mal hart sagen, da wo die Künstler sind, ist es aus mit der politischen Bewegung. Wir kennen das von der Gentrifizierungsdiskussion in Berlin. Nach dieser Veranstaltung wird Occupy vielleicht auch als Teil des Lifestyle-Programms etabliert worden sein!?

Rachel/ Nein, das glaube ich nicht, das lassen wir nicht mit uns machen. Wir diskutieren schon täglich in unseren Assemblies, was ist danach, was ist der nächste Schritt? Das ist nur eine Etappe. Mehr als die Hälfte der Leute von Occupy Berlin haben sich sowieso verweigert, hier teilzunehmen.

Rachel muss weiter. Wir gehen nach oben ins 1. OG, der Styropor-Jesus ist immer noch nicht fertig. Fotos der Stempelaktion liegen auf einem Tisch, der Stempel ist da und man kann sich beim Passstempeln, der Einreise nach Palästina, fotografieren lassen. Es gibt ein Bild von Hans Dieter Huber auf dem Tisch. Das Bild zeigt ihn, wie er ein Bild von Slavoj Žižek mit seinem gestempelten Pass in der Hand hält. Joachim möchte ein Foto von sich mit dem Foto des Fotos haben. Hinten im Raum sind zwei Videos zu sehen, eines von Anna Baranowski/Luise Schröder, die sich mit Fragen von Erinnerungskultur, hier anhand eines Denkmals, auseinandersetzen.

Blank/ Ein Anliegen ihrer Videoarbeit war es, die „Inthronisation“ der weltweit größten Jesusstatue zu zeigen, jedoch ohne die Jesusstatue selbst im Bild zu haben. Das ist essentiell für die Rezeption dieses Videos ... Leider sehen wir genau gegenüber ein Video, das den Aufbau der Statue zeigt. Zugleich

performen Mirosław Patecki und seine Leute den Aufbau einer Styropor-Kopie in Originalgröße in demselben Raum ...
Kloss/ Immer dann, wenn Arbeiten beginnen in ihrer Eigenständigkeit zu funktionieren, werden sie durch eine unsensible Setzung ad absurdum geführt... warum bloß?

Wir gehen ins 2. OG, entlang an den Illustrationen von Marina Naprushkina, durch alle Terrorgruppenfahnen hindurch, schauen uns die Titelseiten aus der mexikanischen Bildzeitung von Teresa Margolles an: Sex and Crime.

Dann ins 3. OG zu den Künstlerreportern von der Papstdemo, den Femen, aus den besetzten Gebieten im Westjordanland, der Band „Pussy Riot“ aus Russland ... Es ist sehr laut im Raum, eine Kakophonie. Eine ähnliche Arbeit hat Artur Żmijewski bereits als Installation „Democracies“ (2009–2012) gezeigt.

Blank/ Alles steht hier irgendwie nebeneinander: Minsk, KZ, Westbank, Jesus, Drogenkrieg, Terrorgruppen, Occupy ... es ist eine unangemessene Zurschaustellung, die Vermischung von Ereignissen, die in ihrer jeweiligen Tragweite banalisiert werden. Muss ich menschlich betroffen sein oder es nach künstlerischen Kriterien beurteilen oder politisch Stellung beziehen? Mir fehlen die Werkzeuge zu einer Interpretation. Es ist alles und nichts und wird dadurch gefährlich, weil es als pathetischer Kitsch daherkommt ...

Wir gehen ins 4. OG, dort unter Tageslichtlampen wachsen viele Birkenetzlinge aus Birkenau, die in der Erde des KZs getrieben haben. Obwohl es so aussieht, kann man sich die Pflänzchen nicht einfach mitnehmen, sondern muss sich in eine Liste eintragen und auf Post warten. Wenn da jeder was mitnehmen könnte, würde das ja die Installation kaputt machen, sagt die Aufsicht. Dahinter gibt es ein Making-Off-Video, wie die Birken ausgegraben wurden.

Blank/ Die Kunst, die hier gezeigt wird, traut sich selber nicht. Deshalb braucht sie offensichtlich eine weitere filmische Ebene, die uns die Interpretation der Arbeit gleich mitliefert.

Kloss/ Ich möchte das gar nicht weiterdenken, Birken aus Birkenau zum Mitnehmen oder für hier? Da wird Unschuld sehr schnell zynisch.

Ganz hinten in der letzten Ecke wird das Video: „Berek“ (dtsch. Fangen) des Kurators mit den fröhlichen Nackten in der Gaskammer gezeigt.

Blank/ Je länger ich diese Arbeit betrachte, frage ich mich, um was es in dieser Arbeit wirklich geht ...

Kloss/ Nur um Provokation. Für den Autor ist es eine „Intervention in die aktuelle Erinnerungspolitik“. Sollen so die Opfer nicht vergessen werden?

Es ist bald 18 Uhr und wir gehen zurück zum Anfang der BB7 in den Artwiki-Raum. Auf einer Wand wird grafisch dargestellt, wie sich die 5000 Bewerber des Open Calls politisch eingeordnet haben. Die größte Gruppe sind diejenigen, die sich als „left-wing“ bezeichnen und die, die keine politische Gesinnung angegeben haben. Die Infografik erinnert an Zeichnungen von Jorinde Voigt, aber im politischen Kontext der BB7 denkt man natürlich auch sofort an Mark Lombardi ...



Blank/ Ich habe mich gefragt, ob das ein Bild, eine Infografik, eine Arbeit oder eine wissenschaftliche Untersuchung ist? Pit Schultz hat das alles mit „ja“ beantwortet ...

Kloss/ Und das ist dann seine Arbeit?

Blank/ Nein, Pit Schultz hat Burak Arikan eingeladen, aus dem Datenbankbestand des von Żmijewski inszenierten „Open Calls“ eine Visualisierung auf einer Wand im Raum zu plotten.

Kloss/ Aber ist das jetzt eine Arbeit?

Blank/ Soweit ich weiß ja und nein ... es scheint keine eindeutigen Bezüge zu einer künstlerischen Praxis zu geben. Pit erzählte nur, dass Burak Arikan auch mal gefangen genommen wurde ...

Kloss/ Ach so, deswegen hat er sich qualifiziert.

Blank/ Das Schaubild als wissenschaftliche Untersuchung ist natürlich wertlos. Wenn, dann kann ich das nur aus rein ästhetischen Gesichtspunkten beurteilen. Aber der „Open Call“ als solcher bleibt natürlich auch mit einem faden Beigeschmack an Artwiki kleben, denn in gewisser Weise verschafft Artwiki Żmijewskis „Open Call“ eine Sichtbarkeit: 5000 Leute haben die Frage nach ihrer politischen Gesinnung zwangsläufig in Kauf genommen, um eine Chance auf Teilnahme zu haben. Am vielversprechendsten scheint es dann, sich als politisch korrekte Künstler mit „leftist“ oder „anarchist“ zu beschreiben ...

Kloss/ Oder ich provoziere mit dem Gegenteil. Aber das miese an der Sache ist doch, dass man wieder mal naiv dachte, eine ehrliche Chance zu haben, mit einer guten politischen Gesinnung und einer tollen kritischen Arbeit wahrgenommen zu werden. Damit lockt man ja Leute, die nach Öffentlichkeit gieren. Ich finde das total unseriös, Hoffnungen zu wecken bei 5000 Bewerbern und nur einen, Burak Arikan, davon auszuwählen. Aber dann deren Bewerbung auf eine Plattform ins Netz stellen und vom Mehrwert für die Künstler sprechen ... Mir hat tatsächlich jemand stolz gesagt, er nehme an der BB7 teil, weil sein Name dort auftaucht ...

Blank/ Ich sehe hier einige Namen, die ich kenne. Das ist auch der einzige Informationsgehalt, den ich bekomme. Manche sind größer, andere kleiner.



Artwiki ist für Pit Schultz Medienkunst und Medienkultur nebeneinander. Es soll eine Alternative zu gängigen Plattformen bieten. Eine Chance zur Entdeckung der Künstler durch Kuratoren.

Kloss/ Es stand im Kleingedruckten des Open Calls, dass die Daten verwendet werden, der ist aber mehr als 1½ Jahre alt. Damals war völlig unklar, was mit den Bewerbungen geschieht.

Blank/ Eine weitere These von Artwiki ist, dass man nicht im Netz gefunden wird, keine Sichtbarkeit als Künstler hat. Das kann ich nicht nachvollziehen, denn ich glaube nicht, dass seriöse Kuratoren in Zukunft eine Rubrik bei Artwiki durchsuchen, um noch z. B. einen „installation artist“ für ihre Ausstellung zu gewinnen – die schiere Masse allein bedarf auf Dauer auch wieder einer redaktionellen Steuerung und dann sind wir doch wieder bei den informellen Strukturen, wie sie immer schon im Kunstbetrieb bestanden haben.

Kloss/ Es ist doch mittlerweile total uncool, sein Portfolio im Netz zu haben. Die Strategie der Galerien ist doch eher, die Infos knapp zu halten.

Blank/ Ja, das stimmt. Aber es ist auch genau umgekehrt: Viele Künstler wollen wissen, was mit ihren Daten passiert und wie sie verwendet werden und bauen deshalb ihre eigenen Websites jenseits ihrer Onlinepräsenz bei einer Galerie. Dafür gibt es einige prominente Beispiele – wie z. B. Gerhard Richter. Artwiki kann sicher ein netter zusätzlicher Service werden und viele Künstler nehmen das Angebot im Vorbeigehen mit. Aber grundlegende Fragen von Sichtbarkeit oder gar Gerechtigkeit im Kunstbetrieb werden damit nicht gelöst. Das scheint mir alles viel zu technokratisch gedacht. Wenn die Datenbank weiter wächst, steigen die Kosten. Wer pflegt, wer finanziert alles? Es wird auch hier darauf hinaus laufen, dass die Daten irgendwie weiter verwertet werden müssen, dass mit Werbung gearbeitet wird, oder Künstler, Kuratoren und Galerien bezahlen für den Service. Und dann sind wir letztlich wieder dort, wo die anderen auch sind. Ich kann da auch netzpolitisch keinen Mehrwert entdecken ...

Die Ausstellung schließt. Wir gehen wieder hinunter in den Hof. In der Toreinfahrt steht die „Sarrazin-Buch-Sammelstelle“. Darin nur Müll.

Das Rahmenprogramm (Auswahl)

- Die Schlacht um Berlin wurde nach 15 Minuten abgebrochen, weil Frauen keine Vergewaltigungsszenen nachstellen wollten.
- Martin Zet hat nur zehn Bücher eingesammelt.
- Die Hälfte von Occupy Berlin hat sich geweigert, in die KW einzuziehen.
- Von den 5000 Bewerbern aus dem Open Call wurde ein Einziger für die Infografik ausgewählt.
- Kein Honorar oder Danke der BB7 für die Textbeiträge der Zeitung „P/ACT for Art“, an der sich viele Künstler beteiligt hatten.
- Die assoziierten Kuratoren der Gruppe VOINA dürfen nicht aus Russland ausreisen, da sie per Haftbefehl gesucht werden.
- Nur die Hälfte der Bewerber aus dem Open Call wollten in die Datenbank Artwiki aufgenommen werden.
- Die Künstlerin Nada Prlja hatte zugestimmt, ihr Kunstwerk „Peace Wall“ auf dem südlichen Teil der Friedrichstraße am 15. Juni 2012 abzubauen.
- Der Graffiti-Workshop der brasilianischen Pixadores wurde von der Polizei beendet.
- Höhepunkt: die Graffiti-Gruppe Pixação überschüttet den Kurator mit einem Eimer gelber Farbe.
- AUS TECHNISCHEN GRÜNDEN BLEIBT DIE ST. ELISABETH-KIRCHE BIS AUF WEITERES GESCHLOSSEN. DER „DRAFTSMEN’S CONGRESS“ IST NACH EISENHÜTTENSTADT, STRASSE DER REPUBLIK 37, UMGEZOGEN.
- Nach mehr als der Hälfte der Laufzeit der 7. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst haben die globalen Bewegungen die hierarchische Struktur der Biennale infrage gestellt.
- Neustrukturierung der BB7 in die „Horizontale“.
- Kunstgenießern ist die 7. Berlin Biennale nicht sexy genug.
- BB7 ist Opfer.

Stephanie Kloss

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



Heil Multi-Kulti

/ Yael Bartanas „Jewish Renaissance Movement in Poland“

Als ich das erste Mal mit dem Werk von Yael Bartana konfrontiert wurde, lief die Berlin-Biennale schon, aber ich war noch nicht dort. Ich hatte schon von der Jewish-Renaissance-Bewegung gehört und sie mit in meinen Prä-Biennale-Text in der letzten „von hundert“ eingeflochten – und zwar als Teil der von mir diagnostizierten kruden Mischung des Gesamtpaketes. Dabei habe ich auf die merkwürdige Thematisierung aller möglichen Vertreibungs-, Umsiedlungs- und Staatengründungsgeschichten hingewiesen: Einerseits die spezielle deutsch-polnische Geschichte mit Fokus auf die deutschen Vertriebenen (Deutschlandhaus), andererseits die polnisch-jüdische, mit dem Vorschlag der Rücksiedlung von 3.300.000 Juden nach Polen (Yael Bartana) und schließlich die palästinensisch-jüdische mit der Pro-Forma-Gründung eines palästinensischen Staates, in der Biennale visualisiert durch einen Stempel im Pass und symbolisiert durch einen riesigen Schlüssel („Key of return“) für die Heimkehrer aus den Flüchtlingslagern rund um Israel. Der Wind des Revisionismus schien das ganze Gebilde Biennale zu durchwehen, oder war es der Mief des Revanchismus?

Dann, Anfang Mai, hatte ich die Gelegenheit, im Rahmen eines Kolloquiums an der UdK, die Filmtrilogie Yael Bartanas zu eben jenem „Jewish Renaissance Movement in Poland“ (JRMiP) „Nightmares“, „Wall and Tower“ und „And Europe Will Be Stunned“ in voller Länge zu sehen. Darin wird erst die fiktive Gründung der Bewegung in einer Ruine eines Warschauer Stadions gezeigt, deren Führer Sławomir Sierakowski eine flammende Rede vor leeren Rängen hält: „Juden! Landsleute! Mitmenschen!“ Später erscheinen dann pfadfinderähnlich gescheitelte, uniformierte Jugendliche und hissen Flaggen. Im zweiten Film bauen die gleichen Aktivisten einen bewehrten Kibbuz im Stile von 1948, aber inmitten Warschaus in einer Parkecke auf, wieder mit vielen Fahnen,

Pfadfinderperspektiven usw. Und schließlich im dritten Teil wird der Führer schon einem Attentat erlegen sein und in stalinistischer Manier aufgebahrt und von seinen Getreuen verabschiedet.

So weit, so kurz. Was an den Filmen erstaunt, ist die Mixtur aus allen möglichen Sprachen und Stilen, Leni Riefenstahl trifft Che Geuvara und Stalin trifft auf einen Mediendesigner aus Berlin-Mitte, denn der Führer trägt tatsächlich eine auffallende Nerd-Brille. Man landet in den 40er-Jahren, dann wieder im Aufbau-Pathos der Fünfziger, linke Slogans („mit einer Farbe können wir nicht sehen“) wechseln mit rechter Bildsprache. Allein das Logo der Bewegung, ein Hybrid aus Davidstern und polnischem Adler, würde jeder Diktatur gut zu Gesicht stehen.

Das ganze hinterlässt bei einem ein ähnlich indifferentes Gefühl, als würde man jemanden mit Hitlerbärtchen an der Straßenecke sehen, der dann aber in Charlie-Chaplin-Manier „Heil Multi-Kulti“ schreit. Man wird als Zuschauer durch den Referenzwolf gedreht und am Ende ist alles offen. Was will Bartana damit? Will sie wirklich die Auflösung des israelischen Staates und zurück zu einem integrierten Judentum innerhalb der europäischen Staaten? Oder soll das nur innerhalb Polens geschehen? Oder nur mit Hilfe von aufgeschlossenen Israelis wie ihr, ohne Berücksichtigung der Geländewagenfahrenden israelischen Machos, die sie in einem anderen Film entblöste? Im dritten Film lässt Bartana reale Personen des Zeitgeschehens die Grabesreden halten. Hier erscheinen plötzlich die Warnungen des 1940 geborenen Journalisten Yaron Londons vor einer Aufgabe Israels und die Ängste der 1937 geborenen Autorin Alona Frankel vor den Rechten Polens als klare Äußerungen, und als durcheinandergeschüttelter Zuschauer klammert man sich förmlich an diesen Vernunfts-Strohhalmen fest. Will sie das? Einen erst schwindlig machen und dann eigentlich das Gegenteil ihrer Grundaussage, keine jüdische Renaissance?

Tatsächlich, und das erklärt sie später im Kolloquium, will sie gar keine feste Aussage treffen. Sie überlässt es dem Betrachter und stellt sich auf den Standpunkt, das Kunstwerk lasse viele Interpretationen zu, das sei nun mal die Natur von Kunst. Für eine politische Künstlerin eine merkwürdig naive Aussage. Da rührt man alles Mögliche zusammen und dann ist es einem egal wonach und wie es schmeckt? Passt sie deshalb so gut zur Żmijewski-Biennale, weil diese nach dem gleichen Prinzip aufgebaut ist? Es in alle Richtungen krachen zu lassen und am Ende mit den Schultern zu zucken. „Vergiss die Angst“, alles ist möglich?

Der eigentliche Beitrag Bartanas zur Biennale ist dann nur ein kleiner Raum, eingerichtet wie ein Promotionsbüro der Bewegung. Man sieht einen Trailer als Einladung für einen im Rahmen der Biennale stattfindenden Kongress. Hier kommt mir der Gedanke, dass die Künstlerin hauptsächlich Spaß an der Gestaltung all der Bildelemente der Bewegung haben könnte. Ein bisschen wie Christine Hill, die auch seit Jahren für ihre Volksboutique Stempel und Plakate kriert und darüber alles andere vergisst. Der Trailer Bartanas erinnert an den Film „Starship Troopers“ (1997) von Paul Verhoeven. Dort konnte man im Gegensatz die Ironie noch deutlich erkennen. Bei Yael Bartana heißt es nun zwar auch wieder wie bei Verhoeven „Join us“, aber warum, bleibt offen. *Andreas Koch*



Kunst und/oder/gleich Politik?

/ Ein Gespräch zwischen Andreas Koch und Raimar Stange

Andreas Koch / Ich habe die Biennale leider immer noch nicht gesehen, möchte aber trotzdem die Konversation schon anfangen, ich hoffe das ist ok für dich. Bestimmt werde ich bis zum Ende unserer Unterhaltung, (die über einen längeren Zeitraum via Email stattfindet), dieses Manko beheben haben und mich dann mit umso frischeren Eindrücken rückmelden. Irgendwie hatte ich bisher noch gar nicht das Bedürfnis, den Diskurs, an dem ich mich trotzdem schon vielfältig beteilige, visuell zu untermauern. Das liegt unter anderem daran, dass ich das Gefühl habe, mir über die bisher in Form von Schrift oder Sprache übermittelten Informationen alles schon recht präzise vorstellen zu können. Die Occupy-Aktivist*innen im großen Raum, den Żmijewski-Film mit der Gaskammer, die Bäume, den Zeichnungsraum in der Kirche, all das habe ich jetzt schon genau im Kopf.

Vielleicht führt ja die von Żmijewski geforderte Politisierung der Kunst soweit weg von ihr, dass man sie als Kunst gar nicht mehr braucht, dass sie unsichtbar wird, nur noch als Slogan, als Erzählung oder gar als Gründung einer Bewegung auftritt. Und dass andererseits die Einbettung im Kunstrahmen eher schädlich ist und die Wirksamkeit eventueller politischer Aktivitäten extrem einschränkt. Die Aktivist*innen im Museumskontext müssen ja ganz schön strampeln, um nicht nur als Politfreaks ausgestellt und wahrgenommen zu werden. Raimar, was glaubst du, hast du mir voraus, wo du das ganze Ding schon gesehen hast?

Raimar Stange / Zum Beispiel, dass ich erfahren habe, dass es bei der BB7 nicht darum geht, „etwas im Kopf zu haben“, etwas „visuell zu untermauern“ oder „etwas zu sehen“ (schon Marcel Duchamp forderte übrigens hoffentlich bekanntlich eine „nonretinale Kunst“), sondern dass es darum geht, engagiert zu agieren, sich (parteiisch) zu verhalten und darum, möglichst jeden Tag mitzumachen. Noch einmal übrigens:

das Ausgestellte bei dieser BB macht nur etwa 30 Prozent dieses Projektes aus.

Koch / Eben, ich sage ja gar nicht, dass es darum gehen muss, etwas auch zu sehen. Deswegen war ich ja auch noch nicht da. Aber du sprichst von „engagiert agieren“. Dass das wünschenswert ist, steht außer Frage. Meine generelle Frage ist aber, ob die Biennale dafür den richtigen Ort bietet? Wofür und wogegen kann man sich dort engagieren? Und wenn, ist das dann einigermaßen effektiv, oder verhält mein Engagement dann nicht in der gemütlichen Kunst-Biennale-Welt ...?

Stange / Bene: Du hast mich nicht verstanden. Wenn ich sage, dass es nicht um das Sich-ansehen der BB7 geht, dann meine ich nicht, dass man nicht dorthin gehen muss. Man sollte zur BB7 gehen, denn es geht da um Erfahrung. Und diese Erfahrung, die die dort präsentierten Projekte anstoßen, und das daraus hoffentlich resultierende Engagement, ermöglichen erst, deine Fragen nach „Effektivität“ etc. zu beantworten.

Abgesehen davon: (ethische) Haltung, und nicht zuletzt darum geht es in der Kunst (wiederum war es übrigens Marcel Duchamp, der dies mit seinem „Schweigen“ betonte), hat nichts mit Effektivität zu tun. Ziviler Ungehorsam hat auch, vielleicht sogar gerade dann, seinen Sinn, wenn er auf verlorenem Posten steht.

Koch / Ok, erfahren. Trotzdem beantwortest du nicht meine Fragen. Entweder ich lauf jetzt gleich los und muss das selbst rausbekommen? Oder du kannst mir doch noch berichten? Mir ist das immer noch zu allgemein, zu unpolitisch. Sicher, ethische Haltung, ziviler Ungehorsam. Aber ist es nicht so, dass wenn ich politisch etwas erreichen will, im Sinne einer Veränderung, dass ich mich dann klar positionieren muss und diese Position einer Öffentlichkeit vermittele und sie davon überzeuge. Und da bin ich mit dir einer Meinung, Kunst muss nicht immer effizient sein, formuliert Dinge offener – fühlbarer statt denkbarer. Da gibt es vielleicht einen Unterschied, den man auch im Vergleich zur letzten Berlin Biennale ausmachen kann: politische Kunst, die auf Miss-

stände aufmerksam macht und diese im besten Fall eindringlicher bewusst macht, als es andere Felder, wie Presse oder Dokumentation können – und politische Kunst, die direkt aktiv wird. Deshalb nochmals die Frage, wofür oder wogegen konntest du dich auf der Biennale engagieren?

Stange / Stimmt, du musst selbst hinlaufen, selbst Erfahrungen machen, dich selbst engagieren, das kann ich dir nicht „berichtend“ abnehmen. Und wenn du dieses tust, dann wirst du auch schnell fühlen, welche Möglichkeiten des Engagements es dort gibt: das Spektrum reicht von Workshop und Diskussion, von Demonstration und Performance, von „Dilemma-Aktion“ bis zu ... Die politischen Themenfelder kennst du doch genau, warum fragst du so naiv? Wenn tatsächlich nicht: geh einfach mal auf die hervorragende, beinahe täglich aktualisierte Website der BB7.

Den Begriff „Dilemma-Aktion“ habe ich übrigens vorgestern bei dem Workshop „No Revolution without Innovation“ gelernt – wann hab ich das letzte Mal etwas bei einer „normalen“ Biennale gelernt?!

Koch / Ich frag so naiv, weil ich es noch nicht kapiert habe, und das auch ein Hauptvorwurf ist, und jetzt zitier' ich mich aus der letzten „von hundert“ selbst, da war ich auch schon auf der Website, noch vor der Eröffnung. „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 Vertriebenemuseum zusammendenkt, wird's einem doch ein bisschen flau im Magen, oder etwa nicht?“ Ich glaube, es ist ein Fehler, wenn man sich hinstellt und viel Aktion macht, die Richtung aber extrem ambivalent ist. Da trifft die Form des Politischen auf das Feld der Kunst, und eigentlich müsste der politische Inhalt mit den Mitteln der Kunst vermittelt werden, wenn das überhaupt möglich ist. Und dann ist dieser Inhalt eben extrem wichtig. Die Vermischung zum Beispiel von „rechter“ Sprache und Symbolik mit „linken“ Inhalten wie Antikapitalismus – oder die extrem pro-palästinensische Haltung bis hin zur Pro-Forma-Aufgabe Israels. Wo steht die Biennale?

Und: Was ist denn eine Dilemma-Aktion? Den Workshop habe ich ja jetzt verpasst ...

Stange / Ja, diesen Workshop hast du verpasst – wie eigentlich alle Menschen, die man so gemeinhin unter „Berliner Kunstszene“ subsumiert. Dabei geht es, und u. a. da liegt ein generelles Missverständnis, in dieser Biennale um „KUNST“ UND NICHT UM „POLITIK“. Um Kunst allerdings, die sich ihrer politischen Verantwortung bewusst ist und sich dieser aktiv stellt. Dass dabei keine eindeutigen Parteiprogramme herauskommen – Gott sei Dank! Widersprüchliches zu formulieren, also etwa „linke Inhalte in rechter Symbolik“, das z. B. könnte eine solche Kunst ausmachen. Ich betone: könnte. Denn diese BB7 ist in meinen Augen ein Versuch, ein dringend not/wendiges Rantasten an eine Kunst, die sich nicht mehr in selbstreferentieller Belanglosigkeit und galerientauglicher Hippieness genügt, sondern (wieder) versucht, gesellschaftspolitische Dringlichkeiten zu artikulieren und sogar in diese eingreifen will. Und dieses in einer Art und Weise, die nicht mehr, wie gesagt, dem bloß Visuellen vertraut. Carl Einstein, der Verfasser der wegbereitenden

Schrift „Negerplastik“ (1915), hat in seinem später geschriebenen Statement „Die Fabrikation der Fiktion“ seine rein kunstimmanente Sichtweise zurückgenommen und schon früh gegen das Visuelle und seine Rolle in der Kunst argumentiert: „Man hatte über vieldeutige Bilder das Sein vergessen und glaubte, der Wechsel einer Imagination bewirke die tatsächliche Verwandlung des Seins.“

„Dilemma-Aktionen“ übrigens sind eine solche Strategie, Sein zu verwandeln, nämlich durch inszenierte Situationen die herrschenden Verhältnisse spielerisch lächerlich machen. Ein Beispiel in der BB7 hierfür war Paweł Althamers Aktion „Sunbeam“: Nach einem Gig der Rockband N.R.M. in Minsk, in dem diese u. a. ihre Version der weißrussischen Nationalhymne spielte, zogen etwa 150 der Konzertbesucher mit einem goldenen Anzug bekleidet dem Morgen entgegen. Angesichts des strikten Versammlungsverbots in der Diktatur Weißrussland stellt diese Aktion ein kalkuliertes Dilemma dar: Ist der Marsch eine Demonstration oder nur ein ästhetisches Spektakel im albernen Goldrausch? Nach knapp 45 Minuten hat die Polizei diese Frage beantwortet, indem sie die Prozession beendete. Nicht nur stellte „Sunbeam“ – die Aktion war in den KunstWerken als Videotrailer angekündigt – die Autorität der Diktatur auf die Probe, sie spornte auch zum „zivilen Ungehorsam“ an.

Zwei Wochen später

Koch / Entschuldige die lange Pause, ich war jetzt aber in der Zwischenzeit da, allerdings nur in den KW. Ist jedoch auch schon wieder zehn Tage her, und es ist so gut wie nichts hängengeblieben. Ich habe immer noch das Gefühl, Kunst ist das falsche Format für Politik, nicht immer, aber meistens. Subversive, inszenierte Aktionen im realen Raum, denen nicht sofort der Stempel Kunst aufgedrückt wird, nehme ich davon aus. Da kann tatsächlich was passieren. Aber es ist doch meist so, wenn die Leute das Wort „Kunst“ dazuhören, sagen sie: „Ach so, Kunst“ und laufen weiter.

Natürlich fühlte ich mich bestätigt und das Zusammentreffen der „Berliner Kunstszene“ mit den Occupy-Aktivist*innen ist doch ziemlich irrelevant. Da schauen sich zwei Welten an und verstehen sich nicht. Plötzlich werden zum Beispiel die ganzen Aktivitäten unter ästhetischen Aspekten angeschaut und darum kann es ja nicht gehen. Es ist einfach der falsche Ort. Um politisch wirklich aktiv zu werden, um wirklich etwas zu reißen, muss man das sichere Schiff Kunst verlassen, und am besten gleich verheimlichen, dass man Künstler ist oder war.

Ich verstehe sehr gut dein Grundbedürfnis, und gerade jetzt ist ja fast überall – ähnlich wie in den späten Achtzigern – eine extrem selbstreferentielle, visuelle, sich an selbst gebastelten Codes entlanghangelnde Kunst zu sehen, aber ich glaube schon, dass Kunst auch andere Felder des Lebens, außerhalb des politischen Miteinanders, behandeln kann, wobei ich dieses ja nicht ausschließen will, nur deine Ausschließlichkeit fällt mir auf.

Stange / Diese „Ausschließlichkeit“ liegt in der Natur der Sache Kunst. So hat Jacques Rancière völlig zu Recht festgestellt, dass „alle Kunst, die Kunst sein will, politisch ist“. Und Theodor W. Adorno hat von der „höchst politischen apolitischen Kunst“ gesprochen. Kunst ist nämlich auch – und

vielleicht sogar gerade dann – politisch, wenn sie scheinbar harmlos, in Wahrheit aber höchst affirmativ, sich ihres explizit politischen Charakters verweigert, z. B. um zum Fetisch für (reiche) Sammler werden zu können. All dieses heißt aber nicht, und darin gebe ich dir Recht, dass es wirksamere Felder gibt, Politik zu machen.

Koch / Mir ist das zu schwammig. Das klingt ein bisschen wie wenn ich sage, der Mensch ist per se ein politischer Mensch, was ja auch stimmt. Aber kommen wir noch mal zur Biennale zurück. An welcher Stelle findest du sie denn noch gelungen? Mal abgesehen davon, dass sie deinem Wunsch nach mehr politischer Verantwortung entspricht. Wo stimmt für dich der politische Inhalt? Ich finde immer noch, dass sich dann die Kunst an ihren Aussagen und Zielrichtungen messen lassen muss. Kennst du eigentlich den Text der Künstlergruppe Rosa Perutz gegen die Biennale? Dort wird die Kritik sehr pointiert formuliert?

(<http://jungle-world.com/artikel/2012/17/45322.html>)

Stange / Welche Kritik wird dort pointiert formuliert? Der sicherlich nicht unintelligente Rosa-Perutz-Text wurde geschrieben, bevor das „Begleitprogramm“, also rund 70 Projekte der BB7, überhaupt angefangen hat! Warum diese Eile, die eine Reflexion der Biennale im Keim erstickt? Es nützt nämlich keine Intelligenz der Welt, wenn man einfach nicht verstehen will, dass es bei der BB7 eben nicht um das übliche Format Ausstellung mit dem Primat des Visuellen geht.

Darum die Antwort auf deine Frage nach der Qualität der Biennale: Sie überzeugt, weil sie die Menschen nicht, wie jetzt wieder einmal auch die documenta, zu bloß passiven Wahrnehmungs- und Decodiermaschinen degradiert, sondern sie als aktiv Handelnde ernst nimmt und mit in die „Ausstellung“ integriert. So z. B. bei dem „Draftman’s Congress“ in der Elisabeth-Kirche. Organisiert wurde die gut neunwöchige Veranstaltung vom polnischen Künstler Paweł Althamer, der dazu aufrief, die Kirche im Inneren zu bemalen und dabei kritisch zu gesellschaftlichen Problemen Stellung zu beziehen. Das Besondere dabei war, dass die zahlreich teilnehmenden Menschen überwiegend keine professionellen Künstler waren, vielmehr malten „Laien-“ und einige studierte Künstler hier neben- und miteinander. Hierarchien irgendeiner Art gab es nicht, jeder durfte dort den Pinsel ansetzen, wo er wollte. Der Zuspruch war so groß, dass die in der Kirche zur Verfügung stehenden Wände bisher mehrfach neu mit weißem Papier bespannt werden mussten. So gab es keine endgültigen Werke im „Draftsman’s Congress“, der Prozess der Malarbeit stand stattdessen im Vordergrund, ein Prozess, dem es gelang – und dieses ist das Entscheidende bei dieser Aktion –, auch den ansonsten im Kunstbetrieb „Anteillosen“ in der Berlin Biennale einen nicht unbeträchtlichen Anteil zu überlassen. Die Möglichkeit der Manifestation des „Anteils der Anteillosen“ nun ist nicht nur für Slavoj Žižek eine Grundbedingung von Aufständen in kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaften.

Koch / Aber bitte nicht als Mitmachkunst in einer Kirche. Das ist ja fast eine doppelte Abgrenzung nach außen; zu den Mauern der Kunst kommt noch die Kirche dazu. Und jetzt sag bitte nicht, dass der Widerstand in der DDR auch in Kirchen angefangen hat. Ich glaube, insgeheim sehnst du dich nach einer Abschaffung der Kunst an sich. Das heißt der

Abschaffung aller mühsam errichteter Autonomien, die der Kunst und die der Künstler. Und das sind vielleicht auch die komplementären Freiheitsbegriffe, die auf der Biennale manifest werden. Dort wird mittels doktrinärer Rhetoriken ein diffuses Bild von gesellschaftlicher Befreiung und Aufständen gezeichnet. Man sieht sich in Zukunftsalbträumen schon wieder Komitees gegenüber stehen, die einen nach der politischen Gesinnung abklopfen. Nicht, dass ich der Hyperliberalisierung aller Bereiche und Individuen nicht auch kritisch gegenüberstehe, zumal diese in eine andere Form von Unfreiheit führt, aber ich mache Kunst auch, weil ich das entkoppelt von allen anderen Bereichen betreiben oder zumindest entscheiden kann, wie weit ich das entkoppeln will. Politischer bin ich, wenn ich mit dir zum Beispiel darüber rede oder das Gespräch dann im selbst herausgegebenen Blatt abdrucke. Und das ist eine Qualität der Biennale, dass sie wirklich die Grenzen des Politischen in der Bildenden Kunst aufzeigt, oder dass man sich jetzt andere Formen überlegen muss. Ich fand das ja eine bemerkenswerte Aktion kürzlich, die mit der Belohnung für Hinweise zu Unredlichkeiten in der Familie Krauss Maffei, die zu Verurteilungen führen sollten, um Exporte zu stoppen. Obwohl man da auch schnell wieder bei den Komitees wäre und das wieder zu Denunziantentum anstiftet – und bei Belohnungen muss man auch aufpassen, da kann die andere Seite höhere Summen bieten.

Stange / Klar, dass musste jetzt ja kommen: das beleidigte Rekurrieren der „Anteilvollen“ auf Autonomie. Doch schon Peter Bürger betonte in seiner „Theorie der Avantgarde“: „Autonomie der Kunst ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben“. Und als solcher ist sie „ein historischer Prozess, der gesellschaftlich bedingt ist.“ Autonomie taugt also keinesfalls als quasi gottgegebene Definition für Kunst, ist vielmehr gekoppelt an die bourgeoise Tradition von „freier Kunst“, wie es heute noch in der Sprache der Kunsthochschulen heißt. Interessiert dich das wirklich? Und warum interessiert dich nicht das Programm der „Autonomen Universität“ der Occupy-Leute im Rahmen der BB7? Oder hast du eine Veranstaltung dort besucht?

Koch / Dann mein ich eben nicht Autonomie, sondern das Recht auf Unnützlichkeit, Unverwertbarkeit, Ineffizienz. Bei politischer Kunst sehe ich da meist einen Widerspruch. „Politisch“ ist das Gegenteil der oben genannten Begriffe, außer bei der von dir schon genannten bewussten Verweigerung, aber sonst verlange ich vom politischen Handeln eine Zielrichtung. Das Gegenstück der „Autonomen Universität“ wäre ja jetzt das „Guggenheim Lab“. Als Schule der von dir sogenannten „Anteilsvollen“. Da geh ich aber vielleicht auch nicht hin. Veränderung durch Reform und Verbesserung – oder durch radikalere Umbrüche, das wären hier die Alternativangebote. Für letzteres sehe ich einfach noch nicht das Maß an Unzufriedenheit, uns geht’s zu gut. Wenn das kippt, kommen die Umbrüche von alleine, aber auch dann braucht man dafür nicht unbedingt die Kunst. Ansonsten sehen doch beide Seiten schon eher nach harmlosen Basteleien aus.

Stange / Ich weiß wirklich nicht, was die engagierte und überaus kräftezehrende Arbeit der nicht nur in der BB7 aktiven Occupy-Leute mit Bastelei zu tun hat.



Alice im Faktenland

/ Alice Creischer bei KOW

„Der große Leviathan“, schreibt Thomas Hobbes, „(so nennen wir den Staat) ist ein Kunstwerk oder künstlicher Mensch, ob gleich an Umfang und Kraft weit größer als der natürliche Mensch, welcher dadurch geschützt und glücklich gemacht werden soll.“ Arno Schmidt dagegen meint: „Um das Wesen des besagten Dämons zu beurteilen, müssen wir uns außer uns und in uns umsehen. Wir selbst sind ja ein Teil von ihm ...“

An solche Petitesse denkt man, wenn man bei KOW, dieser erst kürzlich wieder von der taz als „linke“ Galerie bezeichneten Einrichtung, für deren strikt anti-klerikale Sonntagsöffnungszeiten man sehr dankbar ist, Alice Creischer's „Etablisement der Tatsachen“ betrachtet. Und da spielt es kognitiv auch eine Rolle, dass man am Vortag vielleicht etwas zu lange Bazon Brock zugehört hat; mit seinen Ausführungen zur Freiheit von Kunst und Wissenschaft im allgemeinen und zu den Fällen Balkenhol und Schneider in Kassel im besonderen. Wenn Brock sagt, dass es „ein historischer Moment sei (...), wenn die Freiheit der Kunst von der Kirche verteidigt würde“ und andererseits Alice Creischer darüber philosophiert, „warum und wo genau“ man bei Michel Foucaults Vorlesungen zur „Verteidigung der Gesellschaft“ nicht mehr weiterlesen sollte, so stellt sich die Frage, ob wir gerade einen Paradigmenwechsel beobachten können.

Die Ausstellung von Alice Creischer bei KOW, um die es hier ja gehen soll, beginnt mit, nun ja, Illustrationen zu Robert Boyles berühmten Experimenten zum Nachweis eines luftleeren Raumes in den 1660er-Jahren. Aufbauend auf die Versuche Otto von Guericke mit den Magdeburger Halbkugeln konnte es sich der schwerreiche Boyle finanziell leisten, eine Apparatur zur Erzeugung des Vakuums mit kugelförmigen Glasgefäßen technisch derart zu vervollkommen, dass man allerlei Getier darin ersticken lassen konnte. Für den Staats-

theoretiker Thomas Hobbes dagegen waren experimentell gewonnene Erkenntnisse nicht nur wertlos, sondern auch Macht zersetzend; für ihn galt nur, was auf Grundlage der reinen, oder besser instrumentellen Vernunft erklärbar war und der höchsten Autorität im Staat, dem Souverän diene. Dementsprechend wettete er gegen die „Machina Boyleana“ und bestritt, dass man mithilfe einer derartigen Privataudienz bei der Natur die wahrhaft philosophische Methode der Wahrheitsfindung erschüttern könne. Hierbei ging es um viel mehr als einen Privatkleinkrieg; es ging in diesem weltanschaulichen Streit darum, ob sich die wissenschaftliche Erkenntnis der politischen Macht unterwirft – oder ob, wie Hobbes befürchtet, die Anarchie siegt.

Alice Creischer thematisiert nun einerseits diese, je nach Sichtweise, historische Kuriosität oder philosophische Grundfrage. Andererseits zeigt sie die „Macht der Tatsachen“ als ein mittlerweile fest etabliertes Regime, das sich seine eigenen Machtstrukturen gebaut hat.

Zentrum des oberen Raumes bei KOW ist der Nachbau von Boyles Vakuumpumpe mit den angesagten postironischen Mitteln der Installationskunst, deren Materialien die Arte povera in die Billigmarkt-Ära transferieren. Dem Besucher scheint es frei zu stehen, diesen explizit an Gedärm und Blase erinnernden Apparat mit den vorrätigen Trinkröhrchen eigenmündig zu vakuumisieren. Solche absurden Szenarien sind ja irgendwie typisch für Alice Creischer, und wenn man einmal bereit ist, das zu goutieren, dann kann einen die akribisch-lässige Ausführung des Einfalls auch schnell faszinieren. Um diese Installation herum versammelt Creischer im luftigen Saal mancherlei Bilder, Collagen und von der Decke hängende Papierstreifen; man erkennt aufgetürmte Wolken, in einer großen Collage erinnern die filigranen Details an Arbeiten Cy Twomblys, und aus dem Ausstellungsinforma-



tionsblatt erfährt man, dass die chiffrierten Informationen Stammbäume, wissenschaftliche Klassifizierungen und genetische Codes von zig Labormausgenerationen enthalten. Vielleicht wird hier das Aussagen-Angebot der Exposition etwas überstrapaziert, indem nun auch noch die ethische Dimension des Wissensgewinns durch Tierversuche eingebracht wird. Aber alles ist wirkungsvoll arrangiert, mal sind die enigmatischen Fotos und Gemälde dicht gehängt, mal bleibt rein räumlich viel Platz, der dann noematisch gefüllt werden kann und soll. Keine Frage, man hat in diesen Räumen schon Ausstellungen gesehen, bei denen die Vorzüge der KOW-Architektur für genau dieses jeweilige Ereignis nur verbal behauptet und nicht praktisch bewiesen wurden; diesmal ist die Installation passgenau. Diese merkwürdige Vakuumpapparat lässt sich, von der Eingangs- und Büroetage aus, in Draufsicht aus größerem Abstand betrachten, man kann aber auch unmittelbar herantreten und sich fast als Teil dieser

Installation fühlen: „... außer uns und in uns ...“ sowohl der Leviathan- Staat als auch die Para-Autorität Wissensbesitz. Im Kellergeschoss geht es dann unmissverständlich um Wissensaneignung. An die Wand tapezierte Textfragmente, die verschlüsselte Gedichte wiedergeben, und ein hübsch anzusehender Paravent, der die gefühlt zweimillionste Variante der „Heiligen Drei Affen“ zeigt, führen zu einem Arbeitstisch. Auf diesem Herzstück der Ausstellung findet man drei Hefte mit dem Manuskript eines von Creischer verfassten absurden Theaterstücks zu Boyles Experiment, und ein viertes Heft mit dem bereits erwähnten unvollständigen Text von Michel Foucaults Vorlesung vom 21. Januar 1976. Diese wie die gesamte Ausstellung mit „Das Etablissement der Tatsachen“ benannten Hefte – der Titel funktioniert als gewollte Verzerrung des Mottos der frühen empirischen Wissenschaften, des „Establishment of Matters of Fact“ – bestechen durch grandios ausgewählte Titelbilder. Es beginnt mit einer Reproduktion von Joseph Wright of Derbys berühmtem Ölgemälde „Das Experiment mit dem Vogel in der Luftpumpe“ von 1767, welches sich auf Boyles Experiment bezieht; über Raffaels „Schule von Athen“ und eine, mittelalterlich wirkende, aber aus der Zeit der Aufklärung stammende Höllendarstellung werden wir zu einer etruskischen Vasenmalerei mit Herakles’ Kampf mit der Hydra geführt. Genau dieses Motiv ist das Cover des Heftes mit dem subjektiv abgeschnittenen Text von Foucault. Der eigentlich wichtige Fußnotenapparat voller wissenschaftlicher Zitate kann in diesen Heften wiederum nur mit Hilfe der bereitliegenden Spiegel gelesen werden und so erfährt man dann beispielsweise, dass die nachwachsenden Köpfe der Hydra schon seit dem 17. Jahrhundert als Symbol für die „Kommenden Aufstände“ gelten.

Wissensaneignung ist also kein Selbstläufer, die unüberschaubare Quantität an Wissen ist nicht problemlos abrufbar, und Mühe macht das Sammeln wichtiger und richtiger Informationen ohnehin; das ist die Aussage dieser Installation. Die uns zur Verfügung stehende Nachrichtenfülle würde uns überfordern, wenn sie uns ungewichtet gegenüber stünde; aber die uns erreichende, gefilterte, geranglistete, beschnittene und häufig auch manipulierte Form der Wahrheit macht uns zum Spielball eines leviathanischen Monstrums mit der Allmacht der Wissensverbreitungskontrolle. Ein labyrinthisch verästeltetes Regime an Deutungshoheitsbesitzern hat längst eine willfährige Mehrheit im Takt der Schlagzeilenweisheiten indoktriniert und der Einzelne muss schon eine Menge Kraft investieren, um sich seine Wahrheit zu suchen. Die altmodisch-nostalgische Rückbesinnung auf den großen Arbeitstisch mit den echten Papierheften, die man richtig in die Hand nehmen, die man richtig bearbeiten muss, um zu Erkenntnissen zu gelangen, ist eine schöne Metapher auf die Eigenverantwortung jedes Menschen bei der Auswahl seiner Informationsquellen. Diese Ausstellung ist politische Kunst as its best.

Volkmar Hilbig

Alice Creischer „Das Etablissement der Tatsachen / The Establishment of Matters of Fact“, KOW, Brunnenstraße 9, 10119 Berlin, 27.04.–22.07.2012



Referenzkacke

/Martin Gostner vor der Neuen Nationalgalerie

„Geht es eigentlich noch pubertärer?“ war eine Reaktion. Eine andere die Frage: „Is dit ooch Kunst?“, auf das weißgesprenkelte Pollockmuster deutend, das Vögel auf der Terrasse der Neuen Nationalgalerie hinterlassen haben könnten. Hööhö. Sie sehen wirklich erstaunlich echt aus, diese in Kunststoff abgegossenen Pferdeäpfel, trotz ihrem künstlich wirkenden, dunkelblauen Indigoton, der im Kontrast zu den anderen Skulpturen hier steht, dem rostroten „Broken Obelisk“ von Barnett Newman oder der matt-braunen Bronze des „Vater Staat“ von Thomas Schütte. Die aus Kunststoff perfekt abgegossenen Pferdeäpfel erinnerten mich auch an eine Edition, die Schütte vor zwanzig Jahren herausbrachte – kleine, birnenförmige Keramiken, die „Blaue Frucht (gegen Furcht)“. Ich zerbrach mir den Kopf über diesen Satz, aber die Lösung lag nahe: die blaue Frucht, die gegen Furcht hilft, ist natürlich die blaue Birne. In anderen Worten: reichlich alkoholisiert lässt sich Angst besser aushalten.

Das mag für Schütte gelten oder gegolten haben und wohl auch für den einen oder anderen sonst. Aber Martin Gostners Arbeit ist weit weniger idiosynkratisch angelegt: „Der Erker der blauen Pferde (Erker 7)“ ist nur auf der Oberfläche eine „drop sculpture“ als betont respektlose Replik auf die darum versammelten Meisterwerke der Skulptur des zwanzigsten Jahrhunderts. Vielmehr bezieht sich Gostner konkret auf die Nationalgalerie selbst. Wichtiger als die vorhandenen Arbeiten ist ihm ein Werk, das seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen ist: Franz Marcs „Der Turm der blauen Pferde“ von 1913. Es war sechs Jahre nach seiner Entstehung von der Nationalgalerie angekauft worden, wurde 1937 von den Nazis konfisziert und dann im Rahmen der Schmähhausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt, bis „eine Offiziersvereinigung protestierte, weil Franz Marc 1916 im Ersten Weltkrieg bei Verdun gefallen war“. Danach sicherte sich Hermann

Göring das Bild, das seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges unauffindbar blieb, obwohl zahlreiche Sachverständige danach suchten. Zuletzt wurde das Gemälde unmittelbar nach dem Kriege im Haus am Waldsee gesehen und kurz darauf, bereits stark beschädigt, in einem Zehlendorfer Jugendlager. Danach fehlt jede weitere Spur.

Aber hier geht es nicht nur um ein verschollenes Gemälde. Der feinsinnige Tiermaler, dessen Kunstverständnis an Wilhelm Worringers Schrift „Abstraktion und Einfühlung“ geschult war, der eine „pantheistische Einfühlung“ und eine „humanisierende“ Darstellung der Natur anstrebte, die das „zitternde Tierleben“ fühlbar machen würde, fiel der Kriegseuphorie seiner Zeit zum Opfer. Der Künstler hatte sich wie viele andere, beispielsweise Max Beckmann, freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet. Obwohl der enge Malerfreund August Macke kaum fünf Wochen nachdem er eingezogen worden war, fiel, hielt sich die Begeisterung bei Marc noch bis in das nächste Kriegsjahr, erst dann erkannte er seine Verblendung und die Sinnlosigkeit des industrialisierten Massensterbens. Als er 1916 in die Liste bedeutender Künstler aufgenommen und damit vom Kriegsdienst befreit wurde, war er bereit, den Heimweg anzutreten. Bei seinem letzten Einsatz, einem Erkundungsritt bei Verdun, wurde er von Granatsplittern tödlich getroffen.

Zehn Tage später schoss der junge Jagdflieger Hermann Göring einen feindlichen Bomber ab und erwarb sich damit den Ruf eines Fliegerasses. Diese Reputation wusste Göring für seinen Aufstieg zur Nr. 2 des Nationalsozialismus geschickt auszunützen.

Mit seiner „Erkerkultur“, unangekündigten, diskreten Interventionen, gelingt es Martin Gostner immer wieder, unter Ausnutzung des genius loci für den Betrachter Breschen in die kanonisierte Wahrnehmung historischer Ereignisse zu schlagen. Die Vorstellung, dass die Pferde sich aus dem Bild befreit hätten und für einen Moment als lebendige Organismen aufgetaucht wären, hat etwas von der Leichtigkeit und dem Geheimnis der Natur, wie sie in den berühmten Tiergemälden Marcs aufscheint.

Je länger man sich in die damit verbundene Geschichte vertieft, desto mehr wird die märchenhafte Lebendigkeit konterkariert durch eine Narrative von unzähligen Morden, Raub und Gräueltaten, die sich der Geschichte dieses Gemäldes angelagert haben.

Kein Wunder, dass die „urban dictionary“ zum Stichwort „blue shit“ folgendes ausspuckt: „Clearly being the worst of the worst. Not only is it bad, but it is distinguishable among other shit for being so bad.“ Die Geschichte bleibt grausam. Mögen uns die blauen Pferde ohne Herrenreiter auf dem Weg zum Horizont noch viele blaue Haufen hinterlassen.

Andreas Schlaegel

Martin Gostner, „Der Erker der blauen Pferde (Erker 7)“, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, ab 31.5.2012



Klärung der Fronten

/Zum Stand der Kunstkritik

Es gab eine Zeit, in der die öffentlich-rechtlichen Kulturmagazine um Viertel vor zehn gesendet wurden. Heute beginnen sie frühestens um 23 Uhr. Zuweilen bekommt man jedoch, so gegen acht Uhr, einen Hinweis auf einen Teil einer solchen Sendung, fast als wollten die Sender so das eigene schlechte Gewissen beruhigen. Unruhe über diese Tatsache weisen heute jedoch nur die älteren Semester unter den Fernsehzuschauern auf. Das sind dann auch die gleichen Leute, die sich zu Recht darüber beschweren, dass die Sender für sich selbst Werbung machen. Die ARD wirbt für sich, genauso wie das ZDF. So nähert man sich auf leisen Sohlen den Privaten an, was Werbung und Inhalt angeht.

Verstehen wir das als Symptom eines Verlustes an Kritik und Selbstkritik. Legen wir den Finger in die Wunde. Aber das scheint nur noch eine Ersatzhandlung zu werden, weil der Betrieb gar kein Interesse daran zeigt, etwas an den Zuständen zu ändern. Und wer nachfragt, wird darauf verwiesen, dass Minderheitsprogramme für die Minderheit sind und daher an der Rand gerückt werden können.

Das Schicksal betrifft dann auch die Kunstkritik, die ihr lauwarmes Süppchen am besten auf der vorletzten Seite, vor dem Fernsehprogramm, kochen darf. Oder auf den hinteren Seiten der Feuilletons der wichtigeren Tageszeitungen. Gelesen werden diese Kritiken vom Künstler bzw. von der Künstlerin, dann folgen der Galerist und die Freunde der Galerie oder des Künstlers. Da das Angebot größer ist als der Platz im Feuilleton, gibt es immer eine Person, die ausjurieren muss. Das tut sie am besten dann, wenn sie die Einzelkritik schon von vorneherein bestellt. Was passt zu wem, wer widerspricht wem, wer ergänzt die Tonlage?

Schön wär's, wenn's so wär. Platz ist zwar in der kleinsten Hütte, aber viele Hütten machen noch kein Dorf. So behindert sich die Kunstkritik selbst. Von „Feuilleton“ mag man

gar nicht mehr reden. Und die vielen Stimmen überlagern einen Grundtenor des Missfallens gegenüber dem eigenen Metier. Zu einer Wertung kann es nicht kommen, weil die Eingebundenheit in ein gesellschaftliches Ganzes gar nicht mehr angedacht wird. Jede Kritik ist mehr oder minder Konsens mit den Umständen. „Welche Umstände?“, fragt die Leserin, der Leser. Zum ersten die eigenen. Es gibt ein Proletariat der Kunstkritik, über das man den Mantel des Schweigens gelegt hat.

„Was tun?“, fragen wir mit Lenin, und gleichzeitig nach der Rolle der Kunstkritik in den Zeiten des Prekariats. Kunst ist etwas für die Begüterten – und das sollte durchaus zur Sprache kommen –, wie die eigene Situation als ein ausgezeichnetes Prekariat, ausgezeichnet dadurch, dass es zumindest einen Zugang zur Öffentlichkeit hat. Und an einem seltenen Moment treffen sich die Begüterten mit diesem Prekariat und schließen eben keinen Burgfrieden mehr. Dann ist Kunstkritik nicht mehr nur das, sondern auch Gesellschaftskritik. Die erste Reihe kann mit ihren Klunkern applaudieren, die hinteren Ränge ballen die Hand zur Faust, ganz leise, weil Kunst kein Sedativum ist, sondern ein Mittel der Aufklärung, der Klärung der Fronten.

Thomas Wulffen



Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit

/ Brutalismus-Symposium in der Akademie der Künste, Berlin

Der Kenntnisstand der Baugeschichte zur Nachkriegsmoderne der 1950er-Jahre ist groß. Nun zeichnet sich parallel zur fortwährenden Historisierung der jüngeren Geschichte und in Abgrenzung zu Formalismus und Strukturalismus ein Forschungsbedarf zum Thema „Brutalismus“ ab. Das zweitägige Symposium nach einer Idee des leider verstorbenen Architektursoziologen Werner Sewing fand Mitte Mai mit zahlreichen Referenten in der Akademie der Künste statt. Das Symposium analysierte in Beiträgen berühmter Architekturtheoretiker den Forschungsstand. Ein wichtiges Anliegen war es, Kriterien und Maßstäbe zur Definition und Bewertung der brutalistischen Architektur zu erarbeiten, mit dem Ziel, noch rechtzeitig eine sensible Wahrnehmung für diese bedrohte Baukultur zu etablieren.

Der Begriff „Brutalismus“ wird auf die Architekten Alison und Peter Smithson und den Kritiker Reyner Banham zurückgeführt, der 1955 mit einem Aufsatz in der „Architectural Review“ den Begriff lancierte und mit seinem Buch „New Brutalism“ (1966) einen großen publizistischen Erfolg hatte. Die Smithsons wandten sich im Generationenkonflikt der 1950er-Jahre gegen die formale Erstarrung der Vorkriegsmoderne mit der Absicht, dass das Bauen wieder künstlerisch, unmittelbar, echt im Umgang mit Material und Konstruktion sein sollte. Es kursierten Mythen, wie der Begriff Brutalismus überhaupt in Umlauf kam: Was war mit dem schwedischen Architekten Hans Asplund, den die Engländer besucht hatten und der schon vorher von Brutalismus sprach? Wie ist die Geschichte von der Mischung von Peter Smithsons Spitzname „Brutus“ und dem Vornamen „Alison“ zu bewerten? Welche Rolle spielt das französische Wort „brut“ als Charakterisierung von Beton? Ein Begriff wie „béton brut“ meint nichts anderes, als dass der Beton materialgerecht eingesetzt wird – das deutsche „brutal“ und der Be-

griff „Brutalismus“ sind mit ganz anderen, negativen Werten besetzt. Heute wird der Begriff zum Schimpfwort und gibt Anlass zu ärgerlicher Verwirrung. Und mit dieser Verwirrung hatten die Referenten ihre liebe Not.

Gleich zu Anfang des Symposiums kritisiert der Kunst- und Architekturhistoriker Werner Oechslin (ETH Zürich) den ISMUS: Das Verhältnis zwischen Geschichte und Gegenwart und Geschichtsschreibung, zwischen Kunst und Architektur verändere sich nun mal, und zunächst müsse es für den Brutalismus darum gehen, einfach mal etwas Ordnung in seine eigene Geschichte zu bringen. Banhams Brutalismus-Buch-Untertitel: „Ethik und Ästhetik“ wären schließlich Voraussetzung für jeden Architekten, somit absolut nichts Charakteristisches. Technik schaffe niemals Stil, sondern nur der künstlerische Umgang damit. Das Label Brutalismus will nach den Katastrophen und Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs eine neue Geschichte schreiben. Schluss mit Form follows function. Everyday statt High Culture. Die Moderne sei aber laut Pevsners „Pioneers of Modern Design“ längst abgeschlossen. Die Erinnerbarkeit als Bild vermenge nun Struktur und Material. Deshalb zeigte Oechslin auch betont bewusst kein Bildmaterial.

Stanislaus von Moos (Yale University) präsentierte hingegen viele Bilder und zog die Malerei nach dem 2. Weltkrieg zur Begriffsklärung heran: erst die Ruinen mit ihren skulptural bizarren Formen, in denen Trümmerfrauen Brote backten, dann die Bunker als lebenserhaltende Gebäudeplastiken. Venturis Haus mit großem Schornstein von 1964 für seine Mutter: der warme Herd, die Architektur als Skulptur, als Kunst, als anti-kommunistisches Statement im Kalten Krieg. Darauf folgte Richard Hamiltons Collage: „Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?“ (1956) aus der legendären Ausstellung „This is tomorrow“ in der Whitechapel

*Brutalismus, Symposium in der Akademie der Künste,
Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, 10.–11.5.2012*



Gallery in London. Vielen Kunsthistorikern gilt es als erstes Werk der Pop Art. James Stirling rief dort das Ende der Skulptur durch die Architektur aus: Architektur sei Skulptur, sie kannibalisiere die Skulptur und schlucke sie. Hatte er damals schon seine Tortenbauten der Postmoderne im Sinn? Pop Art, Brutalismus, vielleicht Betonismus, die Einordnung bleibt schwierig.

Auch Kenneth Frampton (Columbia University) erwähnte diese Ausstellung. Es war das letzte gemeinsame Ereignis der „Independent Group“, ein von befreundeten Künstlern gebildeter Kreis, der das Phänomen der Massenmedien und ihre Beziehung zur zeitgenössischen Kunst diskutierte. Die Smithsons hatten schon das „Team 10“ gegründet, eine Architektengruppe „junger Rebellen“, die aus dem Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) hervorging und die dogmatischen Vertreter der klassischen Moderne, vorneweg Le Corbusier, kritisierte. Ein zentraler Kritikpunkt war die Funktionstrennung von Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr im Städtebau. Dem wurde eine Hierarchisierung in Haus, Straße, Stadtviertel und Stadt entgegengestellt. Im Laufe der Zeit experimentierten die Mitglieder mit neuartigen Raumsystemen von Gebäuden und Stadtvierteln. Brutalismus ist Städteplanung, lautete folgerichtig die These des nächsten Referenten Dirk van den Heuvel (TU Delft). Er sei keine revolutionäre, sondern eine evolutionäre Entwicklung. „Smithson Time“, ein Interview aus dem Jahr 2000 mit Peter Smithson und Hans Ulrich Obrist wird zitiert. Danach werden „brutalistische“ Gebäude von unterschiedlichen Referenten in Ländern wie Tschechien, Italien, Deutschland, Schweiz, Japan oder von der interessanten Gruppe „atbat“ im Maghreb etc. vorgestellt. In den Panels blieb der Begriff weiter diffus.

Allen Referenten gemeinsam ist jedoch das Bestreben, diese in der Öffentlichkeit als hässlich betrachteten Gebäude denkmalschutzgerecht zu erhalten. Viele befinden sich heute in einem bedauernswerten Zustand, oft schon zum Abriss preisgegeben wie z. B. der Komplex „Robin Hood Gardens“. Der poetische Titel führt im Londoner Norden direkt zu zwei grauen Wohnblöcken aus Beton. Man muss schon genau hinschauen, um in den beiden verwahrlosten Gebäuden ein Stück Architekturgeschichte von Alison und Peter Smithson zu erkennen: „Robin Hood bestahl die Reichen und beschenkte die Armen, aber ich bin mir sicher, dass er nie vorgeschlagen hat, die Armen danach im Namen der modernen Architektur wie Batteriehühner in Sozialwohnungsblöcke einzupferchen, bis sie schließlich in einem einsamen Treppenhaus erstochen würden“, polemisierte eine Befürworterin des Abrisses. Eine Kampagne zur Rettung des Smithson-Baus wurde initiiert, unterstützt von prominenten Architekten wie Zaha Hadid und Richard Rogers. Leider ohne Erfolg. „Architekturen zwischen Alltag, Poesie und Theorie“ hieß der Untertitel des Symposiums.

Skulpturale Betongebilde werden auch in Berlin durch vorgeklebte Investorenscheußlichkeiten ersetzt. Die St. Agnes Kirche in Kreuzberg von Düttmann, ein Beispiel brutalistischer Architektur in Berlin, bleibt uns zum Glück dank Johann König erhalten.



Fliegen heißt Landen

/Die Weltausstellung auf dem Tempelhofer Feld

Wenn man im Berliner Schillerkiez in Neukölln die Herrfurthstraße entlang läuft, die mächtig sich auf dem Platz ausbreitende Kirche umrundet und über klappriges Kopfsteinpflaster vorbei an einem Friseurladen mit Aschenbecher, einem Kiosk, der sich seiner prominenten Lage noch nicht bewusst ist, und der Neueröffnung eines Cafés vorbei geht, öffnet sich plötzlich der Horizont. Vor einem liegen knapp 400 Hektar freies Land. Hier bleiben viele erst einmal unwillkürlich stehen und lassen den Blick über die vielen bunten Drachen, die den Himmel füllen, die Kitesurfer, die über die Rollbahnen flitzen, die Inlineskater, die dicht gedrängten Menschen auf der Grillwiese, die Spaziergänger und Radfahrer schweifen. 386 Hektar Land, das ist fast doppelt so groß wie der Stadtstaat Monaco und hat damit den Englischen Garten in München als größte innerstädtische Freifläche in Deutschland abgelöst. In Berlin ist diese Fläche gerade mal fünf Kilometer vom Brandenburger Tor entfernt. Das schreit geradezu nach vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten – und Interessenkonflikten.

Die Eröffnung des Tempelhofer Felds als Park am 8. Mai 2010 war begleitet von Demonstrationen und „Tempelhof für alle!“-Rufen. Die Befürchtung, dass das Feld ähnlich wie das Spreeufer mit teuren Luxuswohnungen bebaut werden sollte, lag nahe. Ein Jahr nach Eröffnung wird der Siegerentwurf für die Nutzung des Tempelhofer Felds vorgelegt, der verblüffend nahe am Status Quo ist. Das freut natürlich, lässt aber auch die berechtigte Frage aufkommen, warum denn überhaupt lenkend eingreifen, Geld, Anstrengung und Wettbewerbe in einen Ort stecken, wenn der Park funktioniert, wie er ist? Vom ersten Tag an wurde das Feld von den Berlinern angenommen. Am Eingang Oderstraße haben Anwohner ihren Wohnraum in den Park verlängert. Männer sitzen unter den Bäumen und rauchen Wasserpfeife, Kinder malen

mit Kreide auf die Straße. Links gießen Hobbygärtner ihr Gemüse in den selbstgezimerten Hochbeeten.

Im Juni 2012 mischen sich das Theater Hebbel am Ufer und das Berliner Architektenkollektiv „raumlabor“ in die (Zwischen-)Nutzung des öffentlichen Raumes ein und sie wiederholen damit, was sie bereits 2004 bei der Flutung des entkernten Palasts der Republik gemacht haben: Die Aufmerksamkeit auf Räume oder Bauwerke lenken, die im Laufe der Geschichte ihre Funktion verloren haben, und einen öffentlichen Dialog über alternative Nutzung und neue Perspektiven anregen. Das gemeinsame Projekt „The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012“ ist gleichzeitig auch das letzte große Projekt des Intendanten Matthias Lilienthal, der das HAU nach neun Jahren verlässt.

Doch muss es gleich eine Weltausstellung sein? So großspurig der Titel ist, so klein verlieren sich die Pavillons auf der Fläche des Feldes. Aber auch wenn es auf den ersten Blick etwas weit hergeholt scheint und das Ergebnis (zum Glück) weit von den letzten Expos entfernt ist, so birgt die Auseinandersetzung mit Weltausstellungen ein Potenzial und wichtige Überlegungen zum Umgang mit öffentlichem Raum.

Weltausstellungen stehen einerseits für Fortschritt und Wunder der Technik und haben einige imposante Gebäude hinterlassen. Andererseits gibt es sehr viele negative Aspekte im Bezug auf den Umgang der Ausstellung mit der Stadt und ihren Bewohnern. Weltausstellungen sind untrennbar mit politischen Zielen sowohl des austragenden Landes als auch der Nationen, die sich mit ihren Pavillons repräsentieren, verbunden. Das Bedürfnis nach nationaler Selbstdarstellung und Distinktion manifestiert sich architektonisch in der Pavillonbauweise. Auch die „Weltausstellung“ verfolgt politische Ziele. In einer Stadt wie Berlin, die kaum Industrie hat und auf Tourismus angewiesen ist, scheint das Verlangen nach

prestigeträchtigen Projekten, wie etwa die Rekonstruktion des Stadtschlusses oder die von Wowereit in Zeiten des Wahlkampfes initiierte Leistungsschau „based in Berlin“, zu steigen. Die Idee hinter dem Projekt war es, so Christoph Gurk, Dramaturg am HAU, ein Projekt in Berlin zu machen, das sich „Weltausstellung“ nennt, damit es so etwas in Berlin schon gegeben haben wird und nicht wiederholt werden muss.

Dennoch orientiert sich das Konzept der „Weltausstellung 2012“ eher an der Venedig Biennale als an einer Expo: internationale Künstler und Künstlergruppen gestalten die insgesamt 15 Pavillons. Die bildenden Künstler, Filmemacher und Theatermacher repräsentieren nicht ihre Nation, sondern sprechen in ihrer jeweiligen künstlerischen Sprache über die Welt.

Der Filmemacher Harun Farocki untersucht in seinem Film „Parallele“, wie die Computeranimation unsere Sichtweise über die Welt verändert. In der begehbaren Nachbildung eines Schwarzweißfernsehers der Marke Blaupunkt, der ihrer Familie während der Apartheid in Südafrika einen Zugang zur Welt eröffnete, inszeniert die Künstlerin Tracey Rose eine Seifenoper, die über die Dauer der Ausstellung läuft. Der niederländische Künstler Willem de Rooij spielt in seiner Soundinstallation „Farafra“, bestehend aus Geräuschen, die in einer Kamelfarm in Ägypten nahe der libyschen Grenze aufgenommen wurden, auf die bis ins 20. Jahrhundert hineinreichende gängige und sehr publikumswirksame Praxis des Zurschaustellens von fremden Menschen in so genannten „Human Zoos“ auf Weltausstellungen an, bringt aber auch die aktuellen Konflikte in Afrika mit ein. Ob der Künstler wohl weiß, dass nur wenige hundert Meter weiter im Tierpark Neukölln in der Hasenheide Kamele stehen?

Ein verstörendes Bild zeigt Rabih Mroué. Er arbeitet zwischen den Bereichen Theater, Performance und bildender Kunst und gehört zu den Schlüsselfiguren der libanesischen Kunstszene, die in den 1990er-Jahren nach dem Ende des Bürgerkriegs entstand. Seine Arbeiten basieren meist auf Dokumenten aus seinem Archiv und durchbrechen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Auf der Suche nach Filmmaterial über den Syrienkonflikt stieß er im Internet auf ein Handyvideo, das die Erschießung des Filmenden selbst zeigt. Diese 18 Sekunden stellte Mroué nach, sodass er 72 Einzelbilder stark vergrößern konnte, ganz im Gegensatz zu seiner Arbeit auf der documenta 13, in der er die tatsächlichen Handybilder vergrößert und die Mörderschützen hinter einer in einzelne Pixel aufgelösten Unkenntlichkeit verschwinden lässt. Auf hintereinander gereihete Stellwände in einem Tunnel montiert, werden die Einzelbilder, wenn man durch den Tunnel rennt, wieder zu einem Film: die letzten 18 Sekunden des Filmers. An der Stelle, an der der Filmer von der Kugel getroffen wird, wird auch der Besucher in seinem Lauf durchbrochen, er stolpert über eine Metallplatte am Boden: Die Arbeit ist ein theatrales Reenactment des Handyfilms.

Die Frage, was hier real ist, was fiktiv, interessiert Mroué, so sagt er, nicht.

Ein negativer Aspekt, den die nun 160-jährige Geschichte der Weltausstellungen offenbart hat, ist der Raubbau an Ressourcen, der betrieben wird, um etwas Spektakuläres, aber Ephemereres zu schaffen. Für eine der ersten Weltausstellungen in Wien 1873 wurde für die Errichtung des Ausstellungsgeländes

der Lauf der Donau umgeleitet, für die letzte Weltausstellung in Shanghai 2010 18.000 Menschen und 270 Fabriken umgesiedelt. Der Begriff Nachhaltigkeit ist in der Planung der Weltausstellung erst 1962 angekommen, als bei der Leistungsschau in Seattle das erste Mal über die Nachnutzung der aufwendigen Pavillonbauten nachgedacht wurde. Eine Stadt, so wird gesagt, braucht zehn Jahre um sich von einer Expo zu erholen. Denkt man an die Ruine des seiner Zeit so umjubelten niederländischen Pavillons auf dem Expo Gelände Hannover, dann vielleicht sogar noch etwas länger ...

Der Künstler Erik Göngrich stellt in seinem „Pavillon der Weltausstellungen“ zwei Weltausstellungsrelikte gegenüber: Eine Fotografie des „New York State Pavilion“, ein Überbleibsel der „New York World's Fair“ 1964. Das Herz des Pavillons war das „Tent of Tomorrow“, ein 12-stöckiger Ausstellungsraum mit einem bunten Plexiglasdach. Nachdem in dem Gebäude nach der Weltausstellung noch Konzerte stattfanden, ging die traurige Geschichte des Pavillons von der Nutzung als Rollschuhbahn, Lager für Müllcontainer und schließlich Parkhaus weiter, bis das Gebäude zu brüchig und überhaupt nicht mehr genutzt wurde und seitdem in Queens sein Dasein als Ruine fristet. Kontrastiert wird dieses Bild mit dem Eiffelturm, dessen Geschichte hinlänglich bekannt ist: Er entstand für die „Exposition Universelle de 1889“ und wurde zum Wahrzeichen der Stadt. Wie eng die Geschichte der Weltausstellungen mit der Geschichte der Architektur zusammenhängt, zeigt Göngrich weiter auf einem großen Plakat, auf dem er wichtige Gebäude aus 160 Jahren Weltausstellung thematisch ordnet und nebeneinander setzt – und zwar in die Freifläche des Tempelhofer Felds. Ob dies ein Vorschlag für die weitere Nutzung des Geländes ist – ein Weltausstellungspark analog des „World Park“ in Beijing von 2008, zu sehen auf der dritten großen Fotografie im Erdgeschoss von Göngrichs Pavillon –, sei dahingestellt. Offensichtlich wird allerdings das Streben nach Höhe, das Verlangen, auf einer Weltausstellung auch symbolisch die Kugelform der Welt auszustellen (am bekanntesten wohl die Kuppel von Richard Buckminster Fuller von 1967), und nicht zuletzt die Obsession nach Riesenrädern, die aneinander gereiht auf Göngrichs Zeichnung eine ganze Startbahn des Tempelhofer Flughafens ausfüllen.

Mit einem Riesenrad kann die „Weltausstellung 2012“ auch aufwarten, als Teil des Pavillons „Quartier 52.4697°N 13.396°E“ der Berliner Regisseure Tamer Yiğit und Branka Prlić ganz in der Nähe des Eingangs Tempelhofer Damm. Ein Riesenrad auf dem Tempelhofer Feld ist tatsächlich nicht so weit hergeholt. Zunächst war das Feld Ackerland, ab 1722 wurde es als Exerzier- und Paradeplatz des Militärs genutzt. Gleichzeitig entdeckten es die Berliner als Naherholungsgebiet. Zwischen der Stadtgrenze von Berlin und dem Dorf Tempelhof galten hier auch nicht die Sperrstunde und das Rauchverbot, und so entwickelte sich das Feld als Ort der Erholung und des Amüsemments. Es entstanden Sportstätten wie eine Pferde- und eine Radrennbahn, Rummelplätze siedelten sich in der Nähe an und Zirkusse gastierten auf dem Feld.

Yiğit und Prlić haben eine Versammlungsstätte für Menschen ohne festen Wohnsitz geschaffen. Seit dem Beitritt Rumäniens und Bulgariens zur Europäischen Union zieht es immer mehr Sinti und Roma nach Deutschland. Auf die

Frage, woher sie kommen, antworten sie in der allabendlich stattfindenden Performance: „Aus Rumänien und Bulgarien und unsere Hauptstraße dort ist die Flughafenstraße.“ Dort betreibt Talu Emre Tüntaş die Jugendinitiative „Taschengeld-firma“. Für die Zeit der Weltausstellung hat er seine mobile Fahrradwerkstatt in den Pavillon verlegt, an einen Ort, an dem jeden Abend musiziert und getanzt wird – ganz in der Tradition des Feldes.

Viele Pavillons haben eine Aussichtsebene in ihre Architektur miteingearbeitet. Von dort aus kann man das imposante Flughafengebäude bestaunen. Das Gebäude wurde in kürzester Zeit 1936–1937 in die Höhe gezogen und war ursprünglich nur für eine zehnjährige Nutzung vorgesehen. Danach sollte der Flugverkehr auf vier andere Flughäfen verlagert werden, je einen im Norden, Süden, Westen und Osten der neu gestalteten Reichshauptstadt. Dies hat Hitler und seinen Architekten Ernst Sagebiel unter der Beratung von Albert Speer nicht daran gehindert, sämtliche Superlative in dem Monumentalbau zu verwirklichen. Über eine Nachnutzung der „Mutter aller Flughäfen“ wurde nicht nachgedacht. Auch heute, vier Jahre nach der Stilllegung des Flughafens, ist noch keine Nutzung für das denkmalgeschützte Gebäude gefunden worden, das neben den üblichen Räumlichkeiten auch noch über zwei Bunker und eine Basketballhalle der amerikanischen Besatzer verfügt. Aber einen weiteren Superlativ hat sich das Gebäude auch nach der Stilllegung noch gesichert: Es ist das größte Baudenkmal Europas.

Historische Bauten wie die Wetterstation, ein Hundezwinger oder die Ballonhalle werden nun für die Ausstellung zwischen genutzt. Für die Neubauten wurden Baumodule neu zusammengesetzt, die von der Ausstellungsarchitektur des Projekts „ÜberLebensKunst“ im Haus der Kulturen der Welt im August 2011 übriggeblieben waren. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ressourcen nachzudenken, regt auch das „Festivalzentrum“ des Stuttgarter Architektenkollektivs „umschichten“ an. Die Architekten Lukasz Lendzinski und Peter Weigand widersetzen sich der heutigen Überfluss- und Wegwerfmentalität. Sie arbeiten spontan mit Materialien, die sie vor Ort finden, leihen und spielerisch zu temporären Architekturen zusammensetzen, die man nach der Nutzung wieder in ihre Einzelteile zerlegen und zurückgeben kann. Für die Weltausstellung entstand aus Stahlträgern und Betonsilos eine luftige Arena, in der das Rahmenprogramm stattfindet. Das trotz der wuchtigen Betonsilos filigran wirkende „Festivalzentrum“ hat nur einen Haken: die Stuttgarter Architekten haben den unstillen Berliner Sommer nicht mit eingeplant – einige Künstlergespräche und Talks sind buchstäblich ins Wasser gefallen.

Im Zentrum des Feldes mitten im Lerchenschutzgebiet liegt die ehemalige Wetterstation. In einer Klanginstallation, die an einen Tatort erinnert, beschäftigt sich der Berliner Dokumentartheater-Regisseur Hans-Werner Kroesinger mit der militärischen Nutzung des Tempelhofer Feldes, der Geschichte der Zwangsarbeit, aber auch der Geschichte des Fliegens. Das naheliegende Thema Fliegen wird auch im Programm des Institut für Raumexperimente, der UdK Klasse von Olafur Eliasson, die für die Zeit der Ausstellung in die ehemalige Ballonhalle verlegt wurde, wiederholt aufgegriffen. Spielerisch in der Performance „I do it because I can't: fly

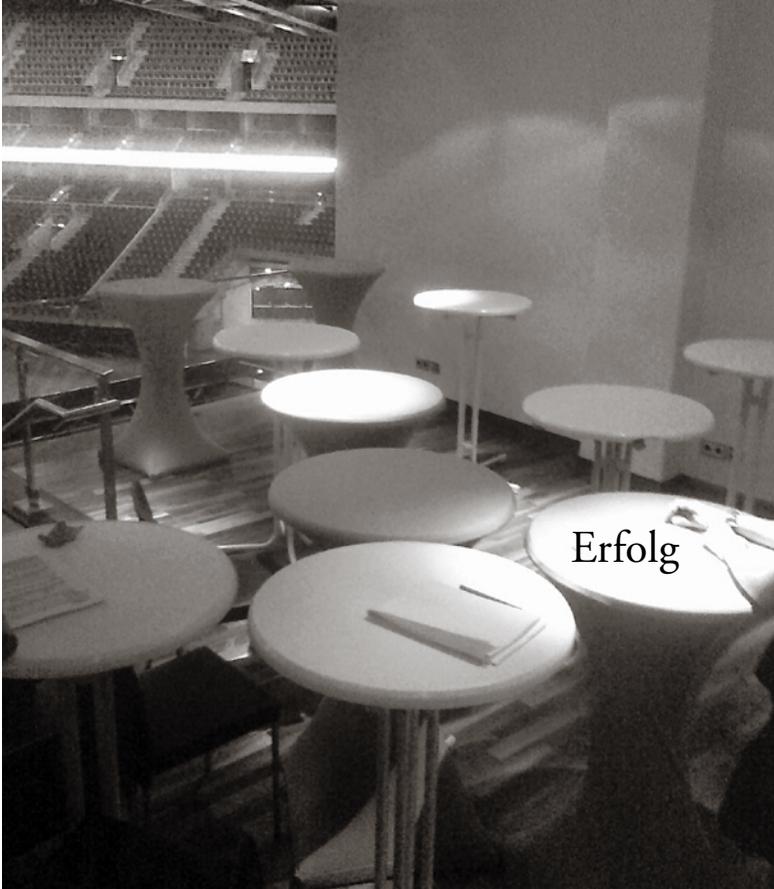
attempt“ von Rune Bosse, der an den vier Sonntagen mit selbstgebauten Flügeln versucht abzuheben und damit an die zahlreichen zum Teil tödlich geendeten Flugversuche Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Tempelhofer Feld erinnert. Und konzeptuell in einem Screening des Filmkurators Florian Wüst: Er zeigt historische Ausschnitte der Wochenschau über den Zeppelin Hindenburg, der zwar nie auf dem Feld landete, aber 1909 darüber flog, einen amerikanischen Film von 1949 zur Luftbrücke, aber auch Bilder von anderen Flughäfen, oft gesichtslose Orte des Transits und der flüchtigen Begegnung.

Sowohl das Tempelhofer Flughafengebäude als auch das Feld sind alles andere als gesichtslos, sie haben eine weltbekannte Geschichte hinter sich, auf die die Weltausstellung hinweist. Wie die Geschichte weitergeht und von wem sie geschrieben wird, bleibt offen. Die kritische Auseinandersetzung mit Weltausstellungen zeigt, dass eine Top-Down Stadtplanung einer Stadt selten gut tut. Mit der seltenen Feldlerche hat man zwar schon den „Käfer“ gefunden, der die Wiesen vor einer Bebauung retten könnte, aber muss immer erst ein vom Aussterben bedrohtes Lebewesen gefunden werden, um etwas zu erhalten?

Ganz am Rand des Feldes, angrenzend an den muslimischen Friedhof, liegt das neu gegründete „Institut für imaginäre Inseln“ des Künstlers und Kurators Lukas Feireiss. Ein kleines eingezäuntes Rasenstück mit einem Hügel in der Mitte, unter dem sich ein ehemaliger Munitionsbunker befindet. Mit nur minimalen architektonischen Eingriffen entsteht hieraus eine Insel mit einem Berg, Bootsstegen und Pfahlbauten. Hier machen uns Kinder vor, wie einfach es sein kann, sich eine Freifläche anzueignen. Aus Steinen und Hölzern lassen sie gemeinsam eine Stadt auf dem Hügel entstehen, Leuchtturm, Strandvillen, Krankenhaus, Moschee und ein Hochhaus stehen nebeneinander, nach und nach kommen Cafés, Läden und sogar ein Stützpunkt der NASA hinzu, im Meer schwimmen Boote, Schiffe und die unterschiedlichsten Seelebewesen. Eine gemeinsame Infrastruktur entsteht.

Iris Ströbel

„The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012“
Eine gemeinsame Produktion von HAU und raumlaborberlin
Tempelhofer Park/Ehem. Flughafen Tempelhof
1. bis 24. Juni 2012



Die Redaktion meint, dass die Initiative zum Erfolg-Spezial von mir ausging. Ich habe das natürlich ganz anders in Erinnerung und die Tatsache ist mir danach auch direkt unangenehm gewesen. Das entlarvt ja, dass das Thema in mir ist. Das Thema ist zwar in fast jedem, aber niemand gibt das gerne zu. Es herrscht die Meinung vor, dass man über Erfolg nicht sprechen muss, wenn man ihn hat, und nicht zu viel über ihn sprechen sollte, wenn man ihn nicht hat (also ähnlich wie beim Geld, da landet man schnell in der Neidfalle). Niemand will sich die Blöße geben. Misserfolg ist total unsexy und nach außen wird gerne folgendes Statement abgegeben: Wieso? Läuft doch super!

Also, ich musste mich in letzter Zeit aus unterschiedlichen (und geheimen) Gründen oft mit diesem bescheuerten Thema befassen. Bei dem ganzen Hin- und Herüberlegen wurde mir immer unklarer, was das eigentlich ist: Erfolg. Was macht (persönlichen) Erfolg aus, wie kann man Erfolg insgesamt definieren und wie stellt sich die Sache speziell im Künstlerberuf dar? Was, verdammt nochmal, ist das: Erfolg? Versucht man sich an einer Begriffsdefinition, dann wird es schnell soziologisch. Die große Erfolgsumfrage mit persönlichen Zufriedenheitsfaktoren wäre demnach die Lösung, um sich ein umfassendes Bild zu machen. Wie aber sieht das der vereinzelte Erfolgssuchende? Ist Erfolg nur eine Betrachtungs- und Standpunktfrage oder gibt es womöglich doch objektive Bewertungsmöglichkeiten? Ich kenne mich da nicht mehr aus. Die meisten zeitgenössischen Künstler sind im Sinne von materiellen Statussymbolen und/oder kunstgeschichtlicher Wirkungsmächtigkeit vielleicht nicht so erfolgreich wie sie es gerne wären, aber wenn man von sich behaupten kann, dass man über die Jahre ein Werk geschaffen hat und bei der Sache geblieben ist und sich gegen alle Widrigkeiten durchgesetzt hat und auf etwas Entstandenes zurück schauen kann, dann

ist das vor allem eins, ein Erfolg. Und zwar ganz unabhängig davon, ob genügend Kohle mit der Arbeit verdient worden ist oder ob man sich immer dazu gezwungen fühlte, andere Jobs zu machen, um sich die Kunst zu erhalten. Und in dieser Rückschau besteht ein interessanter Unterschied in der Perspektive auf Erfolg, denn der junge Künstler-Startler wird einen anderen Begriff von Erfolg haben als der durch die Untiefen der eigenen Biografie gegangene Midcareer-Artist. In der Rückschau ist es eher eine Analyse, eine Bestandsaufnahme, eine Vergewisserung und eine Überprüfung der eigenen Basis, in der Vorschau ist es unklarer, vielleicht rasanter, spannender und offener, mit Sicherheit aber undefinierter. Mit diesem redaktionellen Sonderteil schließen wir unsere Triologie der Selbstbetrachtung ab, die neben dem Erfolg-Spezial das Ich-Spezial und das Netzwerk-Spezial hervorgebracht hat. Ab jetzt können wir uns gemütlich wieder den schmerzfreieren allgemeinen Dingen zuwenden.

Peter K. Koch

Alle Abbildungen des Spezial entstanden mit Handykamera während einer zweiwöchigen Generalinventur der O2-Arena im Sommer 2010 und sind Teil der introspektiven „Failed Artist Series“ von André Marose.



Künstlerische Ineffizienz

/ Ein Gespräch zwischen Roger Behrens, Alice Creischer, Andreas Siekmann und Elke Stefanie Inders

Das Gespräch über die Produktionsbedingungen von Gegenwartskünstlern zwischen Roger Behrens (Philosoph und Sozialwissenschaftler), Alice Creischer und Andreas Siekmann (Künstler/in, Kurator/in, Autor/in) wurde von Elke Stefanie Inders (Kunst- und Kulturwissenschaftlerin) initiiert und via e-mail moderiert.

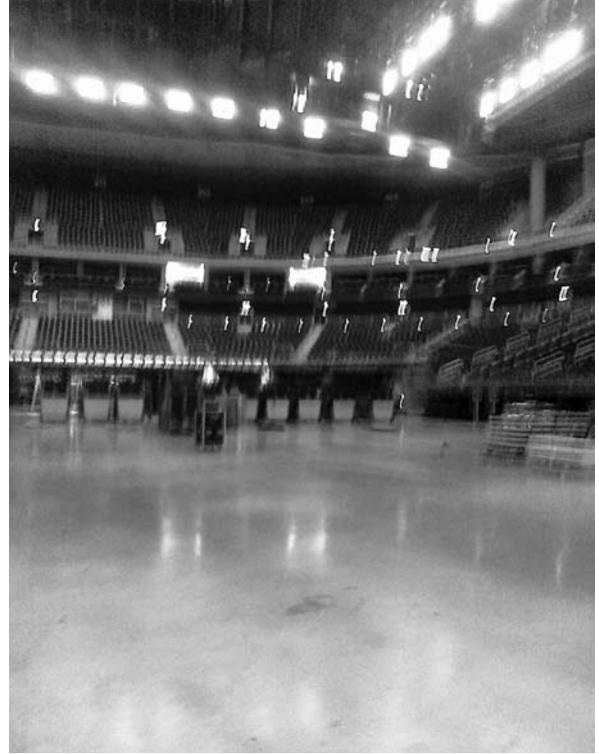
Was den Erfolg oder Misserfolg von Künstlern bestimmt oder steuert, hängt in erster Linie und in zunehmendem Maße vom Marktwert ab, oder mit Bourdieu gesprochen, von dem symbolischen, kulturellen oder ökonomischen Kapital. Dies impliziert sowohl die Produktionsbedingungen, unter denen Gegenwartskünstler heute arbeiten, als auch die kunstkritische oder -historische Einschätzung.

Erfolg gehört in der modernen Gesellschaft zu den fundamentalen Handlungskategorien (vgl. Sighard Neckel). Demzufolge berechtigt einen „[...] erst der Erfolg im Sinne einer sozialen Durchsetzung im Wettbewerb dazu, die eigene Existenz als sinnvoll zu erleben.“ (Isabelle Graw: „Der große Preis“, Köln 2008, S. 61).

Markterfolgreiche Künstler sind deshalb so faszinierend, weil sie einerseits mit der mythischen Macht des Geldes ausgestattet sind und andererseits den Prototyp des kreativen Arbeiters oder freien Künstlers darstellen. Der Künstler selber verkörpert hier den Prototyp des unternehmerischen Selbst. Interessant ist daher weniger die Frage, ob ein Künstler erfolgreich oder nicht erfolgreich ist, sondern unter welchen Produktionsbedingungen er mit seiner Kunst reüssiert.

Elke Inders/ Roger, in Eurem Vortrag „The Evil Faerie: Kunst im Kapital“* habt Ihr kürzlich sehr explizit herausgearbeitet, dass sich erst durch eine materialistische Perspektive auf die Gegenwartskunst, zu der sowohl die Kapitalisierung als auch die Kommerzialisierung der Kunst gehören, eine kritische Analyse der Kunst formulieren lässt. Es ging Euch dabei weniger um eine Kritik am derzeitigen Hype um die so genannte politische Kunst, z.B. bei der Berlin Biennale 2012, oder um eine dezidierte Kritik am „bösen“ Kunstmarkt, sondern Ihr geht von der faktischen Setzung einer kapitalisierten Kunst aus. Ihr habt die Gegenwartskunst als Industrie bzw. als ein Marktsegment bezeichnet und genau dadurch würde sie, laut Euch, selber als Teil einer gesellschaftlichen Zurechnungsfähigkeit wahrgenommen werden. Euer Diskussionsansatz schließt damit die sich wandelnden Produktionsbedingungen von Künstlern ein. Gerade diesen Ansatz finde ich unbedingt interessant, wenn man auf das Thema Erfolg und Misserfolg von Künstlern fokussiert. Wie hängen also Produktionsbedingungen, Erfolg und Misserfolg von Künstlern zusammen?

Roger Behrens/ Unsere Frage war in der Tat nicht, was markterfolgreiche Künstler eigentlich markterfolgreich macht; diese Frage bleibt, wenn sie sich auf Kategorien wie „symbolisches Kapital“, „kulturelles Kapital“ oder „Erfolg“ kapriziert und diese ohnehin schon auf soziologisch hyposta-



sierte Epiphänomene reduzierten Theoreme dann noch auf den „Kunstbetrieb“ isoliert, redundant. Und die Antwort darauf ist banal: Unter Bedingungen des Wettbewerbs haben diejenigen Erfolg, die Erfolg haben; und um weiterhin wettbewerbsfähig zu bleiben, gehört es zur Selbstreklame und Akquise, das eigene Tun als sinn- und bedeutungsvoll zu inszenieren. Nicht die Künstler sind die Prototypen des unternehmerischen Selbst, sondern das ohnehin ökonomisch entqualifizierte und sozial disqualifizierte Proletariat, das versucht trotz der ökonomischen Pleite am Ideal der Selbstständigkeit festzuhalten. Kunst kann aber weiter betrieben werden, sogar noch dann, wenn man längst zum Ein-Euro-Job verdonnert wurde. Es gehört zur Ideologie der Kunst – also zum notwendig falschen Bewusstsein über ihre gesellschaftliche Funktion –, dass sie bei absoluter Sinn- und Bedeutungslosigkeit ihrer Resultate trotzdem oder gerade daraus ihren Sinn und ihre Bedeutung zu generieren vermag. Als Ideologie der Kunst, die ja nicht vom Markt oder den Künstlern selbst erzeugt wird, sondern sich in medialen Öffentlichkeiten immer weiter fortschreibt, bildet das die Hybris, die in den letzten Jahren zu einem einigermaßen bizarren, aber auch amüsanten Spektakel geführt hat: die Chimäre, dass nun irgendwie auch die Kunst vom Kapitalismus infiziert ist. Dies wird durch eine politisch ziemlich beschämende Vorstellung konterkariert, dass Künstler Prototypen einer neuen Subjektform seien, dass sie die Prekärsten der Prekären seien. Da sie mit ihrer Kunst immer noch eine andere, dissidente, subversive, nonkonforme Tätigkeit verkörpern würden, eben „Prototyp des kreativen Arbeiters“ seien. Diese Selbststilisierung läuft jeder Idee von Emanzipation zuwider. Auch deshalb, weil die verwendeten Kategorien – „Kreativität“ und „Prekarität“ – lediglich Ideologeme des korporativen Kapitalismus sind, Funktionen der gesellschaftlichen Integration.

Für Kerstin Stakemeier ist „Gegenwartskunst“ in Abgrenzung zur Moderne eine Industrie und bezeichnet sowohl ein ökonomisches als auch künstlerisches Verhältnis von Gegen-

wärtigkeit, welche ihrerseits die Kunst zum Marktsegment macht. Zur Gegenwart, auf die dann „Gegenwartskunst“ bezogen wird, gehört die fortgeschrittene Kommodifizierung des gesellschaftlichen Lebens und, dass auch „die Kunst“ ihren „Markt“ hat, und sich überhaupt nur durch den Markt vermittelt. Im fortgeschrittenen Kapitalismus zeigt sich dann, wie gegeneinander ausdifferenzierte Märkte von der Sphäre der Produktion entkoppelt werden, obwohl die Kapitalbildung nicht „auf dem Markt“ stattfindet, sondern in der Produktion, deren Produkte auf dem Markt veräußert werden. Es scheint von daher so, als ließe sich die Kapitalisierung der Kunst über einen „Markt“ aus den allgemeinen Mechanismen des Marktes als Besonderheit der Kunst entschlüsseln. Hier schreibt sich ein noch immer wirksames Selbstverständnis bürgerlicher Kunst fort, wonach „die Kunst“ selbst als Gesellschaft konstituierende Instanz erscheint, während sich die Ökonomie in dieser Perspektive als Überbau darstellt. Der „Markt“ wird als etwas von außen Hinzutretendes und nicht die Grundlage der (Gegenwarts-) Kunst supponiert. Dem Schema nach funktioniert „Kunst“ dabei als Segment der Kulturindustrie und genauer als Segment der Popkultur. *Alice Creischer, Andreas Siekmann/* Man muss vielleicht vorsichtiger mit diesen Begriffen von ökonomischem und kulturellem Kapital umgehen, die in den 80er-/90er-Jahren sicherlich notwendig waren, um eine gewisse Form von kultureller Prädestination zu dekonstruieren. Jetzt ist diese These der allgegenwärtigen Ökonomisierung ein Mythos – ein neoliberales Machtdispositiv, das viele internalisiert haben. So ist die Annahme, dass alles kulturelle Handeln ohnehin nichts weiter ist als eine an Effizienz orientierte Ökonomie, die sich erst im Erfolg verifiziert, schlichtweg falsch. Sie orientiert sich an einem Feld, das ja gerade behaupten möchte, repräsentativ für den Kunstbereich zu sein, es aber bei weitem nicht ist.

Vielleicht muss man wieder einmal aufmerksam darauf machen, dass künstlerische Arbeit/Kreativität ein Selbstzweck ist, d. h. im Handeln selbst eine Befriedigung liefert. Dieser

Selbstzweck wird besonders deutlich im freiwilligen Engagement derjenigen, die den Kunstbereich konstituieren – sozusagen den „99%“ des Kunstbereichs: Sammler mit kleinem Portemonnaie, Low-Budget-Galerien, usw. Diese Teilnehmer des Kunstbereichs haben oft gar kein Interesse Big Player zu werden, da sie an der Produktion von sozialem Sinn und nicht an Erfolg interessiert sind. Dieses Desinteresse und ungefragte, nicht legitime Glück der künstlerischen Praxis ist auch das, was das Marktsegment mit seinem Repräsentativitätsanspruch andauernd zu desavouieren droht.

Inders/ Der Kunstbetrieb durchläuft seit Jahren eine Entwicklung hin zu einem (global vernetzten) Großunternehmen und zu Galeriezusammenschlüssen, die über das Who is in? und Who is out? entscheiden. Im Gegensatz dazu stehen die sich in meist linken Netzwerken organisierenden Künstler, die nicht Teil von exklusiven Netzwerkbindungen sind und die sich unter meist prekären Arbeitsbedingungen auf dem Markt behaupten müssen oder dies gar nicht mehr können, aufgrund verschiedenster Gründe. Netzwerke die falsch oder machen sie einfach nur schlechte Kunst?

Behrens/ Signifikant für die Gegenwartskunst ist, gerade weil sie immer schon durch die Logik des Kapitals bestimmt wird, dass sie nicht länger auf eine Ästhetik angewiesen ist, die nach „gut“ und „schlecht“, die nach Wahrheit, Gehalt, Erkenntnis etc. fragt.

Sicher, es gibt heute sehr viel schlechte Kunst – und insbesondere die Kunst, die sich gerne als „gut“ in einem moralischen Sinne des Politischen wähnt, ist unsäglich schlecht (meistens idiotisch, oft genug leider auch reaktionär, unreflektiert, etwa rassistisch und sexistisch) –, aber für eine dezidierte Kritik der Kunst ist das irrelevant. Das gleiche gilt für eine Kritik der Kunst, die ihre Kommerzialisierung, ihren Ausverkauf, ihre Hingabe an den Markt moniert: Unterstellt wird dabei ja, dass es quasi einen Verrat an der „echten“ Kunst gibt, dass perfide mit der Kunst die Kunst um sich selbst betrogen werde. Das sind Reste einer bildungsbürgerlichen Befindlichkeit, die sich in einem Kunstbetrieb, in dem die Surrogate des Narzissmus und seiner Kränkung ohnehin ihre Bühne haben, gut fortsetzen lassen.

Auch mit der Netz- und Netzwerk-Metapher ist hier wenig anzufangen. Vielleicht wäre es interessant, die Bedeutungsveränderung dieser Metapher einmal darzustellen: früher waren Netzwerke eher etwas Kriminelles, Bedrohliches; heute sollen es konstituierende Strukturen sein, aber: es sind rein technische Metaphern geworden. Vergesellschaftung nach der Logik des Kapitals ist aber keine, die über Netzwerke und darin verschaltete Kontakte entschieden wird; hier gilt es immer noch, nach den Produktionsverhältnissen zu fragen. Was charakterisiert die Beziehung zwischen künstlerischen und anderen Produktionsverhältnissen? Wie und warum haben sich die Studierendenzahlen an den Kunsthochschulen über die Jahre vervielfacht? Wer arbeitet heute für Künstler? Wer führt Aufsicht in den Kunstausstellungen? Die Mehrzahl derjenigen, die ihrem Selbstverständnis nach oder gemäß der KSK und des Finanzamtes „Künstler“ als Beruf nennen, leben prekär, selbst wenn sie es schaffen, mit Kunst ihr Geld zu verdienen. Nicht die unabdingbare Prekarisierung im Kapitalismus ist das Spezifische, sondern das Versprechen, verbunden mit den Zielen der bürgerlichen Gesellschaft, gerade

durch den Kapitalismus ein nicht-prekäres, also ein sicheres Leben zu garantieren. Und die Illusion, dass doch noch ein sicheres Leben möglich sei, wird aufrecht erhalten. Für dieses Versprechen ist insbesondere die Gegenwartskunst zuständig, die ja ein integraler Bestandteil der als „Creative Industries“ affirmierten Kulturindustrie ist. Das Versprechen heißt: „Wer heute prekär lebt, kann morgen auf Sicherheit vertrauen!“ Dazu kommt immer die Beschwichtigung: „So schlimm ist das prekäre Dasein gar nicht, du bist immer noch Künstler und musst nicht die Drecksarbeit machen, um zu überleben“. Dann wird es aber doch ganz schlimm und es bleibt nur die Drecksarbeit; mit „Creative-Class-Consciousness“ ist da nichts zu machen.

Creischer/Siekmann/ Der Kunstbereich ist noch nicht z. B. die Pharmaindustrie. Er hängt in den einzelnen Regionen stark vom Engagement einzelner ab. Dieses Engagement (auch z. B. in China oder Indien) gibt es oft schon seit vielen Jahrzehnten und wird für Europa erst jetzt sichtbar, und diese Sichtbarkeit wird hegemonial organisiert. Allerdings ist der hegemonial organisierte Teil des Kunstbereichs kein monopolistischer Block, sondern ein komplexes Beziehungsgeflecht mit ekligen und weniger ekligen Verzweigungen. Es gibt einen Unterschied zwischen der Kunstsammlung eines russischen Oligarchen und einer Kunsthalle in Belgien. Diese Unterschiede machen die Entscheidungsfreiheit aus. Wenn man diese Entscheidungsfreiheit dekonstruiert, macht man sich selbst oft zum Untertan der Machtmechanismen, die man so vehement behauptet.

Deswegen gibt es zunächst kein falsches „netzwerkeln“, sondern erst einmal nur Interessen, die man selbst aktiv formulieren und umsetzen muss.

Inders/ Sollte man stattdessen einen (flächendeckenden) Tarifvertrag für Künstler einführen, um so den zunehmend exklusiven Mechanismen auf dem Kunstmarkt entgegenzutreten zu können?

Behrens/ Zwar gibt es in der Bundesrepublik gewerkschaftliche Tarife für Kunstschaffende, aber vermutlich wären diese noch schlechter als die außertariflichen Aufwandsentschädigungen für Künstler. Wenn es stimmt, dass die Kunst längst ein Teil der Popkulturindustrie ist, dann müssten Tarifverträge anhand der gewerkschaftlichen Praxis von Kulturindustrie-Angestellten erörtert werden (vgl. die Gewerkschaften, die sich in Hollywood mit dem Studiosystem etabliert haben und noch immer sehr mächtige Organisationen sind). Ansonsten stimme ich der Forderung von Kerstin Stakemeier zu, dass Künstler sich nicht als Künstler organisieren sollen, sondern als Produzenten.

Creischer/Siekmann/ Flächendeckende Tarifverträge sind nicht durchsetzbar, genau so wenig wie ein Gewerkschaftsmodell, das ja auch an eine fordistische Epoche gebunden war. Aber man sollte durchaus persönlich Ausstellungshonorare fordern. Der Kunstbereich ist sehr durch informelle und distinktive Regeln organisiert. Ausstellungshonorare können sich als Regel konstituieren, umso mehr Künstler dieses Honorar als selbstverständlich einfordern.

Inders/ Seit den 90er-Jahren wurden Kunsthochschulen zunehmend zu Kompetenz- und Produktionszentren umstrukturiert. Beschleunigt durch die Medien wurden Kunst und die „Creative Industry“ in die Konsumökonomie inte-

griert. Geld wurde in das Kunstsystem importiert, weil man erkannte, dass Kunst ein durchaus ernst zunehmender Wirtschaftsfaktor ist und keine Verliererbranche. Ist dies retrospektiv eine zu begrüßende Entwicklung gewesen oder hat dies eher dazu beigetragen, dass sich Künstler zunehmend in einer ökonomisch konnotierten Selbstverwertungsmechanik wiederfinden?

Behrens/ Was sich seit ein, zwei Jahrzehnten als „Creative Industries“ formiert, ist ein weiterer Ausbau der Ideologie der Kunst. War zu Beginn der so genannten Finanzkrise 2008/2009 der Kunstmarkt noch wirtschaftlich attraktiv, um Geldbestände zu retten, so hat mittlerweile die Krise auch diesen, damals noch innerhalb des Finanzmarktes als Nische erscheinenden Sektor erreicht.

Creischer/Siekmann/ Kunstschulen tragen enorm dazu bei, künstlerisches Arbeiten derselben betriebswirtschaftlichen Effizienzlogik zu unterwerfen, wie alle anderen Bereiche gesellschaftlichen Lebens. Diese Umstrukturierung der gesamten Gesellschaft begann schon früh und wurde dann auch öffentlich in den 90er-Jahren wahrgenommen. Man sollte die Ökonomisierung der eigenen Branche immer in Zusammenhang mit einem gesamten ökonomischen Paradigmenwechsel sehen und die Nichtverwertbarkeit/Ineffizienz nicht nur als künstlerisches, sondern als allgemeines politisches Recht fordern.

Inders/ Die exorbitanten Auktionspreise, die manche Kunstwerke (z. B. von Gursky) erzielen, verweisen einmal mehr auf den besonderen Warenfetisch der Ware Kunst. Gleichzeitig machen sie den Symbolwert von Kunst sichtbar. Kann man daher sagen, dass gerade der Kunstmarkt neoliberale Imperative sichtbar macht, bzw. auf die diskursiven Leerstellen von Marktmechanismen hinweist? Oder wird hier nicht eher der Charakter eines Potlatch, also eine Ökonomie der Verschwendung (Bataille, Mauss) zelebriert, sprich die Verausgabung von Reichtum ohne äquivalente Gegenleistung?

Behrens/ Ich bin nicht sicher, ob es sich tatsächlich um einen gesellschaftlichen Fetisch handelt. Was auf den Auktionen, in Galerien und auf Messen für Kunst bezahlt wird, ist ja erst einmal ihr Preis, und nicht eine Art objektives oder symbolwertiges Äquivalent des Tauschwertes der Kunst. Da kann freilich Potlatch oder eine Ökonomie der Verschwendung assoziiert werden. Interessanter ist es, dem Fetischcharakter der Kunstwaren dort auf die Spur zu kommen, wo es dann auch wirklich „diskursive Leerstellen“ gibt, nämlich bei den vielen Kunstproduzenten, die mit ihren Verkäufen kaum ihre Materialkosten decken können usw. Gerade die Kunst-Auktionen, die ja nur einen äußerst kleinen Bereich der Kunst betreffen, lassen eher den Verdacht zu, dass die Kunst sozial, aber auch ökonomisch an Bedeutung verliert.

Creischer/Siekmann/ Die exorbitanten Auktionspreise sind Peanuts angesichts der exorbitanten Spekulationsgewinne und deswegen überhaupt nicht außerordentlich. Ein Machtbereich, ein Regime kann nicht ironisch agieren. Das ist ein Gegensatz in sich. Sämtliche Vermutungen, dass hegemoniale Diskurse sich selbst konterkarieren, sind Augenwischerei.

Inders/ Alice und Andreas, Ihr arbeitet seit Jahren über ökonomische, soziale und gesellschaftliche Fragen (u. a. in: „Das Etablissement der Tatsachen / The Establishment of Matters of Fact“, KOW Berlin, 2012, documenta II und 12, „Das Potosí

Prinzip“, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2009, „Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum bei der Betrachtung von Armut“, GAK, Bremen 2005, „Ex Argentina Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun“, Museum Ludwig, Köln 2004). Alice, Du hast mal gesagt, dass Du nicht als mittelständische Unternehmerin einer Kunstfabrik enden möchtest. Wie würdest Du, wie würdet Ihr künstlerischen Erfolg charakterisieren?

Creischer/Siekmann/ Souveränität, gemeinsame Handlungsspielräume für Projekte und künstlerisches Arbeiten schaffen, die nicht effizient sind; diese Handlungsspielräume werden nicht gestattet, sondern meistens erstritten. Kommunizieren, Sinn herstellen, politische Gegebenheiten inhaltlich bewältigen und artikulieren, im Kunstbereich Probleme schaffen, damit ein Disput weitergehen kann. NIE aussteigen, sondern im hegemonialen Feld bleiben, und dort Dissens produzieren.

Inders/ Wie haben sich Eurer Meinung nach die Erfolgchancen von Künstlern in den letzten 20 Jahren verändert?

Creischer/Siekmann/ Die Erfolgchancen (oder Erfolgsfallen) haben sich vielleicht verbessert, weil die Grenzen zum Marketing und Managementbereich fließender geworden sind. Die freien Artikulationsmöglichkeiten und die Möglichkeit, künstlerisch zu arbeiten und sich auszutauschen, haben sich verschlechtert. Denn die Legitimität dieser Artikulation ist infragegestellt, und das nicht nur durch die allgemeine Betriebswirtschaftisierung des Denkens und Handelns, sondern durch eine Entkontextualisierung jener notwendigen theoretischen Dekonstruktionen, die nun als unumstößliche Wahrheit auf den Hochschulen weitergegeben werden, z. B. die Omnipotenz der Ökonomie. Es geht aber darum, ein politisches Recht auf Nichteffizienz entgegen einer behaupteten empirischen Wahrheit einzufordern und dabei zu entdecken, dass die Wahrheit nicht stimmt.

* Der Vortrag „*The Evil Faerie: Kunst im Kapital (Eine Materialschlacht)*“ wurde in der Reihe „*Die Untüchtigen*“ am 13. 5. 2012 im GOLEM, Hamburg von Roger Behrens und der Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier gehalten. Ein Mitschnitt des Vortrags ist unter <http://soundcloud.com/die-untuechtigen/the-evil-faerie> zu hören. Aus zeitlichen Gründen konnte Kerstin Stakemeier, die eine Professur am Zentrum für interdisziplinäre Studien an der Akademie der Bildenden Künste in München innehat, nicht teilnehmen. Roger Behrens beantwortete daher in Absprache mit Kerstin Stakemeier die Fragen. Nähere Informationen zum Vortrag von Stakemeier und Behrens unter <http://golem.krl?p=1800>.



Tun was getan werden muss!

/Eine Tragödie in drei Strophen

ERSTE STROPHE:

Unschuldig in Platons Höhle – noch immer.

Nehmen wir Global Player, die machen einfach Geld. Louis Vuitton, Mercedes, Apple. Kunst ist da schon eher ein Nischenprodukt. Nur ein kleines Vergleichsspektakel für (Schein-)Idealisten, schlechter Organisierte, weniger Wagemutige mit weniger Startkapital. Das Kunstfeld ist nichts anderes als eine Imitation der Wirtschaftskreisläufe. Hits werden in einem kleinen Zirkel aus dem Nichts generiert und dann wieder abgezogen, abbestellt, neu aufgelegt.

Wir sehen individuell-fragmentarische Genealogiekonstrukte überall, auf Basis der puren Subjektivität, aufgestellt und abgesichert über Referenzen: sich selbst in Kontakt zur Geschichte setzen, sich eine eigene Geschichte basteln, spezifische Ideosynkrasien zelebrieren und fortschreiben. Den Mythos erschaffen. Marke werden. Dabei zählt im Endeffekt nicht unbedingt, ob überhaupt Geld fließt.

Die 00er-, 10er-Jahre: „Gut“ sein bedeutet: Eigene Fehler, Unfähigkeiten, Gespaltenheiten teilen, das Ich dezentrieren, Brüche, Ambivalenzen, Dissonanzen, Diskontinuitäten usw. zulassen und ausbauen.

Wir plappern nach, verklären und verkaufen das Image.

/100/26 We Are: Generation Fascination!

CHOR:

(zum Mitsingen im Kanon, Text frei nach Jeff Koons, Jutta Koether oder Patti Smith)

Der Kunstmarkt war mir nie wichtig.

Wichtig war mir die Teilhabe.

*Ich ersehnte die Bruderschaft der Künstler: den Hunger,
ihren Kleidungsstil, ihre Arbeitsweisen und Gebete.*

Ich liebe zu tun, was getan werden muss.

Ich liebe den Thrill an der Kunst.

Ich liebe das Adrenalin.

Wir diagnostizieren: heiße Luft im Getriebe. Und immer wieder dieses Darumherumreden, dass man als Künstler Karriere nicht einfach so planen kann. Die meisten würden das ja von sich weisen, das passt nicht zum Street-Cred-Habitus. Aber es ist doch nichts weiter als Business für Kleine, der Kampf um Leadership, um das purpurne Gewand der Könige, das Goldene Vlies.

Kunst ist heute einzig Pop. Pop für NOCH Speziellere, für Verwöhnte, für verunsicherte Alpha-Nerds. Ein Schachspiel mit und gegen die Vergangenheit. P-Kunst ist Pop-Kunst, P steht für Pop, nicht für Politik. Auch Occupy ist Pop, Poccupy, Popopy – Popanz geht immer, eine bunte Komödie, die das Rad am Laufen hält. Aber wo ist denn nun die E-Kunst, die ernste?

Hm, Anselm Kiefer ist mit Courtney Love im Hotelzimmer. Aber Tom Ford als „A Single Man“ flirtet schon mit dem E. Die vergängliche Mode reicht ihm nicht.

E-Schokolade ist edelbitter, nicht zu süß. U-Schokolade: vollfett, weiße Crisp. Egal welcher Geschmack: Es ist alles Satire. Jeder weiß es. Wo man hinschaut: Kleine Idee ganz groß – und alle machen mit. Schizophren-scheinheilig und immer auf der Lauer. Jeder köchelt an seinem Süppchen in

der Hoffnung, im Idealfall die richtige Rezeptur aus Diskurs-Brocken und Werk-Einlage zu finden. Was dabei herauskommen kann, ist im besten Falle ein fetter Auftritt, der dann aber wieder alle hundertprozentig überzeugt.

Geil ist auf jeden Fall, wenn Brad Pitt in Kassel Pommes isst. So pfeifen's die Spatzen vom Dach.

ZWEITE STROPHE:

In the City, tonight. Behind the wall.

CHOR:

Brav sein, dabei sein!

Schön sein, dabei sein!

„Schlau sein, dabei sein!“ (Martin Kippenberger)

Erfolg ist Anpassungsleistung.

Aber Anpassung woran? Die Vätermütter wissen es und geben vor:

„...wir hinterfragen die Künstlerfigur. Welche ‚Performance‘ wird erwartet? Was ist Autorität? Wie kann man imperialen Gestus auseinandernehmen? Wie sich selbst?“

(Jutta Koether: www.spex.de/2009/01/29/entspannt-inden-konjunkturen-der-sympathie-jutta-koether, Stand: 24.06.2012)

Es ist doch so: Keiner spricht von Erfolg, alle sagen: It's all about failure.

Du sagst es. Haha, Auflösung predigen und genau damit, genau auf Linie, Weltherrschaft innehaben.

So machen wir's.

Wir sind Hohlformen ohne tragendes Gerüst.

Wir sind die dritte Generation Hohlform.

Wir sind Raster, Klischee, Maskenzauber.

Wir sind Währung unserer Zeit. Geschmacklich abgestimmt.

Wir sind in der Mitte der Mitte, im Spielsalon.

DRITTE STROPHE:

Hypnose. Tun, was getan werden muss. Tear down this wall.

CHOR:

Ich gebe alles.

Ich suche den Kontakt zu Geistern.

Ich beschwöre die Geister.

Dringlichkeit verspüren.

Etwas tun, das alle interessiert!

Etwas tun, was einfach geil ist!

Etwas tun, was keiner vergisst!

Etwas tun, worauf alle gewartet haben!

Etwas tun, was keiner erwartet hat!

Etwas tun, was einen umhaut!

Creating Milieus, kooperieren, gemeinsam hochfliegen. Den goldenen Moment erschaffen. Vorhersehen, prognostizieren, propagieren. Den Geist treffen, ja: Spirit of the Time, we call you ...

CHOR:

Ich will alles geben.

Ich suche den Kontakt zu Geistern.

Ich beschwöre die Geister.

Hören, was das Orakel spricht. Die Zeichen verstehen. Das Omen. Kult, Trance. Halluzinieren. Delirium. Katharsis. Übergang. Kontrollverlust. Sich ausschalten. Unbewusst sein. Animiert sein. Ich-vergessen in einer geheimen Loge.

Begehren, Leidenschaft versprühen.

Wir nehmen all unsere Kraft zusammen.

Wir gehen das Risiko ein.

Wir überqueren den Hades.

EPILOG:

J. meinte immer zu mir, als wir uns kennenlernten, dass es wichtig wäre, alles anders zu machen, als man es gelernt hat. Wenn du immer eine blaue Hose hattest, nimm nur noch rote. Eingeübte Rituale und Geschmäcker konsequent kontern. Anergogenes umdrehen und das sozusagen als Methode für das ganze Leben.

Jeden Tag etwas machen, womit man sich selbst überrascht.

„WANN HAST DU DAS LETZTE MAL ETWAS ZUM ERSTEN MAL GETAN?“ (Eastpak)

„DON'T BE A MAYBE“ (Marlboro)

„ONLY THE BRAVE“ (Diesel)

„It's silly, no?“

When a rocket blows

And everybody still wants to fly

Some say a man ain't happy, truly

Until a man truly dies

Oh why, oh why, sign o the times

Time, time“

(Prince: „Sign ‘O’ the Times“, 1987)

Barbara Buchmaier und Christine Woditschka



„Geld und/oder Liebe“

/Peter K. Koch im Gespräch mit Monika Brandmeier

Peter K. Koch/ Je länger ich über den Begriff nachdenke, desto weniger weiß ich was damit eigentlich gemeint ist: Erfolg. Beim ersten Hören denke ich immer: Klar, das ist doch, wenn einer ganz viel macht und dafür auch noch ganz viel Geld bekommt. Aber die Sache stellt sich doch etwas komplexer dar. Denn erstens haben ja nur sehr wenige das Glück, in diesem möglicherweise auch kurzen Traumzustand zu leben, und außerdem können auch nicht automatisch alle anderen unerfolgreich sein. Das wäre ja grauenhaft. Und so einfach ist es auch nicht. Denn es gibt eine Außen- und eine Innenwahrnehmung und die decken sich selten. Ich kann mich doch z. B. als erfolglos bzw. als erfolgreich wahrnehmen und von Außenstehenden wird das vollkommen anders gesehen, und dann kommt es andererseits ja auch noch auf den Standpunkt dieses Außenstehenden an. Wenn sich jemand umschaute, der sich selber als erfolglos betrachtet, dann sieht er wahrscheinlich überwiegend Erfolgreiche, und sieht sich derjenige um, der sich selber als erfolgreich betrachtet, dann sieht er vielleicht überwiegend Erfolgreiche oder zumindest weniger Erfolgreiche. Da türmen sich plötzlich sehr viele Fragen bei mir auf. Zum Beispiel, ob man als Künstler überhaupt unerfolgreich sein kann, wenn man kontinuierlich an einem Werk arbeitet. Da folgt ja fast automatisch eins aufs andere. Es erfolgt etwas und daraus erfolgt wieder Weiteres und Neues. Was ist denn jetzt genau Erfolg?

Monika Brandmeier/ Je nachdem, worauf sich diese Bewertung bezieht. Es ist ja im Grunde eine Evaluation deiner Arbeit, gemessen an deinen Zielen. Es hängt vom Ziel ab, ob du dein Arbeitsergebnis für erfolgreich hältst. Was du beschreibst, ist eine Art von Erfolg: Anerkennung, Zufriedenheit, Ruhm und Geld. Wenn ich mir statt des Künstlers einen Wissenschaftler denke, dann würde ich seinen Erfolg zunächst mal daran messen, ob sein Experiment gelingt,

ob er den erhofften Nachweis führen kann oder eine neue Primzahl findet. Ich würde weniger daran denken, ob er viele Bücher verkauft. Der künstlerische Erfolg scheint dagegen von vorneherein außerhalb des Labors, des Ateliers, zu liegen. Aber in Wirklichkeit geht es doch auch bei mir zunächst mal darum, ob da, wo ich ein Leben lang grabe, auch tatsächlich ein Schatz liegt.

Koch/ Das ist für den Beginn der künstlerischen Arbeit sicher richtig, denn wenn man beginnt zu graben, dann geht es ja eigentlich ausschließlich darum. Man fängt an zu graben, weil man da etwas vermutet. Das ist ja anfangs ein ziemlich diffuses Gefühl und man weiß gar nicht, ob da was ist, wo man gräbt. Wenn man dann was gefunden hat, dann muss man sich in der Folge darüber klar werden, ob es sich eher um einen Schatz oder eher um einen Klotz (am Bein) handelt. Das kann ja auch sein. Aber darüber entscheidet man nicht selber, sondern die da draußen, außerhalb des Künstlerlabors, in dem was entsteht. Denn jeder ist doch zuerst von seiner eigenen Arbeit überzeugt und denkt: Ui, prima, gibt es so noch nicht, das kann klappen.

Brandmeier/ Doch, man entscheidet schon selbst. Und ob die Denke „das kann klappen“ – sowohl künstlerisch als auch erfolgversprecherisch –, ob diese Denke richtig ist, bezweifle ich sehr. Aber ich will nicht absichtsvoll an dir vorbeireden. Ich verstehe deine Frage ja. Vielleicht kann man es so sagen: Erfolg suchen wir auf mehreren Ebenen: Zunächst tatsächlich ohne Außenbestätigung, Auge in Auge mit der Sache, mit unseren Werken. Unterschätze das nicht. Jeder, der sich quält weiß, dass das der Kern ist. Wer sich nicht quält, kann gleich einpacken. Die nächste Kategorie von Erfolg ist natürlich die Anerkennung unserer Umgebung. Der Künstler ist, psychologisch betrachtet, vermutlich immer das Kind, das seinen Eltern gefallen will. Und drittens, das lernen wir in jedem Kunstgeschichtsseminar, ist der wahre Erfolg der Einfluss, den ein Werk auf die Kunstentwicklung nimmt.

Koch/ Ja, ich denke mit diesen drei Kategorien hast du absolut Recht, und wenn man das weiter denken würden, dann wäre der absolute Idealfall ungefähr dieser: Ich quäle mich, ich finde was, das in der Folge von vielen als gut empfunden wird und langfristig einen festen Platz im Diskurs einnimmt. Leider läuft es so aber nur in einigen Fällen. Die meisten Künstlerbiografien laufen doch anders. Mal oben, mal unten, mal Mitte. Mal wichtig, dann unwichtig. Mal in, dann out oder auch umgekehrt. Oder vielleicht überhaupt immer nur so mittendrin. Für mich steht dann immer eine Frage im Raum: Sind alle Künstler erfolglos (im Gegensatz zu den erfolgreichen), bei denen es in einem dieser Bereiche hakt? Denn ein Problem haben doch alle: dass der Anspruch hoch bleiben muss, um weiter gute Arbeiten zu produzieren und dass der oft schwer erfüllt werden kann, weil eben vielleicht ein Element fehlt, Aufmerksamkeit oder Geld oder Einfluss oder was weiß ich. Und dann stellt sich ein Mangelgefühl ein, das immer schmerzt und durch allerlei Kompensationshandlungen betäubt wird. Das ist doch brutal.

Brandmeier/ Aber es laufen doch alle Biografien so, nicht nur die der Künstler: mal froh, mal frustriert. Das Besondere an der Künstlerlaufbahn ist doch, dass eben der Ruhm mit dem Erfolg gleich gesetzt wird. Das ist, sagen wir, bei einem Handwerker, einem Arzt oder bei einem Landwirt anders.

Der kann seine Sache gut machen und einfach darüber froh sein, denn wenn gelingt, was er tut, dann braucht er keine Prominenz. Genau das ist aber die Crux im Kunstbetrieb: Das System lässt deine Arbeiten nur wirksam werden, wenn dein Name ausreichend hoch gehandelt wird.

Koch/ Aber es gibt doch auch Künstler, die es genauso machen wie die Landwirte. Die bestellen ein bestimmtes Feld und verdienen damit auch genug Geld und die kennt trotzdem so gut wie niemand. Verdienst und Ruhm ist nicht unbedingt miteinander verknüpft. In anderen Berufen ist Verdienst oft gleichbedeutend mit Erfolg.

Brandmeier/ Und würdest du diese Künstler dann erfolgreich nennen?

Koch/ Hm, ja, denn Erfolg ist nicht gleich kunsthistorische Relevanz. Erfolg ist Definitionssache. Wenn ich mir das Ziel setze, möglichst viel Geld zu verdienen, dann ist das ja ein Erfolg, wenn ich das erreiche. Oder wie siehst du das?

Brandmeier/ Genau so. Erfolg kannst du, anders als Berühmtheit, nur an deinen Zielen messen. Ich bin, was meinen Ruhm betrifft, nicht so gesegnet wie, sagen wir: Jeff Koons. Aber ich habe es geschafft, ein Leben zu führen, in dem ich mehr oder weniger uneingeschränkt meine Arbeit machen kann. Das ist schon viel, finde ich. Doch es ist noch etwas komplizierter, denn die Reichweite deiner Arbeit hängt doch sehr davon ab, für wie erfolgreich du als Künstler gehalten wirst. Dein Rang ist sozusagen Teil des Werks, er wird mit gesehen, mit ausgestellt und mit gekauft.

Koch/ Es gibt also grob gesehen diese Erfolgslinien: 1.: Ich bin ein Künstler, den alle toll finden und der alles verkauft. 2.: Ich bin ein Künstler, den alle toll finden, der aber leider trotzdem nix verkauft. 3.: Ich bin ein Künstler, den alle doof finden und der trotzdem alles verkauft. Was ist denn eigentlich Misserfolg? Wo fängt der an?

Brandmeier/ Variante 4 fehlt noch, für doof befunden und verarmt! Du redest immer vom Verkaufen. Wichtiger als Verkaufen ist Zeigen, vielleicht auch Bewahren. Und am allerwichtigsten ist, dass du etwas auslöst mit deiner Arbeit. Egal ob Diskurs oder Lacher, Rührung oder Erkenntnis. Das beste Gefühl ist, wenn du merkst, dass deine Arbeit anderen Künstlern imponiert, dass sie junge Künstler beflügelt, dass sie irgendjemanden beheligt. Wir alle machen Kunst, weil wir geliebt werden wollen. Wir sind sozusagen aus dem Stadium, indem wir der Mama den mit Förmchen gebackenen Sandkastenkuchen anschleppen, nicht rausgekommen. Und werden wir für unsere klugen und schönen Kunstwerke zurück geliebt, in welcher Währung auch immer, dann ist das schon mal ein Erfolg. Kompliziert wird es, wenn du erkennst, dass genau das aber auch eine Falle ist. Du brauchst die Anerkennung, damit man deine Sachen ansieht, aber künstlerisch musst du dich auch gleich darüber hinwegsetzen.



Koch/ Also Geld und/oder Liebe!

Brandmeier/ Natürlich gerne Geld und Liebe. Aber darüber hinaus musst du erwachsen werden und dir, wie alle anderen Leute auch, gut überlegen, wofür du dein Leben ausgeben willst. Wenn's dich nicht nötigt, deinen Phantasien nachzugehen und zu machen, was du machen willst, dann ist das nur Managercoachingstrategie. Aber Kunst ist immer eine Art Flaschenpost. Du hast es nicht wirklich in der Hand, wo die Post landet. Der Gutgläubige ist überzeugt, dass seine Mühen irgendwann, vielleicht sogar post mortem, gewürdigt werden, der Fatalist rechnet damit nicht. Der Realist bemerkt, dass die eine oder andere Würdigung mal vorbei schaut und nicht lange hält. Und vergiss nicht, dass es weltweit großartige Künstler gibt, die überhaupt keinen Zugang zu diesem System haben. Interessant wird die Frage, wenn du das Betriebssystem Kunst per se für schlecht und ungerecht hältst. Hörst du dann etwa auf, künstlerisch zu arbeiten? Oder versuchst du dich anzupassen? Kannst du es schaffen, dass es dir scheißegal ist?

Konkret stellt sich mir die Frage immer, wenn ich Künstlern zuhöre, die sich im zeitgenössischen Kuratorensprech zu ihrer eigenen Arbeit äußern. Ehrlich gesagt, schmerzt mich diese Anbiederung an die Rezeptionsperspektive, sei sie bewusst oder unbewusst. Was ich darin höre, ist der ungefilterte Wunsch nach Erfolg. Wenn du aber, wie soll ich sagen: die Intimität zu deiner Arbeit verrätst, dann stehst du, wenn es mit dem Erfolg nichts wird, mit leeren Händen da. Aber klar ist auch, ohne Erfolg wirst du nicht herausgefordert. Dauerhaft im Stillen kann keiner gut sein.



Frischlufft und andere Erfolgsreferenzen

/ Über Erfolg – Monika Baer, Dominik Sittig, Julian Schnabel und anderes

Das Thema „Erfolg“ war vor ein paar Wochen plötzlich im Gespräch (mit Künstlerkollegen am Kneipentisch) aufgetaucht: Erfolg wollen, Erfolg haben, Erfolg gehabt haben – warum, womit und wann. Ihn wollen und brauchen – wieso und wozu. Erfolg als Anerkennung, als Macht und Einfluss – berechtigt oder nicht – wer will das entscheiden. Oder eben auch ganz naheliegend: Erfolg als Grundlage zur ganz profanen Existenzsicherung. Wünsche, Hoffnungen, Enttäuschungen, Zweifel und Notwendigkeiten. Gedanken, die Künstler so umtreiben. Da hab ich dann aus einer plötzlichen Laune heraus noch etwas weiter ausgeholt und Beispiele bekannter Künstler (früher hätte man gesagt: bekannt aus Funk und Fernsehen) herangezogen. Die Idee vom Erfolg bekam damit eine andere Färbung oder eigentlich Geruch.

Und zwar war es doch so: aus dem Diskursnirvana der Neunzigerjahre heraus hatten sich ein paar und bald ganz viele Künstler aufgemacht, wieder etwas begehrteren Boden unter die Füße zu bekommen bzw. den vorhandenen Boden (scheinbar vielleicht nur) wieder zu betreten. Und da dies wohl einem allgemeinen und wie ich meine berechtigten Bedürfnis entsprach, war da auch ziemlich bald eine vielleicht interessierte, aber auf jeden Fall irgendwie erleichterte und bereitwillige Öffentlichkeit vorhanden. Wer die Zeit miterlebt oder mitgewirkt hat, kann da jetzt seine Platzhalter einsetzen, für andere oder jüngere Zeitgenossen müsste man jetzt ins Detail gehen. Worauf ich aber hinaus will, ist einfach dies: Bei mancher anfänglichen Skepsis war auch ich irgendwie erleichtert, dass im Sinne meiner eigenen Anliegen (ich selbst komme aus den Achtzigern) wieder so was wie eine Tür offenstand. Die konnte man nutzen. Einige haben sie dann so zielstrebig durchteilt, dass sie wohl nicht bemerkten, dass die Tür nicht unbedingt ins Freie, sondern mit der ganzen selbstverliebten Bohème-Attitüde geradewegs zurück in die

etwas miefige Luft des großen Salon-Spektakels führte. Fiel dies alles vor vielleicht zehn Jahren noch in die Kategorie „vielversprechende Erfolgsaussichten“, ist da seit nun etlichen Jahren vermehrt eine andiennerische Langeweile unterwegs. Das sichert den sogenannten Erfolg, denn wo in den Markt investiert wird, ist das Geld bei beständigen Werten sicherer aufgehoben, und die sind bei standardisierter und dabei perfekt produzierter Langeweile kurzfristig einfacher darzustellen. Diese Verbindung aus fremd- und selbstausgebeutetem Quasi-Talent und markttechnisch forcierter Selbstdarstellung entweder als „echte/r Künstler/in“ oder als neoliberale/r Kreativunternehmer/in, ist vielfach doch einfach widerwärtig (siehe oben: Geruch) und bei allen beispielhaften Erfolgsgeschichten künstlerisch oft wohl eher ein Misserfolg.

Wirklich spannend kann es dagegen dann werden, wenn das künstlerische Tun in einem selbstbestimmten und reflexiven Verhältnis zum „Erfolg“ steht, bzw. es schafft, sich vom eigenen tatsächlichen, vermeintlichen oder ersehnten Erfolg zu emanzipieren und sich auf jeden Fall erstmal im eigenen Feld ausspielt, zu jeweils eigenen Bedingungen. Die Frage der Autonomie wäre da natürlich noch ein anderes kritisch zu beleuchtendes Thema, aber nicht hier, obwohl es natürlich massiv hineinspielt. Die Arbeit der Künstler besteht aber jedenfalls darin, vom jeweils eingenommenen oder im schlechtesten Fall angewiesenen Platz aus, die Arbeit zu tun, die von und für ihn selbst zu tun ist. Und das heißt: immer wieder aufs Neue vom Status quo aus, was das Gegenteil ist von marktorientierter Produktionsverlängerung. Wenn's richtig läuft, ergibt sich doch von selbst eine produktive Kontinuität, egal wie das Ergebnis dann aussehen mag (es kann auch diskontinuierlich sein oder disparat, aber auch das wäre eine heutige Form, so sie sich richtig darstellt, von „Kontinuität“, einfach im Sinne von Dranbleiben). Jedenfalls hat

das „Werk“ dann, immer bezogen auf den ganzen Radius der spezifischen Anliegen und deren Bedingungen in Relation zum eigenen Werkkörper und sonstiger zu beschreibender Kontexte, einen Stand an Sichtbarkeit, der a priori erst mal funktionieren kann, sozusagen erfolgsunabhängig. Kunst sollte erst mal mit sich selbst „erfolgreich“ sein. Erst diese Sexyness gibt ihr die Legitimation zu allem weiteren Erfolgsgehabe und macht dieses erträglich und vielleicht auch wieder echt Spaß.

An dieser Stelle fällt mir wieder ein anderes Lieblingsthema von mir ein, nämlich das der Qualität. Natürlich nicht im Sinne von: wer soll diese bestimmen, sondern als Diskurs (ja, hier Diskurs) über Fragen von: z. B. Eigenschaft, Selbstbestimmtheit, (persönlich empfundener) Notwendigkeit oder einfach im Sinne von: Was ist interessant? (eine mutige Einlassung von Gunnar Reski in seinem Vortrag zum Projekt von „The Happy Fainting of Painting“ Anfang des Jahres, denn eigentlich gilt ja der Kommentar „interessant“ als nicht so sehr ernsthaft, eher so la-la. Aber so sind die Zeiten im spätkapitalistischen Raubtierkunstmarkt: Interessantheit kann eine echte Herausforderung sein, und wenn sie sich tatsächlich einstellt, ist dies auch ein Erfolg.)

Eine Begegnung dieser interessanteren Art hatte ich z. B. kürzlich mit den Bildern der Ausstellung „Return of the Rear“ von Monika Baer in der Galerie Barbara Weiss. Diese Bilder sind auf fast schon intime Weise sehr persönlich und gleichzeitig auch sehr allgemein, voller Verbindungslinien zu anderen Bildern von anderen Künstlern. Dabei aber – und dies ist aus meiner Sicht das Erfolgreiche an Monika Baers Malereiargument: Bei allem Persönlichen sind sie nie privatistisch, sondern auf fast schon aggressive Weise öffentlich ausgerichtet, was vielleicht auch dadurch gelingt und sie als Bilder zwingend macht, weil das, was man heute zu diversen Ausstellungen in Galerien und anderswo in Presse-textbeipackzetteln in bemüht wertsteigernder Absicht den Künstlern als Referenzen zuschanzt, und sie daran manchmal schier ersticken oder verhungern lässt (siehe Rebecca Warren bei Max Hetzler), bei Monika Baer von vorneherein nicht als Referenz „thematisiert“ wird, sondern vollständig in ihre eigenen Absichten eingeht und sich in ihren selbstsprechenden Malerei-/Bilderzählungen vom Betrachter je nach eigener (zufälliger) Kenntnis entdecken lässt, aber dies, ohne dass die Bilder dies bräuchten oder sie davon maßgeblich verändert, gesteigert oder vermindert würden. Ein Surplus in diese Richtung gibt sie in selbstbewusster Ehrlichkeit selbst in einem ihrer Bildtitel: „Sunrise (ohne Oehlen)“, 2012. Ihr Bild bleibt trotzdem in eigenem Bedeutungsmodus bei sich selbst, auch wenn es tatsächlich ein irgendwie vergleichbares Bild von Albert Oehlen, dem selbsternannten „Master of Light“ gibt, nämlich „Kotzimmer“ (1982). „Sunrise“ ist da im Heute doch ein fast schon subversiv zu nennender programmatischer Gegenentwurf. Alle Energie dieses Vergleichs läuft erfolgreich in Monika Baers Bild zurück.

Kotzimmer oder Kotz-immer leitet mich assoziativ auch zu Dominik Sittig weiter. Seine Bilder (kürzlich im Kunstverein Düsseldorf und von Hans-Jürgen Hafner ganz dringlich als Gemälde und nicht als Malerei definiert), sind im Kot- und Kotz-ähnlichen Ölfarbengebrauch auch sehr persönlich und dabei ein besonders krasses (großartig hier auch seine Texte)

Gegenteil von privatistisch. Das heißt in positiver Weise: auch offen für den Erfolg (hier wäre auch seine dezidierte Plakatproduktion von Bedeutung). Für mich ein ermutigender Beitrag in der heutigen angeblichen Misere, der zeigt: man kann noch was machen! Und dies eigentlich jeder, wenn man nur mutig genug ist, so nah wie möglich an sich ran zu gehen. Die Welt kommt dann zwangsläufig ins Spiel und aus dem Realitätsüberschuss heraus kann sich sowas wie Schönheit einstellen, die dann auch nicht mehr in der Attitüde des Schuldbeladenen ironisiert werden muss. So erfolgreich könnte aus Scheiße Gold werden, wenn man es denn nur ernst meint.

Ganz anders – aber auch schön: Julian Schnabel bei CFA. In seinen frühen Achtzigerjahren war ich ja mal fast so 'ne Art Sympathisant von ihm und war jetzt ganz relaxt und ohne Erwartung, einfach nur neugierig, in die Räume getreten. Auf den eineinhalbsten Blick war meine unwillkürliche Reaktion dann doch: so ein anmaßender Quatsch! Und die zwei oder drei Arbeiten, die vielleicht doch ganz gut sein könnten, vermochten den Eindruck nicht zu retten. Da mir dies an dieser Stelle aber sowieso egal war, kam ich bald wieder zu mir und befand: eigentlich SUPER! Putzt durch! Diese Galerieräume werden in authentischer Anmaßung mal zu sich selbst gebracht. Und die Machwerke Schnabels bleiben von allem erfolgreich unberührt. Ein „später“ schöner Achtziger-Auftritt im heutigen Berlin. Und eines irgendwie beschwingten Spät-Sympatisierens kann ich mich nicht ganz erwehren ob dieses selbstermächtigten eleganten Großkottzums von Schnabel. Jedenfalls für mich nachhaltig erträglicher als die ästhetisierende Betroffenheitskunst (Titel: „Endgame“. Motto: nach 30 Jahren produziert sie wieder Malerei und das ist gut so, weil moralkompatibel) von Jenny Holzer bei Sprüth Magers. Vergleichbare Spätwehen eines anderen New Yorker Erfolgskünstlers der Achtzigerjahre dann noch mit Robert Longo bei Capitain Petzel. Viel Kohle im ehemaligen KUNST IM HEIM in der Karl-Marx-Allee.

Von diesen ganzen Ausstellungsbesuchen und Kunsterkundungsgängen bring ich dann manchmal Prospektmaterial, Flyer etc. nach Hause. Erfolgreich wird dieses ganze „Image“-Material dann bei mir an der Küchenwand, wenn ich es spontan und eigensinnig, quasi hobbymäßig, aber hingebungsvoll, in eine neue Pinnwand-linguistische-Ordnung bringe. Mit Besucherinnen und Besuchern (am besten mit einem Getränk davorstehend) ergeben sich daraus immer wieder verwundert bis amüsant verlaufende Küchengespräche. Mir macht das Spaß.

Eine ganz andere Form von Erfolg ist mein Depot an eigenen Bildern. So oft wie möglich sorg ich da aber mit offenen Fenstern für Durchzug, damit die Luft immer schön frisch bleibt und die Bilder keinen schlechten Geruch bekommen.

Bertold Mathes



Denkend erstarrt

/Über Bazon Brocks „Denkerei“

Bazon Brock betreibt in Berlin Kreuzberg ein „Amt für Arbeit an unlösbaren Problemen und Maßnahmen der hohen Hand“ – auch genannt die Denkerei. „Denker im Dienst“ steht an den Schaufenstern und „öffentliches Glühen“. Bazon Brock ist mal sehr bekannt geworden mit seiner unkonventionellen documenta-Besucherschule und seiner auch sonst unangepasst-ironischen Querdenkerei. Was zu seiner Zeit vielleicht einmal erfrischend beunruhigend war, wirkt aber heutzutage repetitiv vorhersehbar. Wer Brock heute erlebt, hat es mit einem Gewicht zu tun, jemandem, der gebetsmühlenhaft die gleichen unkonventionellen, provokanten Aussagen von sich gibt, ohne dabei in irgendeiner Weise auf die Situation oder das Gegenüber einzugehen. Das ist vor allem bei Diskussionsrunden ermüdend, aber auch, wenn man ihn als Vermittler von Kunst oder Wissen erlebt. Trotzdem ist Brock in diesen Rollen immer noch sehr gefragt, wie die Gründung der Denkerei 2011 und seine Tätigkeit als Leiter des Studienangebots „Der professionalisierte Bürger“, (Teil des Studium Generale an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, zusammen mit dem an ähnlichen Verkalkungerscheinungen leidenden Peter Sloterdijk) verraten. Mit anderen Worten: Brock ist sehr erfolgreich. Und sehr engagiert, was seinen eigenen Ahnenkult betrifft. Ein schönes Beispiel hierfür ist ein von Prof. Dr. Wolfgang Ullrich im April ausgeschriebener Essaywettbewerb. Die Bewerber sind aufgerufen „den Rang und Charakter des Theoretikers Brock deutlicher werden zu lassen.“ Präziser ausgedrückt: „Die Aufgabe besteht darin, einen Satz – der als Titel des Essays gewählt werden soll – aus dem Werk Bazon Brocks auszuwählen und in einem kurzen Essay darzustellen, welche dezidiert philosophische oder kulturwissenschaftliche Bedeutungsdimension in ihm angelegt ist.“ Immerhin gibt es dafür Preisgelder, aber mir schaudert es bei dem Gedanken, dass für Huldigungen dieser Art Geld-

anreize (verwaltet von der Uni Jena, die die Ausschreibung betreut) geschaffen werden.

Auch die Denkerei – gefördert mit Mitteln aus dem „Innovationsinkubator“, der Riesen-Subventions-Maschine der Leuphana Universität – dient der Huldigung von Brock. Leider ist sie – abgesehen von lustigen Sprüchen auf den Scheiben, den zahlreichen ausliegenden Büchern Brocks, der schick designten Bar und den jungen Assistentinnen, die ab und zu telefonierend durch die verlassen Gemächer schleichen, meist leer. Und ich frage mich: Wie innovativ ist ein Konzept, das lediglich der Feierei einer einzelnen Person dient?

Brock betreibt hier mit großem Engagement seine eigene Geschichtsschreibung. Seine Erfolgsgeschichte steht jedoch im eigentümlichen Widerspruch zu seiner gedanklichen Erstarrung. Die letzte Veranstaltung in der Denkerei zum „Prinzip Bloch“ am 2. Juni ist dafür ein weiteres Beispiel. Nicht, dass es nicht genügend Action gab oder dass keine Leute dagewesen wären. In der Denkerei war den ganzen Tag Programm. Aber es wirkte etwas heruntergespult, zudem fehlte ein kommunikatives Miteinander. Das zeigte sich nicht nur bei den Diskussionen, sondern auch bei den anschließenden „Festakten“. Als der Sänger Dagobert eine schnulzig-schöne Performance bot und dabei seltsam verloren wirkte zum Beispiel oder als die junge, überaus agile Tänzerin Helga Wretman fast vergeblich versuchte, die Urnäser Blochgesellschaft – einen Schweizer Herrenchor in traditioneller Tracht – zu animieren. Brock selber sah man übrigens nur ab und zu vorbeihuschen. Der Maestro wirkte müde von der ganzen Aufmerksamkeit. Erfolg kann ganz schön anstrengend sein.

Niele Büchner



IKEDA ROYJI
db
Hamburger Bahnhof Berlin

01. April 2012

+ das passiert mir immer wieder bei konzeptioneller Klangkunst, dass ich mir bei dieser Kunstform wahnsinnig viel Mühe geben müsste und all meine Widerstände überwinden sollte, um meine Röhre anzuschalten, hinzuhören, wahrzunehmen, um zu verstehen, was der denn so macht und will. Und weil sich das wie Schule anfühlt und ich mich darin so lustlos, lass ich's lieber... Über Jahre dachte ich, mich interessieren diese Wahrnehmungsarbeiten, aber eigentlich muss ich mir endlich mal eingestehen, ich hab da einfach zu wenig Freude bei, mich ärgert der Einlassungszwang, hab einfach viel zu wenig Geduld dazu und mich langweilt der ganze Technik-Schnick-Schnack obendrauf.

wo ich war / *Esther Ernst*



BERLIN.STATUS (1)

Künstlerhaus Bethanien
+ mir geht's ja eigentlich immer ähnlich in solchen Gruppenausstellungen, dass ich nämlich bereits an der Lesbarkeit der Auswahl scheitere. Warum wurden genau diese Künstler mit diesen Werken in einen Kontext gestellt, und was hat das zu bedeuten (oder ist diese Frage zu unflexibel-oll)? Und auch hier muss ich sagen: keine Ahnung. Laut Zettel geht's um die Individualität der vielen zugezogenen und jungen Berliner Künstler. Und um die Zuspitzung ihrer Ich-Perspektive. Das versteh ich, aber ist Individualität und Ich-Perspektive nicht immer eine Voraussetzung oder zumindest die Basis für gute Kunst? Und würden dann in dieser Ausstellung nicht überwiegend einzigartige und derart eigenwillige Positionen überraschen. Müsste ich hier nicht den totalen Flash kriegen und denken, Oh, was ist denn das alles hier und überhaupt??? Nein, geht ja gar nicht, denn viele der Künstler sind ja kleine Berlinstars und bereits im Diskurs mittendrin, da wird's schwierig mit noch-nie-gesehen... Aber der Katalog ist toll, vor allem die eigenwilligen Textbeiträge von Drühl und Tanner!

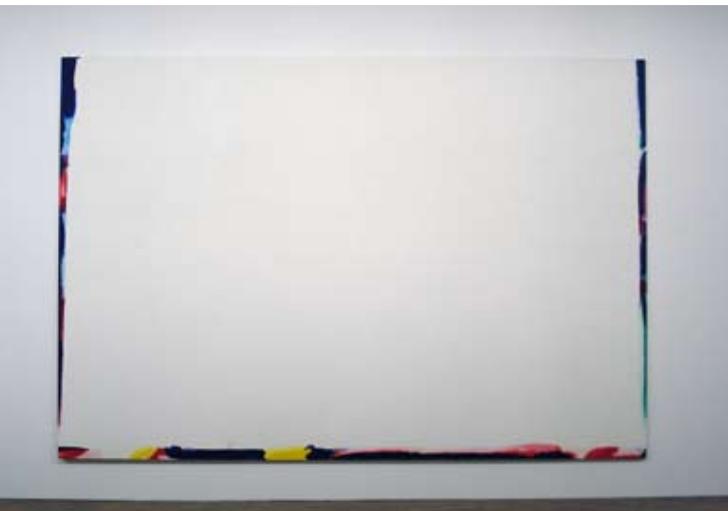
15. April 2012



DAMM CHRISTOPH
Weiss an Weiss
Kommunale Galerie Berlin

24. April 2012

+ Sapperlott was macht der denn hier für eine Lehrstückvorführung? Ist ja gefürchteter als Schule. Verschieden weis bemalte Leinwände hat Damm zu einem grossen Bild zusammennähen lassen, und diese Idee gleich mehrmals verbraten und zwar so, dass jeder Besucher auf Teufel komm raus zur Erkenntnis gelangen muss: aha, es gibt also verschiedene Weiss auf dieser Welt. Und so unerträglich didaktisch gebastelt gibt das dann auch weiter. Auf seiner Visitenkarte steht Mensch / Künstler / Diplom-Kunsttherapeut... Da überlegte ich für einen kurzen Moment, ob man diese Ausstellung jetzt überhaupt noch ernsthaft unter Kunst verbuchen kann. Furchterregend - dabei hab ich grad angefangen, die Kommunale Galerie mit ihren pupsigen Räumen zu mögen... Und warum genau ärgert mich das so dermassen?



AUFBRUCH MALEREI UND REALER RAUM
Akademie der Künste, Berlin

06. Mai 2012

+ ich wollte mit Jörg in der Akademie eigentlich nur schnell den Raum für die Lose Combo vermessen und staunte nicht schlecht über Sam Francis' riesiges Schmierand-Bild. Es erinnerte mich umgehend an meine Druckerprobleme, an Zeichenunterlagsblätter und Batik-Krawatten. Ich war so voller Freude über diese gähnend weisse Fläche und über die suppiden Rand-Verläufe. Und eigentlich bin ich viel zu selten von Malerei begeistert. Ab in die Gemäldegalerie – da wollt ich doch sowieso meine vielen Kunstgeschichtslücken auffüllen.



RICHTER GERHARD irgendwann im

Mai 2012

18. Oktober 1977 (1988)

Alte Nationalgalerie (Schinkelsaal), Berlin

+ hab ich den Oktoberzyklus nicht schon mal in Dresden gesehen? An den Plattenspieler kann ich mich erinnern. Und daran, dass ich damals nicht nachvollziehen konnte, warum der Zyklus so dermassen wichtig ist für die ganze Kunstwelt. Ist mir auch jetzt nicht wirklich eingängiger, ich fürchte, mir fehlt da so viel Wissen drum herum, oder ist das alles Käse mit dem Wissen. Muss die Arbeit nicht auch ohne den ganzen Theorieschwanz funktionieren (wie ist das zum Beispiel mit der Historienmalerei)? Beeindruckend sind doch die Gegenüberstellungen, zum Beispiel die verwischte Beerdigung zu der verwischten Zelle mit der erhängten Ensslin. Die sachlich reproduzierten Pressebilder als Ausgangslage, die dann aber so unscharf, farblos und darin bedrückend werden, sowie die brutale Nüchternheit der Bildtitel, die transportieren doch eigentlich exakt dieses lähmende und hilflose Gefühl, welches mich als Nachrichten-Zuschauerin gegenüber den überbordenden Weltereignissen in der Glotze beschleicht. Schon gewaltig...



STAMER PETER

13. Mai 2012

For your eyes only

Uferhallen Berlin

+ Im zweiten Teil des Tanzabends (war das nun eigentlich Tanz? Oder ordne ich das nur so ein, weil es in den Tanzstudios stattfand?) schlossen alle vier Performer die Augen, verteilten sich im Raum und spielten folgendes Spiel: einer von ihnen begann eine Situation, die er sich entweder ausdachte oder aber erlebte, zu schildern. Alle anderen folgten dieser Erzählung und machten dementsprechende Bewegungen dazu, verloren sich in der Vorstellung und sahen darin einfach fantastisch toll aus. In winzigen Unterschieden hoben sie sich von einander ab, waren engagiert, bemüht und rutschten nie in die Blödelei ab (weil die das selbst so ernst nahmen). Und darin hält sich eben auch die Spannung. Durch die Seriosität auf der Bühne entfaltet sich eine besondere Zuschauerfreude. Ist eigentlich zu vergleichen mit der Gratwanderung eines traurigen Clowns. Schön wars.

Forced Entertainment (Tomorrow's Parties)



7. BERLIN BIENNALE
Kunstwerke Berlin, St. Elisabeth-Kirche Berlin

11. Mai 2012

+ ist doch vollkommener Quatsch und ich mag auch nicht in den Lamentierkanon einsteigen (natürlich bloss, weil ich niemals so toll, bissig, stichhaltig und klug schreiben kann wie zum Beispiel Hanno Rauterberg), nur etwas noch:
Als man mir in der Elisabeth-Kirche mehrmals versicherte, dass der weiss bekittelte und in sich verlorene Mann, Pawel Althamer sei, verliess mich für ein paar Momente unverzüglich jegliche jemals vorhanden gewesene Begeisterung für seine Kunst, und zwar nur, weil ich Zeuge davon wurde, wie dieser ernsthaft zwei Stunden lang an einem Jesusgesicht mit Schnattengrimasse malt und schliesslich an die Wand tackert.
Und das war echt gruselig mitanzusehen.
So, und jetzt Schwamm drüber.



ONDAK ROMAN
Do not walk outside this area
Deutsche Guggenheim

19. Mai 2012

+ mir scheint, der neue artist of the year hatte nicht wirklich viel Bock auf seine Kür. Keine Ahnung ob's an mir lag, aber diese Ausstellung kam mir so dermassen ausladend, richtiggehend abweisend vor. Und all die kleinen feinen Kunstfreunden wie zum Beispiel ein verdecktes Schlüsselloch in der Ausstellungswand mit Blick auf den Boulevard nach draussen, ein Stempelset von Le Corbusier oder die kleine Postkartenserie samt Omega an On Kawara sind komplett verschenkt ausgestellt, so dass ihre Wirkungskraft leider ins Prolig Brüllige kippt.
In der Mitte der Ausstellung verbindet ein Tragflügel eines Flugzeuges, ähnlich einem Steg, zwei Räume. Es ist dem Besucher selbst überlassen ihn zu betreten und es ist in der Tat ein schönes Gefühl, ein vorichtiges Gehen, ein nobles Objekt, schön ohne Ende.



DIE GROSSE WELT AUSSTELLUNG
The World Is Not Fair
Flughafen Tempelhof

09. Juni 2012

+ in einige Pavillons versteh ich gar nix und hab schlicht keine Lust mehr zu irgendwelchen Material-, Musik- und Holzansammlungen mir was-auch-immer dazu auszudenken. In den meisten Pavillons aber wird man aber angenehm an die Hand genommen und empfangen. Bei Kröeinger zum Beispiel erlebt man eine Performance-Führung zur Geschichte des Flughafens. Bei Dellbrügge & de Moll erläutert eine Performerin das Anliegen der Künstler: aus dem Flughafengelände nämlich eine Art Künstlerkolonialaltersheim zu errichten. In der TV-Box von Tracey Rose lässt sich von einer Live-Sitcome mit 5 schwarzen Performern nicht mehr wegzapfen. Ein mittlerweile in die Jahre gekommene Big-Brother Kladeratsch. Und so fährt man angemeldet oder unorganisiert (Harun Faroki und Eliasson hab ich Trottel tatsächlich verpasst) von Ereignis zu Ereignis auf der spektakulären Flughafenödnis, die immer auch ein wenig einen traurig-tristen Eindruck hinterlässt. Auf Wiedersehen Herr Lilienthal. Und vielen Dank für das stille Rambazambatheater.

Contemporary Art Daily

A Daily Journal of International Exhibitions

[RSS Feed](#)

[Random Exhibition](#)

[Contact](#)

[Submissions](#)

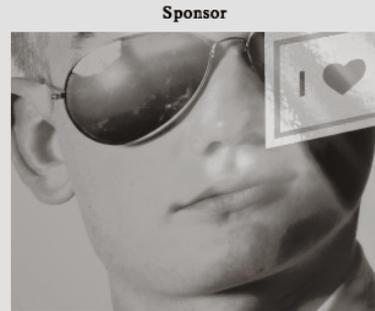
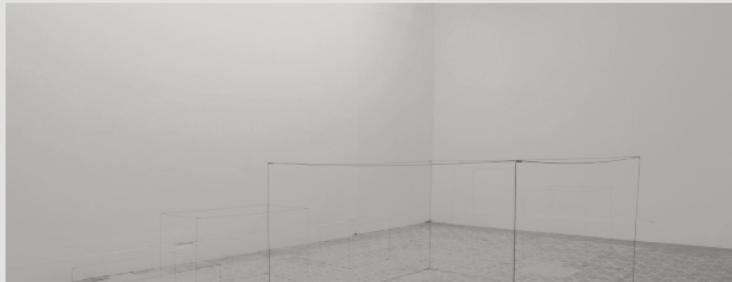
[Categories](#)

[Archives](#)

[Search](#)

“Tumulus” at MOT International

July 26th, 2012



Sponsor

Eine Liste von hundert

/ Contemporary Art Daily (C.A.D.) – In ist, wer drin ist – und jeden Tag aufs Neue ...

C.A.D. ist eine viel frequentierte, informative und meiner Ansicht nach recht trend-basierte Website, auf der ausgewählte Ausstellungen zeitgenössischer Künstler dokumentiert und archiviert werden. Betrieben wird sie von Chicago aus, momentan von Forrest Nash, der sie 2008 – noch als Kunst- und Kunstgeschichtsstudent – als privates Projekt gegründet hat (und nebenher auch in anderen Jobs gearbeitet hat) und dem später hinzugekommenen Co-Director Kennerk Rowley (Ex-Galerist aus Chicago) sowie mit Hilfe von Praktikanten. Gefeaturet werden hier Einzel- und Gruppenausstellung zeitgenössischer Künstler sowie selten auch deren Auftritte auf Biennalen oder anderen Großausstellungen wie der documenta (siehe z. B. das „Documenta 13-Coverage“). Zentrales Motto ist es, jeden Tag zumindest eine neue Ausstellung zu zeigen. Oft sind es aber auch mehr.

Die Galerie- und etwas seltener auch Kunstvereins- oder Museumsausstellungen zumeist jüngerer amerikanischer oder europäischer, bereits von angesagten Galerien vertretenen Künstler werden in hochauflösenden Fotos dokumentiert, in die man sich sogar noch hineinzoomen kann. Bei Gruppenausstellungen wird unter Einzelbildern zumeist der Künstlername genannt, sodass eine relativ genaue Zuordnung auf dieser Ebene möglich wird. Werktitel werden jedoch nicht gelistet. Auf Wunsch kann man sich per Mausklick auch den Presstext zur Ausstellung auf den Bildschirm holen oder das Gesehene über Facebook weiterempfehlen. Eine Kommentarfunktion ist nicht vorgesehen. Es geht also um die reine Dokumentation, die es einem ermöglicht, Ausstellungen, die man nicht live sehen kann bzw. konnte, in außergewöhnlich gutem Bildmaterial online anzuschauen. Das Archiv reicht bis November 2008 zurück, seitdem wurden über 1800 Ausstellungen archiviert.

Seit Februar 2012 hat die Website C.A.D., deren Betreiber sich nun „Contemporary Art Group“ nennen, den Status einer US-amerikanischen Non-Profit-Organisation. Das heißt, es dürfen „Geschäfte“ gemacht werden – ein eventuell erwirtschafteter Einnahmeüberschuss muss jedoch in das Unternehmen rückinvestiert werden.

Weitere Features sind geplant, u. a. „C.A.Q.“ („A Set of Four Comprehensive Artist Archives, Four Sets Per Year“). Die Künstler-Auswahl werden hier – genauso, wie das auch auf C.A.D. gemacht wird – die Betreiber der Website treffen: „the selection is a collaborative effort by our staff“ (Rowley Kennerk im email-Interview mit der Autorin).

Mit „Contemporary Art Venues“ (C.A.V.) bietet C.A.D. auch eine Art internationalen „Index“ von Galerien und Institutionen an. Viele der dort genannten Orte sponsern die Website mit 500 US-Dollar pro Jahr. Man findet die „upgraded venues“ auf dem C.A.D.-Sidebar. Und ebenso auf C.A.V. Dort erkennt man sie daran, dass über dem Galerienamen ein Bild (repräsentatives Kunstwerk) zu sehen ist. Insgesamt wird die Website über Sponsoren und Subventionen erst ermöglicht. Ein Sponsoring ist aber gemäß Firmenpolitik keine Garantie für das Erscheinen einer Ausstellung auf C.A.D.

Wie kommt man nun als Künstler oder Ausstellungsmacher mit seiner Schau auf C.A.D.? Hierfür gibt es zwei Optionen, hier im Wortlaut von Kennerk Rowley:

“We select entries by reviewing our directory of venues (which is public, and called Contemporary Art Venues), reviewing new galleries that are not in our directory, and via submissions from museums, galleries, and the viewing public. We receive images directly from the venue, either via request or submission. (...) We do not have a record or scheme of which artists or venues have been featured most. (...) Our

Contemporary Art Venues

A Selective Directory of Galleries and Museums

Country: [] City: [] Order by: [] Commercial Non-commercial [List] [Map]

About Contact Suggest a Venue Upgrade a Venue Login Search



David Kordansky

Los Angeles, United States [Information](#) [Exhibitions](#) [Artists](#)
 Address: 3143 South La Cienega Boulevard, Unit A, Los Angeles, CA 90016
 Phone: +1 310 558 5050
 Email: info@davidkordanskygallery.com
 Website: davidkordanskygallery.com
 Hours: Tue - Sat: 11am - 6pm
 Subscribe by Email: [] [Go](#)



Johann König

Berlin, Germany [Information](#) [Artists](#)
 Address: Dossener Strasse 6-7, 10583 Berlin
 Phone: +49 30 50 26 10 50 50
 Email: info@johannkoenig.de
 Website: johannkoenig.de
 Hours: Tue - Sat: 11am - 6pm
 Subscribe by Email: [] [Go](#)

editorial content is not directed by the venues that sponsor us. Sponsorship and coverage are separate matters.“

Im Folgenden habe ich ausgewertet, welche Künstler auf C.A.D. im Zeitraum der letzten anderthalb (genauer: 1. Januar 2011–15. Juli 2012) mit ihren Einzelausstellungen bzw. als Einzelkünstler (selten auch in Ausstellungen, die an einem Ort zusammen mit einer zweiten oder mehreren Person stattfanden) auf der Website genannt und gezeigt wurden. Die Ergebnisliste ist nach Anzahl der Listungen und bei gleicher Anzahl alphabetisch nach den Nachnamen geordnet.

Es werden nur Künstler genannt, deren Ausstellungen (unter den oben genannten Bedingungen) mindestens drei Mal dokumentiert wurden. Hieraus folgt eine Liste aus 42 Nennungen. Darunter (Claire Fontaine eingeschlossen) finden sich 15 Künstlerinnen.

Aus meiner Sicht fällt das Ergebnis relativ unspektakulär aus. Aus der Wahrnehmung und Erinnerung heraus hatte ich bei bestimmten Künstler/innen deutlich mehr Einzelnennungen erwartet.

Eine wichtige Frage, die sich daran anschließt, betrifft generell die Wirkung digital dargestellter Kunst-Bilder: Welche Kunst sieht, auf dem Monitor betrachtet, besonders gut aus, welche kommt dort nicht so gut zur Geltung. Und welche Konsequenz hat dieses Phänomen auf die Auswahl, auf zukünftige Trends und das Galerie- und Marktgeschehen der iPhone- und iPad-Generation? *Barbara Buchmaier*

Ausstellungen auf www.contemporaryartdaily.com

7 Einzelausstellungen

Heimo Zobernig

6 Einzelausstellungen

5 Einzelausstellungen

R.H. Quaytman
 Zin Taylor
 Oscar Tuazon
 Danh Vo

4 Einzelausstellungen

Merlin Carpenter
 Jos de Gruyter + Harald Thys
 Klara Liden
 Jutta Koether

3 Einzelausstellungen

Richard Aldrich
 Ei Arakawa
 John Armleder
 Richard Artschwager
 Lutz Bacher
 John Baldessari
 Thomas Bayrle
 Will Benedict
 Kerstin Brätsch
 Tom Burr
 Isabelle Cornaro
 Aaron Curry
 Thea Djordjadze
 Ida Eklblad
 Günther Förg
 Claire Fontaine
 Nikolas Gambaroff
 Sergej Jensen
 Annette Kelm
 Michael Krebber
 Elad Lassry
 Nick Mauss
 Olivier Mosset
 Kaspar Müller
 Matt Mullican
 Henrik Olesen
 Mai-Thu Perret
 Seth Price
 Josephine Pryde
 Josh Smith
 Lucie Stahl
 Rosemarie Trockel
 Amelie von Wulffen



Fucking Picabia Girls

/Hennes, Mauritz und Picabia

Bikinis sehen und an Picabia denken – so könnte man es beschreiben, das kleine Erweckungslebnis, das einem beim Anblick der großformatigen Plakate widerfährt, auf denen H&M mit anatomischen Wunderkörpern für die Bademode der laufenden Saison wirbt. Irgendetwas an dieser Werbung fügte sich nicht – oder gerade besonders gut – in die gewöhnlich manipulative Art von Reklamebildern ein: In dem Reigen der Motive strecken sich gewaltige Körperlichkeiten mit scheinbar kreisrunden Brüsten den Betrachtenden entgegen oder schlummern in einem Swimmingpool. Der Blick ist bei nahezu allen Modellen abgewandt oder auf eine merkwürdige Art abwesend. Selbst wenn sie in die Kamera blicken, scheint es, als wären sie weit entfernt, apathisch. Die Pose, die der Körper einnimmt, ist sichtbar gewollt, pikant. Und ich sage Körper, weil es nicht so aussieht, als wäre da eine Seele, als wäre da Leben. Auch scheint die Bildfläche zu klein für diese wuchtigen Körper. Immer sind sie angeschnitten und in ihrer Bruchstückhaftigkeit anatomisch verzerrt, mache gar versehrt, andere nur leicht verzogen. Braungebrannt glänzen sie, scheinbar in der Sonne, surreale Lichtreflexe einer künstlichen Quelle flirren, die Inszenierung ist offensichtlich.

Diese Darbietung körperlicher Verzerrung erinnert mich an einen Maler, der in einer Phase größter humanitärer Zerstörung begann, nach fotografischer Vorlage weibliche Akte zu malen – und damit einen fotografischen Blick malte. Es war weit mehr als eine Übertragung eines Blickes von einem Medium in das andere, wie gleich im Detail gezeigt werden soll, denn der Künstler erzeugte in der Transformation durch meist nur kleine Änderungen etwas latent Bizarres, einen doppelten Boden.

Der Künstler, von dem hier die Rede ist: Francis Picabia. Sein Name klingt italienisch. Tatsächlich kam er aus gutbürgerlichen französischen Verhältnissen, sein Vater entstammte ei-

ner auf Kuba lebenden Adelsfamilie. So war es Picabia vergönnt, sich zeitlebens, finanziell unabhängig, mit der Kunst zu befassen. Er tummelte sich früh in den Kreisen der Avantgarde, begründete die Pariser Version des Dadaismus, war zeitweilig in den surrealistischen Zirkeln zugegen und befreundete sich mit allem was Rang und Namen hatte. Während des Krieges ging er nach New York, wo sich die europäischen Immigranten trafen. Von dem Leben dort wird seine erste Frau (Gabrielle Buffet-Picabia) später sagen: „Gleich bei unserer Ankunft wurden wir in eine zusammengewürfelte internationale Clique aufgenommen, die die Nacht zum Tage machte und in der sich Kriegsdienstverweigerer aller Stände und Nationalitäten in einem unvorstellbaren Toben von Sexualität, Jazz und Alkohol zusammenfanden.“ Während dieser Zeit – und das wird später als „Mechanische Periode“ gelten – malte Picabia kopulierende Maschinen und Apparaturen, deren anthropomorpher und sexuell konnotierter Charakter bisweilen poetisch verspielt sein konnte. Seine Obsession alles – sogar das Mechanische – sexuell aufzuladen, traf auf einen exzentrischer Lebensstil: Er soll mehr als 120 Automobile besessen haben (mindestens aber 60 Rennwagen). Das mag den anderen Autofreak der Kunstgeschichte, Jason Rhoades, animiert haben, ihm eine Installation mit dem Titel „Fucking Picabia Cars / Picabia Car with Ejection Seat“ (1997/2000) zu widmen. Das für meinen Punkt Interessante an der Biografie von Francis Picabia ist sein familiäres Umfeld, in dem die Bedeutung von Fotografie im Verhältnis zur Malerei verhandelt wurde. Sein Großvater war befreundet mit Jacques Daguerre und fotografierte selbst. Er soll Picabia die Möglichkeiten des neuen Mediums gezeigt haben. Zudem traf er auf einen Zeitgeist, in dem mit der neuen Darstellungsform von Realität, wie sie die Fotografie zu bieten hatte, eine Auseinandersetzung mit der Malerei ausgefochten



wurde. Walter Benjamin wird diesen Schaukampf später als „abwegig und verworren“ bezeichnen. Doch auf Picabia mag dieses Scheingefecht Einfluss gehabt haben, jedenfalls lassen sich seine, dem Spätwerk zugerechneten Aktdarstellungen – um die es hier gehen soll – wie eine manierierte Schlichtung dieses Konflikts lesen. Sie wurden lange, bisweilen bis heute, von der Kunstgeschichte verschmäht, und wenn überhaupt, dann im Kontext von „Kitsch“ (Roberto Ohrt im Katalog der Hamburger Deichtorhallen s. u.) wahrgenommen und das vielleicht mit gutem Grund.

Der Vorgang ist denkbar einfach: Picabia malte nach Vorlagen von Softpornos, wie „Paris Magazine“ und „Mon Paris“ Aktfotografien ab. Da posieren Modelle verführerisch und aus heutiger Sicht vielleicht schamhaft, manchmal sind auch zwei oder drei nackte Schönheiten auf einer Schwarz-Weiß-Fotografie zu sehen. Der Vergleich mit der fotografischen Vorlage (siehe: Katalog „Francis Picabia – Das Spätwerk 1933–1953“, Deichtorhallen Hamburg, 1998) ist aufschlussreich: Man erkennt, dass die in den Gemälden markanten anatomischen Verzerrungen durch die Malerei hinzugekommen sind und nicht in der Fotografie angelegt waren; einzelne Beispiele zeigen: Picabia malte den Arm nicht in die Taille gestützt wie auf dem Foto, sondern in seinem Bild hält das Model ihn hinter dem Rücken. Dadurch verschiebt sich die Schulter, kugelt beinahe aus, die Brüste verlieren ihre Proportion und noch dazu entgleitet der Gesichtsausdruck, zerfließt. In einem anderen Bild verschiebt eine von Picabia für die Szenerie erfundene und ins Bild gemalte Bulldogge die proportionalen Verhältnisse: die Arme der Frau werden länger, zu lang und ihre Gesicht wird zur Grimasse. Oder fünf Damen stehen wie stilisierte Blumen vor einer Wasserfläche scheinbar ohne Körperlichkeit. Je länger man hin und her schaut, desto größer scheint die Verrückung der Darstellung im Verhältnis zur Vorlage, beinahe parodistisch. Und es sind nicht nur die anatomischen Verzerrungen, die zum Eindruck des Bizarren beitragen. Während die fotografierten Körper, die etwas unbeholfen wirken, eine gewisse Leben-

digkeit, oder sagen wir mal verschämte Freude am Nacktsein ausstrahlen, wirken die gemalten Körper leblos, als hätte die Malerei sie umgebracht. Roberto Ohrt spricht sogar von einem „emblematischen Totentanz“. Zu diesem Eindruck trägt sicher die artifizielle Lichtsituation und die farbige Modellierung der Körper bei. Bei der Übertragung des Motivs von Schwarz-Weiß in Farbe musste Picabia die Modellierung ja imaginieren – und das merkt man. Einige Körper sind zudem mit einer scharfen, schwarzen Konturlinie eingefasst und wirken wie ausgeschnitten. All das lässt sicher zu wünschen übrig. Die Malerei konnte hier nicht in die von der Fotografie gelassene Bresche springen. Anders formuliert: Durch die Übersetzung von Fotografie in Malerei ergibt sich eine Lücke – eine Möglichkeit und das ist aus meiner Sicht die Thematisierung der Wesenszüge inszenierter Fotografie, lange bevor der Begriff aufkam. Mit Cindy Sherman gesprochen: „Es ist wichtig, dass die Leute merken, dass es künstlich ist.“ Verwandt ist dieses Vorgehen sicher nur ganz entfernt mit ihren allseits bekannten Inszenierungsformen, die zu den „Untitled Film Stills“ führten, mit denen sie ein Abbild nach einem nicht-existierenden Vorbild schuf oder fotografisch inszenierte.

Die Unterschiede sind hier markanter als die Gemeinsamkeiten. Doch der springende Punkt ist, dass Picabia diese Reflexion im Medium Malerei betreibt und das ist das Irritierende. Wenn man davon ausgeht, dass es eine bewusste Reflexion ist und tatsächlich ein doppelter Boden gemeint ist. Vielleicht – und das ist die andere Seite der Medaille – hat er hier das Prinzip seiner „Mechanischen Periode“ einfach ins Gegenteil verkehrt, indem er Modelle sprühender Erotik nicht pikant, sondern leblos malte.

Diese Wirkung verbindet sich – und an dieser Stelle schließt sich der Kreis – mit den H&M-Modellen, deren apathischer Ausdruck wiederum mit den Mitteln der Fotografie und digitalen Bildbearbeitung erzeugt, an die Malweise und Inszenierung von Picabias Akt-Modellen denken lässt. Parallelen finden sich in den artifiziellen Lichtquellen und deren verstreuten, scheinbar eingebrannten Reflexen auf den tief gebräunten Körpern – beinahe ketzerisch in Anbetracht der Krebswarnungen. Wie bei Picabia scheint es, als hätte ihnen jemand Firnis aufgetragen. Vergleichbar seinen Modellen, bestätigt sich auch hier der Eindruck von versehrten Körpern, einmal erzeugt durch die Ausschnitte: einem Modell fehlt ein Bein. Dann auch durch die Posen der Figuren: Der aufgestellte Arm mit den überdimensionalen Brüsten und dem zurückgeworfenen Kopf wirkt deproportioniert und entstellt. Klaustrophobisch sind sie inszeniert, allgewaltig wie bei Picabias Modellen, denen gegenüber man sich auch in der Untersicht befindet. In beiden Fällen werden Wunschbilder von totalitärem Ausmaß gezeigt. Das Totalitäre liegt in der absoluten Geste, mit der sich die Modelle zeigen, im Sinne einer Ideologie, die bereit scheint, einen neuen Menschen zu formen. Und sicher ist es kein Zufall, dass Picabia diese Bilder vor und während der Kriegsjahre malte. Vielleicht aber wollte der damals bereits 60-Jährige seinen manierten Lebensstil und die Möglichkeiten eines unbeschwerteren Lebens auch in Zeiten von Mangel und Bedrohung fortsetzen – im Sinne von Jason Rhoades noch „A Few Free Years“.



Im Westen nichts Neues

/Kriegstagebuch von der Kasseler Ausstellungsfront

Heute im Jahre 2362 erscheinen uns einige Begriffe in diesem historischen Tagebuch, das vor nun auch schon fast einem halben Jahrzehnt bei Bauarbeiten in den Kasseler Auen gefunden wurde, fremd. Fremd geworden sind uns aber nicht nur diese, sondern auch die Stimmung, die Begeisterung, mit der die Menschen, freiwillig muss hier unterstreichend hinzugefügt werden, zu jener Zeit an die Ausstellungsfront gezogen sind. Nach der großen Katastrophe, der zweiten globalen Verpixelung, welche unsere Generation aufs tiefste und nachhaltig geprägt und, ja das muss hier einmal gesagt werden, traumatisiert hat, sind solch historische Funde, wie dies Tagebuch einer ist, ein gutes Beispiel, um etwas über die Sorgen und Nöte unserer Vorfahren zu erfahren. Mit diesem historischen Dokument möchte ich dem große Historikerstreit, der im letzten Jahr zu großen Zerwürfnissen innerhalb der Gemeinde geführt hat, etwas an Schärfe nehmen und daran erinnern, unter welchen, zum Teil erbärmlichen Umständen unsere Vorfahren gelebt haben.

Einige Begriffe sind erklärungsbedürftig, manche konnten nicht mehr eindeutig geklärt oder entschlüsselt werden (wie die Initialien der Namen). Wohl auch, weil der Schreiber aus Furcht, dass das Tagebuch in feindliche Hände geraten könnte, diese Namen nicht preis gab.

1. III. 12

Heute Einberufungsbescheid. Bin k. v. Freue mich jetzt schon auf die anderen Beutegermanen. In Berlin totale Mobilmachung des gesamten Kulturbetriebs.

31. III. 12

Einberufungsbefehl an die Ausstellungsfront West ist eingetroffen. Marschbefehl Richtung Kassel im Herzen Deutschlands. Vorhut. Noch mal Clausewitz gelesen, schließlich ge-

höre ich jetzt zur Avantgarde, wenn auch nur zur Nachhut der av., innerhalb der Ausstellungsmaschinerie. Die ersten sind schon seit Januar und teils noch früher vor Ort und eruiieren das Terrain. Zur Zeit kommt das einfache Menschenmaterial in lockeren Nachschublinien aus der Hauptstadt eingetrudelt. Die Kasseler selbst können die Stellung allein nicht halten. Ich erwarte einen aufreibenden Stellungskrieg. Für Verpflegung und Heldenkeller ist gesorgt. Sold stimmt. Die Ungewissheit, ohne festes Feindbild auskommen zu müssen, zehrt an den Nerven. Aber die Ideale: der guten Sache dienen, die Kameradschaft und die „Schule des Lebens“ überwiegen. Endlich raus aus dem Dasein als Einzelkämpfer an der Ausstellungsfront (Abschnitt Ost). Dicht am Puls der Zeit und nahe dem Schicksalsrausch(en) zu sein, steigert die Euphorie und mobilisiert neue Kräfte. Und der Stolz zur ersten Garde, Regiment v.A., Bataillon k.s. und nicht zum Volkssturm zu gehören. Die Zwölfender kommen später, wird uns gesagt.

21. IV. 12

Bereits eine Woche vor Ort. Erkunde als Bildungslandser die Umgebung unseres Heldenkellers. Rothenberg, Anhöhe Mercedes-Benz-Platz. Suche nach einem Druckposten. Tagsüber Übungen im Gelände, Baumarkterkundungen, Schrauben Lange, Löhne, toom und Hellweg. Am Wochenende. Spaziergänge durchs Gold der Aue, vorbei an „Gärten und Straßen“.

28. IV. 12

Heute erste Feindberührung. Friedlicher Spaziergang zur Wilhelmshöhe. Plötzlich aufziehender Theorienebel. In dem paramilitärische Diskurswächter patrouillierten. Zum Glück allzeit bereit und bewaffnet. Gehe in Deckung. Werde entdeckt. Werfe einige Blendgranaten der Ironie. Dann merke ich, dass das Feld, auf dem ich stehe, total meinungsvermint ist. Hab zum Glück mehrere Magazine Sarkasmus dabei. Feuer was das Zeug hält, bis in die Dämmerung. Zum Glück etwas Stalintorte im Handgepäck. Das reicht für die Nacht. Bei einbrechender Dunkelheit. Mache mich flach wie ein iPad, während die Erde von Praxissalven aufgewühlt gen Himmel spritzt. Ein böser Hinterhalt. Werfe mir das Tarnnetz der Phantasmagorie über, einen letzten Blick auf den sternklaren Himmel, und schlafe friedlich ein, während draußen die Wirklichkeitsfanatiker weiter wüten.

29. IV. 12

Am Morgen starkes Meinungsgewitter. Sofort ist der Boden aufgeweicht. Der Theorienebel hat das Gelände in einen zähen Schlamm verwandelt. Versuche das Parodiebataillon im Kessel zu erreichen. Die sollen mich hier rausholen. Aber sinnlos. Komme kaum weiter. Rückzug durch mannshohen Rigips. Der verfluchte Trockenbau. Mir kommen Zweifel an dem ganzen Vorhaben. Die Bilder von der Heimat im Kopp. Immer noch an der Wilhelmshöhe. Blick ins Tal. Von Zeit zu Zeit erhellt digitales Zwangsblitzgewitter die romantische Blickachsenorgie. Immer noch im Barockpark. Die Schlossruine als Vanitas-Motiv vor Augen. Jetzt echt – denke ich. Überall in den Bäumen zerfetzte Leinwände. Der ganze Waldboden übersät mit Splintern getrockneter Ölfarbe. Eine surreale Krümmelschicht aus Jahrhunderten. Vom harten

Bronze-Dödel des Herkules tropft es ununterbrochen. Die Vorstellung macht mich ganz wuschig. Dann, langsamer Rückzug in die Aue. Dort treffe ich auf ein Bataillon Jugendkuratoren, die für die nächste Wirklichkeitstri- oder biennale trainieren, als wäre nichts passiert.

1. V. 12

Zuhause. Am Schießstand leichte Paintballgymnastik. Melancholische Anfälle: Was bleibt dem Fußlappenindianer: Zeige Deine Wunde(r). Dem Heimkehrer: Postkarten und Kunstraub (s. Goldenes Vlies). Wenn Geld nicht mehr zählt. Knietief im Kunstschlamm(assel). Doch jetzt ruft das Feldbett. Trost: Morgen beginnt ein neuer Tag.

12. V. 12

Der neue Tag bringt uns die Schlacht von Alsob. Starke Einkassellung. Und mediales Trommelfeuer. Am Mittag geben wir das Städtchen Alsob aus taktischen Gründen auf. Am Abend meine Feuertaufe durch schweren Theoriebeschuss. Flucht nach Achwas. Versuchen verzweifelt die Stellung zu halten. Ertappe mich in der Feuerpause, wie ich mich nach einem Kavalierschuss sehne. Kann meine Kameraden nicht allein lassen. Zum Glück spielt das Wetter mit. Väterchen Frost gibt den Weg frei.

13. V. 12

Skandal wg. Artsniper. Friendly Fire vom Kirchturm. Der Feigling sucht Kirchenasyl und spielt das Unschuldslamm im MG-Nest. Glaubt mit weißem Kragen durch das Schlamassel zu kommen. Sobald er Kunstboden betritt, wird er bajonettverziert und feuerwerfergetauft. Für den wird ab jetzt jeder Versicherungsfall eine Schönheits-OP. Den bomben wir zurück nach Lascaux. Hat der nicht kapiert, dass auch Freiwillige sich an der Ausstellungsfront hinten anzustellen haben? Wo bleibt sonst die Ordnung. Hat der überhaupt gedient? Ganz schlimme Wehrkraftzersetzung. Doch dadurch wächst die Truppe nur noch fester zusammen.

14. V. 12

Versuche meine Eindrücke vor Ort festzuhalten. Zu schnell, oft schon am darauf folgenden Tag werden Heldensagen draus.

15. V. 12

Heute hat der Häuserkampf um Achwas begonnen. Verbissen wird um jeden Quadratzentimeter Teppichboden gekämpft. Schöne Vanitasmotive im Abbruchhaus. Einsatz beim Ex-Chinesen, Ex-Hospital, Ex-Kaskade, Ex-C&A, Ex-Moschee, Ex-Hugenottenhaus, Ex-Bunker. Ex-DDR, Ex-Yugoslawien, Ex-Sowejetunion. Die letzten Zwölfender treffen ein. Wir machen unsere schönen Quartiere frei. Plötzlich gibt es wieder Feldpost (wehlan A. d. Ü.). Die Gedanken an die Heimat und die werte Gattin schmerzen. Würde meinen kleinen Wehrbeitrag gern mal wieder sehen.

16. V. 12

„Die Wahrheit stirbt zuerst an der Ausstellungsfront“, habe den schönen Satz aus der Morgenandacht. Generalin CCB hält das Regiment zusammen. Heute Ansprache in der Offi-

ziersmesse. Lob der Papieroffiziere, die stundenlang aus dem Schützengraben das Geschehen für die Nachwelt aquarellieren. Viele Latrinenparolen. Zum Glück zeigen sie keine Wirkung. Draußen heißt es ja, die Front bröckelt. Hier erlebe ich das Gegenteil. Stimmung 1a.

4. VI. 12

Heute große Ansprache. Die letzten Kräfte für den Endsieg werden mobilisiert. Parole: Konzeptlos durchstoßen, das aber in Keilformation. Codewort: Erdbeere. Nur noch drei Tage. Die letzten Extraportionen. Letzte Nachschubzüge an Untergefreiten aus der Hauptstadt. Viele a.v.s dabei. Wir füttern die dicke Berta Tag und Nacht. 25 Mille verpulvert man nicht an einem Tag.

5. VI. 12

Ohne Schlaf. Bat. aufgerieben. Den Kassler-Kessel bis zum letzten Mann verteidigt. Warten auf den Volkssturm.

6. VI. 12

Die Presse kommt. Überall suprematistische Fahnen – weiß in weiß. Heute wurde die Kapitulation unterschrieben. Aktionsplan Morgenthau tritt am 9. 6. 2012 in Kraft. Die documenta ist nun Unesco-Weltkulturerbe und fällt unter die UN-Menschenrechts-Charta. Für Heimkehrer heißt es: raus aus der Uniform, rein ins Zivilleben. Jetzt nur noch an den Meinungshütern vorbei. Raus aus MDF und Multiplex, Schrägschnitten und Spreizdübeln, rein in die Traumatherapie. Das Schlamassel will aufgearbeitet werden. Freue mich jetzt schon auf die Kameradschaftstreffen in B. Bis in fünf Jahren, dann sehen wir uns wieder an der Ausstellungsfront West. Bis dahin heißt es Kräfte sammeln, und Aufrüsten bis die Art kommt.
Christoph Bannat

Hier einige Erklärungen:

k.v. = kriegsverwendungsfähig

Clausewitz = Carl Philipp Gottlieb von Clausewitz (* 1. Juli 1780 als Carl Philipp Gottlieb Claußwitz in Burg bei Magdeburg; † 16. November 1831 in Breslau). Militärphilosoph.

Avantgarde = militärischer Aufklärungstrupp, geht dem Feld voran.

Volkssturm = Truppen aus Zivilisten zusammengestellt

Heldenkeller = soldatische Unterkunft

a.v. = arbeitsverwendungsfähig, heißt in diesem Zusammenhang kriegsunfähig.

Beutegermane = Freiwilliger aus dem ehemaligem großdeutschen Reich

Berlin = Hauptstadt des ehemals Deutschland genannten Gebiets



Anomyrphous <acr. anonymous et anamorphous>

/ Peter Weibel, Joulia Strauss und Bradley Manning

----- Original Message -----

Subject: Bradley Manning / Invitation

Date: Tue, 10 Jan 2012 16:40:04 +0100

From: Peter Weibel <weibel@zkm.de>

To: info@armycourt martialdefense.com

Dear Mr. David E. Coombs, Esq.,

I am Chairman and CEO of ZKM (Centre for Arts and Media Karlsruhe / Germany), which is one of the most renowned institutions for new media internationally.

I am contacting you concerning Bradley Manning. In my opinion Mr. Manning is a hero of the Information Age. In the tradition of enlightenment he distributed information to the public to protect human rights. He evidently understands that the internet, following the free press, is one of the best instruments to proclaim democracy. His example demonstrates that in the 21st century we are experiencing a shift from visual media to social media, in which the media are becoming the platform of individual agency as social engagement.

Therefore I would very much like to invite Bradley Manning to become a Fellow at my institution for a period of two years to share his competence and knowledge with us and to develop new projects. Mr. Manning's Fellowship would entail a stipend and full access to our remarkable facilities. He would be at liberty to join our scientists and technology specialists in all areas of IT, proposing his own projects and/or participating in ongoing ones. Along with my colleagues, I would be honoured if Mr. Manning would accept my invitation to work at ZKM.

I am also pleased to inform you that as a curator of the Moscow Biennial 4, I had invited Berlin-based artist Joulia Strauss to participate with her media monument for Bradley Manning in this exhibition. Her media sculpture with Bradley

Manning's voice and face was a big success. I selected this project as a Western counterpart to the position of Ai Weiwei, whose video work "Beijing" was also shown at the Biennial. I wish you and Bradley Manning the very best for 2012 and look forward to your answer.

Yours sincerely, Peter Weibel

Prof. Dr. h.c. Peter Weibel
Vorstand / Chairman and CEO

Immer wieder hat die in Petrograd gebürtige und in Berlin lebende Joulia Strauss in ihren Arbeiten Sinn für Ikonen gezeigt und bewiesen. Einen Sinn für Ikonen der Kunst, Ikonen der Philosophie und der Politik. Ob in den „Twelve Caesars of the Techno Empire“, klassizistisch anmutenden Portraitbüsten Berliner DJ(ane)s Ende der 90er-Jahre, in „Leyla Zana und Abdullah Öcalan oder die Gründung Kurdistans“, die im Rahmen von „Fokus Istanbul“ 2005 im Martin-Gropius-Bau gezeigt wurde, ob im surrealen Videoportrait des IT-Dissidenten Joseph Weizenbaum, das, ebenfalls 2005, auf der Preview-Messe dem „Künstlerbedarf“ sekundierte – Joulia Strauss faszinieren die medialen Verdichtungen, die semantischen Vektoren, die sich in einzelnen, wirklichen Menschen abbilden – und so ist, im Kontext ihres Oeuvres, das „Anamorphous Monument to Bradley Manning“, nur konsequent.



Das „Anamorphous Monument“ wurde auf Einladung von Peter Weibel im letzten Jahr auf der 4. Biennale in Moskau gezeigt; die Arbeit ist eine in den Kaleidoskopen der Computerkunst Joulia Strauss' gebrochene Hommage an den mutmaßlichen cablegate-Informanten von Wikileaks, Bradley Manning. Er ist nicht nur, wie in Opferzusammenhängen üblich, jung und schön, er ist auch schwul. Seit Mai 2010 ist Manning in Haft. Gegen ihn wird wegen Hochverrats ermittelt. Tea-Party-Faschisten fordern seine Hinrichtung. „Am 23. Februar 2012 wurden Bradley Manning auf dem Militärstützpunkt Fort Meade die 22 Anklagepunkte, einschließlich dem der ‚Kollaboration mit dem Feind‘ verlesen. Obwohl hier die Todesstrafe in Frage kommt, verzichtete die Anklage darauf, diese zu fordern. Manning droht damit eine lebenslange Haftstrafe.“ So die deutschsprachige Wikipedia. Im März 2012 sieht der UNO-Sonderberichterstatter über Folter, Juan E. Méndez, in Mannings Haftbedingungen „eine Verletzung von dessen Recht auf physische und psychische Integrität“. Zur Zeit wird Bradley Manning vom US-Militär an einem unbekanntem Ort festgehalten.

From Bradley Manning to Pussy Riot

Die Idee, Bradley Manning ein Stipendium am ZKM in Karlsruhe anzutragen, war auf einer Diskussionsveranstaltung im Rahmen des Festivals „MediaImpact“ am 27. September 2011 in Moskau entstanden, als Weibel, unter dem Beifall des Publikums, versprach, Bradley Manning nach Karlsruhe einzuladen.

„MediaImpact“ hatte im September 2011 einen viel diskutierten Ausschnitt des zwischen Artivism und Activism changierenden Spectrums zeitgenössischer Kunst gegeben und so die 4. Moskauer Kunstbiennale komplementär begleitet. Ähnlich der BB7 stand Provokation neben Präsentation, traf Anspruch auf Analyse und symbolisches Pathos auf präzise gesellschaftliche Intervention.

Bezeichnenderweise stellte Peter Weibel hier, bei „MediaImpact“ und nicht im Rahmen der von ihm kuratierten Biennale,

sein Buch „10++ Program Texts for Possible Worlds“ vor; und bezeichnenderweise sollten Strauss und Weibel in Berlin mehr als nur den Titel der Moskauer Veranstaltung wieder aufgreifen. Anlass war diesmal, am 23. Juni in den KunstWerken, die Vorstellung des inzwischen fertig gestellten Kataloges „MediaImpact – International Festival of Activist Art“. War die Moskauer Präsentation „Art & Agency in the Information Age: from Duchamp to Manning“ überschrieben, so wurde daraus in Berlin „Art & Agency in the Information Age: From Bradley Manning to Pussy Riot“. Tatsächlich war das feministische Punkrock-Kollektiv „Pussy Riot“ auch auf der „MediaImpact“ vertreten; wie Bradley Manning sind die Aktivistinnen zur Zeit in Untersuchungshaft. Für ihre Anfang des Jahres in der Moskauer Erlöserkirche abgehaltene Performance „Virgin Mary, chase Putin out!“ haben die Künstlerinnen wegen „Hooliganismus“ bis zu sieben Jahre Gefängnis zu erwarten: „By the time the catalogue went to print, the outcome of the lawsuit was still unknown.“ („MediaImpact“, Seite 206)

From Duchamp to Manning

Für Weibel ist Bradley Manning ein „Held des Informationszeitalters“, wie er am Dienstag, dem 10. Januar 2012, um 16:40:04 +0100, an den Direktor des Militärgefängnisses schreibt. Bereits in seinem Moskauer Diskussionsbeitrag am 27. September 2012 hatte er schwere Geschütze aufgeföhren. Unter Duchamp, Meta-Duchamp, Haacke und Meta-Haacke, beispielsweise, tut er es nicht. Weibel erklärt Manning zum Kulminationspunkt innerhalb seiner Theorie der jüngeren Kunst- und Mediengeschichte, die von der auf Material und Maschinen gegründeten klassischen Moderne zur zeitgenössischen Medienkunst reicht, und die in den aktuellen ‚social media‘ ihren vorläufigen Höhepunkt findet. „So instead of the logic of production, today we have in the contemporary world and in contemporary art the logic of distribution, distributing information by media.“ (ebd., S. 64)

War Duchamp selbst mit seinen Readymades noch der Sphäre des Materials, des Machens, der Produktion verhaftet, erscheint Manning als die Tugend des Informationszeitalters selbst, denn er verdoppelt nicht Objekte der Realität, vielmehr ist in Mannings Handlung „the logic of distribution“ (ebd. S. 66) zu sich selbst gekommen. „Bradley Manning has not produced anything. He took the information and distributed it“ (ebd., S. 65). Zwischen Duchamp und Manning liegt also ein kleiner, aber bedeutender Schritt: vom Readymade zu Wikileaks.

Johannes Wilms

<http://www.freebradleymanning.de/>

<http://www.freepussyriot.org/>

Weibel, Strauss, Volkova: „MediaImpact“ (Buchvorstellung), Diskussion: „Art and Agency in the Information Age.“ From Bradley Manning to Pussy Riot. (Kunst und Handlung im Informationszeitalter. Von Bradley Manning zu Pussy Riot) KW im Rahmen der Occupy Berlin Ausstellung der Berlin Biennale 7, Auguststraße 69, Samstag, 23. Juni 2012, 16 Uhr



Glückliche Zufälle

/ Myzel und / oder künstlerische Forschung. – Das aktuelle Jahrbuch 2012 der ZHdK „Praktiken des Experimentierens“

„Myzel“, das ist die Gesamtheit aller fadenförmigen Zellen eines Pilzes. Richard Wentworth erwähnt es in seinem Beitrag „Periskop“ im aktuellen Jahrbuch 2012 des Departements Kunst & Medien (DKM) der Züricher Hochschule der Künste (ZHdK) zur aktuellen Praxis in der künstlerischen Ausbildung mit dem Titel „Praktiken des Experimentierens“. Myzel bezeichnet für ihn ein Organisationsprinzip einer wirkungsvollen kollektiven Energie, das von gegenseitigem Geben und Nehmen jenseits hierarchischer Konstellationen geprägt ist, wie er es an einigen universitären Institutionen erlebt hat. Myzel ist als Bild auch wiederzuerkennen auf dem mit einer großformatigen Fotografie gestalteten flexiblen Bucheinband. Aber was hier wie die Unterseite eines Pilzes aussieht, ist Teil einer Dachkonstruktion im Innenraum des Bourbaki-Panoramas in Luzern. Das Riesenrundgemälde von Edouard Castres und das dreidimensional gestaltete Vorgelände zeigt die französische Armee des Generals Bourbaki am Ende des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 bei ihrem Übertritt in die Schweiz, ihrer freiwilligen Entwaffnung und Umsorgung durch die örtliche Bevölkerung. Auf dem Foto des Einbands stehen Besucher des Panoramas innerhalb einer rondellförmigen Absperrung. Einige schauen sich die Aussicht an, andere scheinen mit etwas anderem beschäftigt zu sein.

Ist vielleicht auch so der Zustand der aktuellen künstlerischen Forschung zu beschreiben? Dass sich viele Gedanken über den Sinn und Zweck einer solchen Forschung machen, aber dass der Zugang zu diesem unwirklichen Gelände erst noch gefunden werden muss? Oder dass es Versuchsanordnungen gibt mit unterschiedlichen Anteilen von fiktiven und realen Elementen, Projektionen, Modellen und tatsächlichen örtlichen Zusammenhängen?

Die Herausgeber des Buches, Christoph Brunner, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Forschungsassistent (ZHdK) und

Giacco Schiesser, Professor für Medientheorie, versuchen über fünf verschiedene Kategorien von Stoffen – im Vorwort als zu bearbeitendes Material und als Rohstoff bezeichnet – sich dem anzunähern, was Praktiken des Experimentierens sind und was sie sein könnten. Der Inhalt des Buches ist auf sehr dünnem durchscheinenden Papier gedruckt, englisch/deutsch gespiegelt mit jeweils quer verlaufenden Titelblättern, die auch immer vorhergehende und nachfolgende Beiträge innerhalb eines Kapitels (Stoffe I–V) auflisten. So wird suggeriert, dass man sich während des Lesens in bestimmten Feldern aufhält. Die fünf verschiedenen Stoffe sind mit Labor-Experiment, Schnittstellen, Kunst-Theorie-Wissenschaft, Lehre-Forschung und Carte Blanche benannt. Im Vorwort wird das „alchemistische Labor“ des DKM als Experimentier-Raum des vernetzten künstlerischen und theoretischen Experimentierens in Forschung und Lehre beschrieben. Es besteht aus folgenden Komponenten:

Dem Bachelor Medien und Kunst, der die Bereiche Bildende Kunst, Fotografie, Mediale Künste und Theorie zusammenführt und dem Master Fine Arts, einer gemeinsamen Ausbildung für unterschiedliche Arten von Autoren im Feld der Kunst und der ästhetischen Theorie. Mit dem Department direkt verbunden ist das Institut für Gegenwartskunst (IFCAR) mit den Forschungsschwerpunkten „Urbanität und Öffentlichkeit“ und „Wissensformen der Kunst“. Ein weiteres Institut, das Institut für Theorie (ith) ist mit dem DKM eng verknüpft, seit 2011 aber ZHdK-übergreifend aktiv und am Department „Kulturanalysen und Vermittlung“ (DKV) verortet. In der Debatte zu den Möglichkeiten, der Sinnhaftigkeit und zur Notwendigkeit künstlerischer Forschung, könnte es um ein Inwertsetzen künstlerischer Tätigkeit jenseits einer von Angebot und Nachfrage bestimmten Kommodifizierung und einer durch Institutionalisierung geförderten Fixierung auf



ein spezifisches Produkt gehen. Diese Inwertsetzung könnte über die Bestimmung von Parametern und Qualitäten eines Raums gehen, der künstlerische Forschung ermöglicht.

Ohne auf die Beiträge detailliert einzugehen, möchte ich mit diesem Text hier ein „transversales“ Lesen wiedergeben (Wikipedia, 20. 6. 12: „Eine Transversalwelle – auch Quer-, Schub- oder Scherwelle genannt – ist eine physikalische Welle, bei der eine Schwingung senkrecht zu ihrer Ausbreitungsrichtung erfolgt. Im Gegensatz zu Longitudinalwellen sind nicht alle Arten von Transversalwellen an ein Medium gebunden. Außerdem können nur Transversalwellen polarisiert werden“), das mit einzelnen Begriffen und Kontexten, zusammengetragen aus den einzelnen Beiträgen, den möglichen Raum künstlerischer Forschung qualitativ beschreiben kann.

Das Feld entsteht durch eine „Kontingenz“ der Elemente zueinander, die durch bewusstes Zusammenstellen, Zusammendenken hervorgerufen werden kann oder von den Elementen selbst induziert wird (Christoph Brunner). Das sich gegenseitige Berühren, zeitlich unvorhergesehenes Zusammenfallen und die Ermöglichung neuer Kombinationen sind Werkzeuge des „Wahrwerdens“ (Christoph Brunner). Imaginationen sind Begleiter aber nicht Ziele dieses Prozesses. Mittels einer praktizierten „Translokalisierung“ werden raumübergreifende Vorgänge im globalen Maßstab mit konkreten Ereignissen wieder im Raum verortet. Die entworfenen Handlungsfelder bewegen sich in einer Topografie des Imaginären und Symbolischen, die punktuell durch ein In-Szenesetzen sichtbar werden (knowbotiq & Felix Stadler). Durch eine „Re-territorialisierung“ des Raums und der Schaffung autonomer Räume könnte auch die Universität an dieser Praxis teilhaben, anstatt einer übergreifenden Deformierung und Modularisierung von Entwicklungsprozessen zuzuarbeiten (Gerald Raunig). Das Ergebnis eines künstlerischen For-

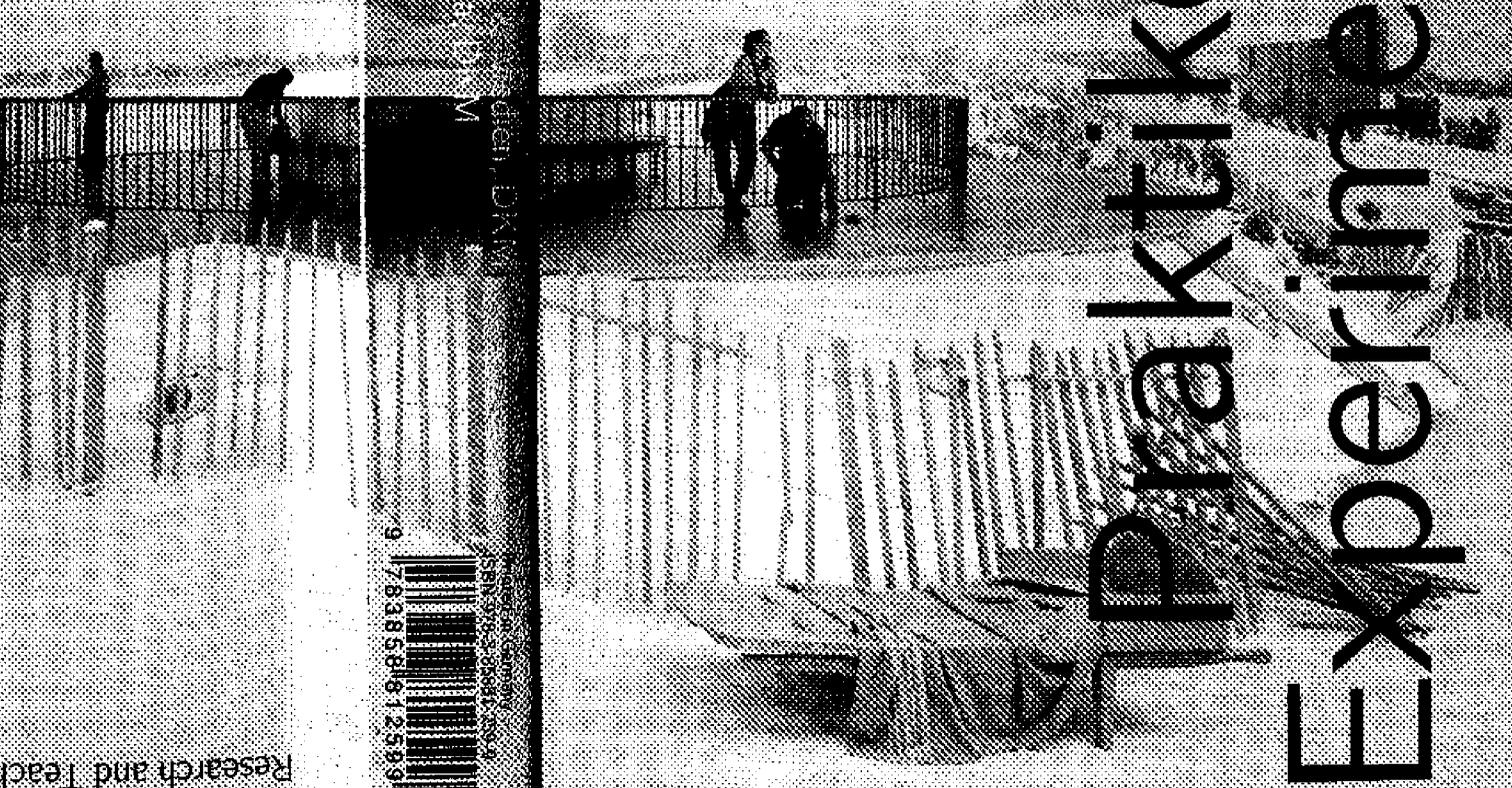
schungsvorhabens kann nur ein Ausschnitt aus einem Prozess sein, nach Giaco Schiessers Argumentation ein „Arte-Fakt“, der, im Unterschied zur künstlerischen Praxis, verknüpft sein sollte mit einer expliziten Forschungsfrage. Kenntnisse verschiedener wissenschaftlicher bereits herausgebildeter Methoden sind sinnvoll, einerseits um unnötige Abgrenzungen zu vermeiden, andererseits um das in Gebrauchnehmen und Neukombinieren von bereits Vorhandenem zu fördern, ohne auf Weiterentwicklungen, Erfindungen und Erfahrungen zu verzichten, bei denen nach Hans Jörg Rheinberger, zitiert von Giaco Schiesser „die Methode für immer in ihre Anwendung verwickelt bleibt“. Mit dem Aufstellen von Regeln und dem Verwenden von Werkzeugen wird ein vorübergehendes Fremdwerden und ein veränderter Blick auf die Dinge ermöglicht, eine Art „stockende Spekulation“ (Nils Rölller).

Elke Bippus diskutiert mit Jörg Huber und Robert Nigro die Entwicklung einer Theorie der Ästhetik in Verbindung künstlerischer und theoretischer Praxis und Reflexion anhand des Buches „Zum Gehör“ von Jean-Luc Nancy. Hören als eine „Wirklichkeit des Zugangs“, das Subjekt als Ort der „Resonanz“, es wird Material und Raum im Verweisen und im „Mit-Sein“ zu anderen Körpern.

Christoph Schenker und Hannes Rickli interessiert die Sicht auf die künstlerische Arbeit als ein Forschungsprozess innerhalb eines „Experimentalsystems“, wie die kleinste Arbeitseinheit von Forschungspersonen, inklusive ihrer Apparate und Praktiken innerhalb der Naturwissenschaften genannt wird. Dieses System steht in der künstlerischen Arbeit im Dienst eines explorativen Experimentierens, nicht zur Rechtfertigung und Überprüfung von Theorien, sondern im Sinne des „Serendipitätsprinzips“ (Prinzip der glücklichen Zufallsentdeckungen) zur zufälligen Beobachtung und neuen Entdeckung von etwas ursprünglich nicht Gesuchtem.

Eine eigene „künstlerische Intelligenz“ (innerhalb der Ausbildung der darstellenden Künste) zu entwickeln, braucht nach Heiner Goebels „Zeit“ für Experimente zur Entwicklung einer eigenen Ästhetik jenseits des klassischen Handwerks, Zeit für die Entwicklung reflektierterer, zeitgenössisch erweiterter Konzepte der darstellenden Künste jenseits verschiedener Disziplinen, Zeit für das Zuschauen, das Beobachten, das Warten, das Zusammenarbeiten, Zeit dafür zu spielen, zu performen. Er plädiert dafür, keine Geschichten zu erzählen. Ich verstehe das als Aufforderung, entlang der Geschichten zu arbeiten mit einem Zugriff auf die Wirklichkeit.

Denken in Interdependenzen, wie z. B. das Verhältnis von Theorie und Praxis als ein wechselseitiges, dass lässt sich von Karl Marx lernen. Klaus Schöneberger & Roberto Nigro schlagen ein Re-Reading von Marx als Prozess des Neubeginnens vor, zum Verstehen sozialer Prozesse und gesellschaftlicher Verhältnisse. Eine der zu bearbeitenden Fragestellungen wäre: Wenn die Artikulation von Kreativität zu einem konstitutiven Bestandteil kapitalistischer Akkumulation und Wertschöpfung geworden ist, inwieweit kann dann künstlerisches Handeln an der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse mitwirken. Ute Meta Bauer konstatiert in ihrem Schluss text die kontinuierliche Verschiebung dessen, was ein Außerhalb und Innerhalb einer Kunsthochschule oder Universität überhaupt konstituiert und fordert die Bereitschaft des sich Infragestellens und Neuerfindens ein.



Praktiken Experimente

Ein Fazit, ein Résumé des Buches? Es bietet einerseits einen guten Einblick in die vielfältigen möglichen Praktiken des Experimentierens, zuweilen mit etwas unübersichtlichen Begriffsaneinanderreihungen, andererseits einen Ausschnitt aus Überlegungen, die die institutionelle Organisation betreffen. Die Stoffeinteilungen helfen nicht wirklich bei der Erschließung der Texte. Das transversale Lesen liefert jedoch einen brauchbaren Handapparat zum Abstecken eines möglichen Raums künstlerischer Forschung. Auch gefällt mir die Idee des Myzel, dass letztendlich jenseits der Erfindung neuer Parameter für die künstlerische Forschung das Gelingen einer solchen immer abhängt von der Dynamik des sich jeweils neu ergebenden spezifischen kollektiven Zusammenhangs.

„Vergleichbare“ Programme oder mögliche Ansatzpunkte zur weiteren Entwicklung in Berlin (sicher eine unvollständige Liste):

—Universität der Künste Berlin, UdK:

1. Graduiertenschule für die Künste und Wissenschaften mit einem künstlerischen Schwerpunkt und einem wissenschaftlichen Schwerpunkt und einer Schnittmenge des disziplinenübergreifenden Austausches;
2. Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“: dort sind unter anderem Projekte möglich, die Artistic research zum Gegenstand der Untersuchung haben, aber nicht selbst eine künstlerische Forschung beinhalten;
3. Institut für Raumexperimente, Klasse Olafur Eliasson; —Weißensee Kunsthochschule Berlin, КНВ: Masterstudien-gang Raumstrategien; —Freie Universität Berlin, FU : Internationales Graduiertenkolleg Promotionsstudium „Interart Studies“ *Birgit Schlieps*

„Praktiken des Experimentierens. Forschung und Lehre in den Künsten heute“, Departement Kunst und Medien ZHdK (Hg.), Jahrbuch 4 Departement Kunst & Medien (ZHdK), Verlag

Scheidegger & Spiess, Zürich 2012

siehe auch:

—„Private Investigations – Paths of Critical Knowledge Production in Contemporary Art“, Andrei Siclodi (Hg.), *Büch's'n'Books — Art and Knowledge Production in Context, Volume 3*, Innsbruck 2012

—„Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research“, F. Dombois, U. M. Bauer, C. Mareis, M. Schwab (Hg.), Verlag Walther König, Köln 2012

und:

—„The Routledge Companion to Research in the Arts“, Michael Biggs, Henrik Karlsson (Hg.), Routledge, London/ New York 2011

—„Artistic Research“, Isabelle Graw (Hg.), *Texte zur Kunst, Heft Nr. 82*, Juni 2011, Berlin 2011

—„The Pleasure of Research“, Hank Slager (Hg.), *Finn. Akademi der bildenden Künste*, Helsinki 2011

—*Journal for Artistic Research (JAR)*, Michael Schwab (Ed. in Chief), *Online-Magazin gegründet in Bern* 2009

—„Kunst und Wissenschaft“, Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.), Fink Verlag, München 2007

—„The Debate on Research in the Arts“, Henke Borgdorff, *Bergen National Academy of the Arts*, Bergen 2006

Im China-Club, dem Berliner Tempel derer, die es haben, treffen sich im Sommer 2015 sechs in Berlin lebende, aktuelle und ehemalige Kunst-Stars, um sich beim Gespräch über Erfolg belauschen zu lassen.

Mit dabei:

Anselm Reyle,

mittlerweile Kunstlehrer und Inneneinrichter

Olafur Eliasson,

mittlerweile Herr über 300 Angestellte und

sein eigener Flugkapitän

André Butzer,

mittlerweile Professor an der Kunsthochschule Kassel

Marc Brandenburg,

mittlerweile Mitarbeiter der Kunstspedition Tandem

Annette Kelm,

mittlerweile Investmentbankerin

Gregor Hildebrandt,

noch immer Künstler der Galerie Wentrup (mittlerweile Wentrup & Partners, Berlin)

Vanity Fairytales

/ The Secrets Of My Success

Moderiert wird diese illustre Runde von Marcus Steinweg, noch immer Philosoph.

Es beginnt Herr Reyle. Er macht einen gesunden und sehr zufriedenen Eindruck, spricht zunächst von Glück. Von seinem eigenen, kleinen und persönlichen Glück. Von seiner wunderbaren Frau, den beiden Kindern und den weiteren zwei adoptierten. Und von dem Tag, an dem er beim Kunstunterricht in deren Schule erschien. Am Sommerfest habe ihn der Schullektor gefragt, ob er dazu nicht einmal Lust hätte und so. Toll und irgendwie erfrischend spontan sei das gewesen, würden sich die Leute, die sich auskennen, doch nie so etwas trauen. Einfach toll. Nebenbei betreibt er, wirtschaftlich äußerst erfolgreich, einen Laden mit Beraterschreibtisch in Zehlendorf, und einen in Neukölln. Dort verkauft er das als Möbel, was er die vielen Jahre zuvor als Kunst hatte anbieten müssen.

Als nächster möchte sich André Butzer äußern. Er beschreibt, in direkter Ehrlichkeit, wie es mehr geschah denn passierte, dass sein Werk nicht mehr recht die Abnehmer fand. Hatte er nach seiner figürlichen, seiner abstrakten, seiner hoch abstrakten „N-Bilder“-Phase eine solche der Landschaftsmalerei zu etablieren gesucht, scheiterte er hiermit kläglich am Markt, jedoch lediglich auf dem monetären. Auf dem theoretischen fand es Anspruch, Befürworter und Unterstützer. Als ihm dann die Professur, der RUF, wie er es so schön schwer betont, aus Kassel erteilte, da griff er überaus beherzt zu. Und mit der BahnCard 100, da kann er beinahe pendeln; seine Familie hätte nicht umziehen wollen. Und in Kassel, da kann er sich auch drei Zimmer für unter der Woche leisten, da kostets nicht so viel.

Hierauf fühlt sich wohl Marc Brandenburg aufs Besondere angesprochen, musste er doch den wirtschaftlich größten Sprung nach unten von allen, von ALLEN Anwesenden aus-

baden, wie er nicht müde wird zu betonen. Auch er wird erstaunlich, und vielleicht auch etwas unangenehm direkt, als er sagt, dass ihn die Kunst, sein eigenes Werk nicht mehr interessiert zu haben scheint. Und das, was ihn am meisten erstaunt, von beinahe einem Tag auf den anderen. Er wachte auf, eines Tages, und hatte keine Lust mehr. Einfach keine Lust mehr. Da traf es sich gut, dass er mit den Leuten sehr gut konnte, die es zuvor noch abgeholt, verpackt und umhergefahren haben. Da gab ein Wort das andere und er war engagiert, vom Fleck weg. Und sei nicht unglücklich, im Gegenteil. Er habe ja am eigenen Leib erfahren, was es heißt, Geld zu haben und eben nicht nur darüber zu reden.

Das wiederum scheint die Kelm zu amüsieren, die sich ein, selbst für ihre Klientel, sehr arrogantes Lächeln antrainiert hat. Sie verweist Brandenburg auf die Plätze und argumentiert, dass es ja lächerlich sei, das eigene wirtschaftliche Scheitern mit einem derart billigen (gesagt hat sie ‚billigem‘ – falsch, vielleicht jedoch den vielen Lampies geschuldet) psychologischen Kniff vor sich selbst und dem Rest der Welt zu rechtfertigen. Am Ende des Tages zählten eben die Abschlüsse, die Zahlen und die Schwere der Schwärze der Tinte. Auch wohlwollende Kritiker ihrer früheren künstlerischen Jahre kommen, leider, nicht umhin, eine deutliche und fahle Leere in ihrem Ausdruck zu erkennen.

Das scheint ein gefundenes Fressen für Gregor Hildebrandt zu sein, doch weit gefehlt. Zwar gibt er den ‚Spring ins Feld‘, doch schlicht einfach nur so (wie es eben seine ART ist, rauen nicht wenige) und nicht gegen die Kelm. Er argumentiert klug, mit der Weisheit der eigentlich viel Älteren und auch väterlich. Er sagt schlicht, „Hauptsache gesund – mitnehmen können wir alle nix!“ Da von diesem Abend niemand der Anwesenden die zweite Erfindung des Rades erwartet hat, ist man dennoch verblüfft über die Schlagkraft, die jener Satz zu entfalten vermag, da er alleine stehen bleibt und somit etwas wirken kann. Ein leicht unruhiges Umherrutschen und verstoßenes Gläserbetrachten bricht sich Bann.

Bleibt noch der Olafur, der das geschmeidigste und konstanteste Lächeln des Abends managt, was wohl Ursache und Wirkung ist. Sein vormals mittelständischer Betrieb hat sich zum handfesten Produktionsunternehmen gemausert, und da nichts mehr außer Haus gegeben wird, verdient er an jedem Schritt jeder Arbeit. Auch sitzt er nicht mehr dauernd am Telefon, im Grunde gar nicht mehr. Das erledigen seit einigen Monaten zwei Assistenten. Sie sitzen, mit kleinem Computer auf dem Schoß und Headset am Ohr, am Rand. Er verströmt, obgleich nicht nennenswert erdickt, die leider verblässende Aura richtiger Industrieller.

Elke Bohn





Einer von hundert

/Tagebuch aus dem Berliner Frühjahr und Sommer

29. April, Gallery Weekend, Villa Schöningen, Potsdam

Was für eine super BILD-Schlagzeile: „Irre – Springer baut Mauer wieder auf!!!“ Oder, etwas subtiler: „Mr. Doepfner – tear down this Wall!“ Beziehungswiese „these Walls“. Schließlich tut sich am Sonntag des Gallery Weekends schier Unglaubliches in der Villa Schöningen, die neben der Gliencker Brücke symbolischer kaum liegen könnte. Gefeiert wird im Garten bei Currywurst und Spargelsuppe der Baubeginn von Andreas Slominskis Projekt „Walls“, das den Bau fünf verschiedener Mauern vorsieht. Pointe daran: Vier davon werden irgendwie schräg gemauert, von oben nach unten beispielsweise, was geschulte Dialektiker jeglicher Couleur wahrscheinlich vor Freude erröten ließe. Vom Kopf auf die Füße gestellt und so weiter. Obendrein wäre darauf hinzuweisen, dass neuerdings die Mauern nicht mehr zwischen Ost und West, sondern oben und unten verliefen – doch mir persönlich reicht als Punchline der offizielle Eröffnungstermin des ganzen Wahnsinns: Der zweite Juni.

10. Mai, Bundesstraße nach Strausberg

Fahre mit einem erfolgreichen Künstler (artfacts-ranking in den hundertern) zum Golfen. Er verteidigt Anselm Reyle & Co. Das seien halt Fußballspieler, deren Karriere geht eben nicht so lange, und die müssten so viel wie möglich an Geld bunkern. Er sei Golfspieler, da erzielt man auch im Alter noch Achtungserfolge ...

5. Juni, Brunnenstraße

Neulich, beim Durch-Mitte-radeln, geht mir ein Wortspiel durch den Kopf: „KOW“, viele kennen und erkennen sie, die so zusammengesetzten drei Buchstaben, die als Abkürzung für Namen stehen. Ihre Kombination an sich löst jedoch noch keine sprachliche Bedeutung aus. Doch, sobald man davon, die Reihenfolge beibehaltend, einen Buchstaben weglässt, entsteht eine solche:

ko (ohne w): erledigt

ow (ohne k): oh weh ...

kw (ohne o): Abkürzung für: kann weg – oder für Kunst-Werke (Berlin)

So ein Quatsch denke ich mir, mit was ich mich hier schon wieder beschäftige ...

Etwas später, wieder zu Hause, meine ich mich zu erinnern, dass in der Fassade der so benannten Galerie Bauklötze mit der Aufschrift „OK“ stehen. Ist das nun Einbildung oder Realität. Mal schauen, ob man das bei Google Streetview sehen kann. (Resultat: da ist noch die Baulücke zu sehen, das Gebäude steht da noch gar nicht ...). Dass KOW nur noch aus Oberhuber und Koch besteht, habe ich jedenfalls kürzlich irgendwo auf einer Messe-Seite im Internet realisiert, vielleicht bei der „Liste“ in Basel. Aber OK klingt ja auf jeden Fall schon besser als KO. Hoffen wir, dass es auch so ok ist.

27. Juni, im Büro

Aus irgendeinem Grund auf der amerikanischen Artnet-Magazine-Seite. Ist ja, nachdem die deutsche vor fast zwei Jahren einen Qualitätsabfall durch Eliminierung der Redakteure Mania und Gohlke und damit auch der besseren

ARTNET MAGAZIN 2004-2012

Nach acht Jahren im Internet verabschiedet sich hiermit Deutschlands erstes Online Kunstmagazin von Ihnen. Tagesaktuell und unabhängig haben wir seit 2004 mit kritischen Berichten und Rezensionen, Reportagen, Interviews, Porträts, Videos und Fotostrecken lebendig Einblick in die Kunstszene geboten. Finanziell getragen hat sich eine der wichtigsten Informationsquellen des deutschen und internationalen Kunstgeschehens nicht. Aus diesem Grund hat die Unternehmensführung den sofortigen Rückzug aus dem Pressegeschäft beschlossen. Zeitgleich werden die Magazine in New York und Paris aufgegeben. Die Archivierung der Beiträge mit kostenfreiem Zugang ist in Planung.

Wir danken allen Lesern und Weggefährten für ihre jahrelange Treue und ihr Vertrauen. Unseren großartigen Autoren sind wir zu tiefem Dank verpflichtet.

Die Redaktion des artnet Magazins
Henrike v. Speßhardt, Gesine Borchardt, Annika Karpowski & Marco Funke

Kontakt: hvspesshardt@artnet.de



Schreiber erlitt, noch eine sehr amüsante Seite, gerade auch weil das amerikanische Artnet-Magazin immer auch Künstler als Schreiber einband. Ja, einband, Vergangenheit. Die kündigen an, alles dicht zu machen, to cease, auch das deutsche und das französische Magazin. Hätte sich wirtschaftlich nie getragen. Klar, aber dass das Magazin dazu beitrug, dass sich das Gesamtkonstrukt artnet trägt, darüber machen die sich keinen Kopf. Fand ich eben auch schon vor zwei Jahren, als sie die kritische Seite durch eine marktfreundlichere Berichtserstattung ersetzt haben, viel zu kurzsichtig. Jetzt gebe ich dem Gesamtkonstrukt artnet noch zwei Jahre. Auf der deutschen ist heute übrigens noch nichts zu sehen ...

29. Juni, zu Hause, im Netz

Jetzt auf der deutschen artnet-Magazin-Seite das gleiche. Sie schließen. Auf artforum lese ich nach, dass der Gründer Hans Neuendorf das Zepter an seinen Sohn übergab. Miese erste Amtshandlung des Nachfolgers ... Ob Gesine wieder bei Monopol unterkommt?

6. Juli, Bonanza Coffee Heroes, morgens

Heute im Magazin der Süddeutschen. Rammstein. Beschäftige mich zum ersten mal näher mit dem Phänomen. Die Musik war noch nie mein Ding. Aber dieses Ostjungs-Authentiker-Ding ist schon faszinierend. Einerseits sind alle noch so, als würden sie am liebsten vor dem Späti in der Choriner rumhängen und sehen auch so aus, andererseits füllen sie auf der ganzen Welt Stadien und verballern eine halbe Million pro Auftritt. Mad Max und Tacheles und deutsche Romantik und Lederwesten auf nacktem Oberkörper. Erfolg total, im Lear-Jet zu hunderttausend Armen, die sich einem entgegenrecken und dann Anti-Kapitalismus in der Mark Brandenburg oder in Meck Pom ...

Geht bestimmt, wenn aber jeder in dieser Intensität sein Leben betreiben würde, wäre die Welt in zehn Minuten am Ende. Dann vielleicht doch lieber die Choriner hoch- und runterfahren und weiterbasteln? Soll jetzt keine Öko-Keule sein, mir fehlt es bloß an Testosteron ...

6. Juli, später

Wer wäre in der bildenden Kunst am ehesten das Äquivalent zu Rammstein? Vielleicht Martin Eder, der kommt jedoch aus Augsburg, aber die Grundhaltung ist vielleicht ähnlich. Das Erfolgsrezept wäre eine Mischung aus Wut, Ehrgeiz und Punk-Sein, also viel Männlichkeit gepaart mit Romantik ohne Angst vor abgründigem Kitsch. Es gibt sogar eine Verbindung von Martin Eder über Lisa Junghanß und Jenny Rosemeyer zu Rammstein, fällt mir jetzt ein ...

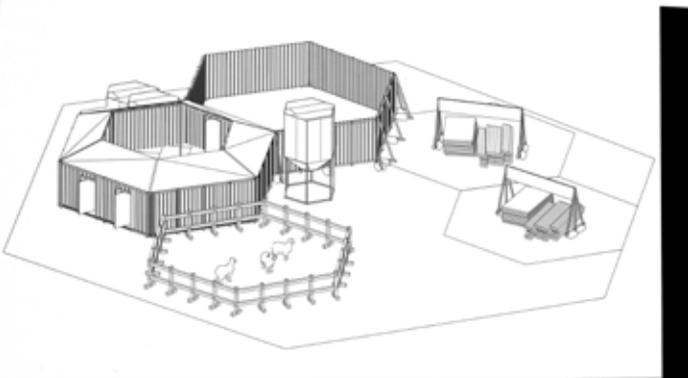
23. Juli, weit nach Redaktionsschluss

Eben kam noch eine Ankündigung rein:
paradocumentic XIII,
Beginn: 16. 9. 2012,
100 Tage Ausstellung für erfolgsbehinderte Künstler.
Ort: Kassel, Großsporthalle am Auepark
Künstlerliste wird noch veröffentlicht.
Kataloggrußwort: Karl-Theodor zu Guttenberg

31. Juli, Heft noch immer nicht im Druck, wieder in der Brunnenstraße

Jetzt sehe ich die Leuchtbauklötze wirklich. NO steht da. Vielleicht war ich deshalb so verwirrt. OK, dann halt NO.

Camp der Renegaten von Dellbrügge & de Moll, „Die große Weltausstellung 2012“ auf dem Tempelhofer Feld, Dellbrügge und de Moll planen ein Heim für Künstler, die ihren Karrierezeit überschritten haben.



Noch sind wir rüstig genug, um uns unsere eigene Sun-City zu bauen.



Onkomoderne

/ Occupy Your Antinomies

Während der 7. Berlin Biennale waren Gruppen aus der Occupy-Bewegung eingeladen, die große KW-Ausstellungshalle zu besetzen. Jeder konnte mitmachen und Objekte an den Wänden und im Raum installieren. Bei der Begegnung mit den Aktivisten wurden einige der Kunstjournalisten, die dazu Reviews veröffentlichten, an einen Zoo, gar an Carl Hagenbecks Völkerschauen aus dem späten 19. Jahrhundert erinnert. Wie kommt es zu diesem Vergleich? Als Zuschauer überblickt man beim Hereinkommen den Raum und betritt ihn über zwei nach unten führende Treppen. Die gegebenen Höhenunterschiede der Blickrichtungen lassen sich metaphorisch überzeichnen, um den Verdacht einer imperialistischen Inszenierung aufzuwerfen. Obwohl die Ausstellung wie viele andere Kreativ-Performances aussieht, scheint dabei ein soziales Gefälle zwischen den schreibenden Betrachtern und den Indignados aktiviert zu werden. Die Kuratoren Artur Żmijewski, Joanna Warsza und VOINA zu den Urhebern der Zoogeühle zu erklären, die bei den Journalisten selbst auftreten, wirkt seltsam verdreht. Handelt es sich um projektive Identifikation? Oder versuchen die Kritiker, den Kuratoren nachzuweisen, dass sie „im Bann einer kompletten illusio hinsichtlich ihrer wahren Motive leben“? – ein Zitat von Bruno Latour aus „Elend der Kritik“. Solche Diagnosen können die auf Diskursüberlegenheit pokernde Interpretationsspirale auch nur weiter hochschrauben. Der gefühlte Zoo ist der Effekt eines überdeterminierten Denkens. Vermutlich sind die Probleme, die die Artworld-Insassen mit ihrer Subjektivität haben, den Indignados egal.

„Please don't stay here – go down stairs – take part“ zeigt ein handbeschriebenes Pappschild an der Treppe an, und ich stelle mir sofort vor, wie gepflegte, zögerliche Mittelstandsmenschen distanziiert am Geländer stehen. Während ich in der Halle herumgehe, spielt sich diese Szene in der Wirklich-

keit nicht ganz so ab. Die Treppe hinabzusteigen – natürlich auch im schlichten metaphorischen Sinn, die soziale Leiter hinunter – scheint beim Publikum widersprüchliche Affekte auszulösen. Es handelt sich um ein traditionelles christliches Motiv. Die viel zitierte kommende Gemeinschaft ist die immer größer werdende Allgemeinheit der im kapitalistischen Produktionsprozess nicht verwertbaren und ausgeschlossenen Menschen. Die Occupy-Aktivisten haben womöglich nie darauf gehofft, dass eine „art career“ sie aus dem Zustand der Prekarität befreien werde. Wo man gesellschaftliche Veränderung erwirken möchte, sollte man Werteverlust, Statusverlust und Erfolglosigkeit heroisch hinnehmen. Es sollte ganz easy sein, die Bindung an die in jeder journalistischen und künstlerischen Veröffentlichung Tag für Tag kritisierten Werte- und Produktionslogik des kapitalistischen Systems auch in der Praxis aufzugeben, so dass es sich exemplarisch auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge auswirken möge. Im Probehandeln der Kunst ist es einfacher, sich von normativen Strukturen zu lösen, während die akademischen Debatten, was überhaupt Kunst sei und ob sie politisch sein könne und dürfe, in ihrer eigenen automatisierten Logik nebenher laufen.

Die ausgestellten Protest-Artefakte, auf den ersten Blick als naive Kreativität abgewertet, können im Sinn einer relationalen Ästhetik als konzeptuelle Kunstpraxis umdefiniert werden. Gerade diese Objekte sind es, die auf der Straße den Protest an die unterschiedlichsten Menschen weitervermitteln. Es findet sich immer noch eine vergessene Perspektive, aus der man übersehen hatte, etwas anzuschauen. Konzeptkunst, ebenso wie der Kapitalismus, funktionieren als Oxymoron, schreibt Chris Kraus in „Where Art Belongs“: Jede Kunst ist inzwischen konzeptuell. Sie erhält ihren Wert einzig durch den Kontext, in dem sie zirkuliert. Die dabei produzierten Gegenstände verlieren ihre Bedeutung, sie dienen nur noch als Knotenpunkte im Flux der Tauschbeziehungen, der sich ins Unendliche verliert.

Inzwischen ist das Archiv aller Erfahrungen, die in der Geschichte aus einzelnen künstlerischen Unternehmungen hervorgegangen sind, in Form von YouTube-Clips, JPEGs oder PDFs verfügbar. Wer einmal den Dreh heraus hat, wie kreativ-künstlerische Produktion funktioniert, hat von nun an leichtes Spiel. Man sucht nach Lücken zwischen den bereits vorhandenen Gedanken, Gegenständen und Tatsachen und füllt sie mit weiteren Gedanken, anderen Farben und komplexeren Empfindungen aus. Die Subjektivität ist ja unend-



lich okkupierbar. Bündel von vereinfachenden, effizienteren Gedanken werden notwendig, neue oder bereits vorhandene Ideologien gewinnen wieder an Einfluss, und ehe man sich's versieht, ist die ganze Stadt voller Deutschland-Fanartikel. Kunst arbeitet sich brav an den Regulierungen durch den Mainstream ab und setzt dagegen: Die Wahrnehmung erweitern. Sehgewohnheiten brechen. Eine andere, neue oder

gleich alle verfügbaren Perspektiven zusammen einnehmen. Von den neueingezogenen Plateaus aus können Überblicke gewonnen, Metastrukturen erkannt, im Verborgenen wirkende Kräfte erschlossen, Research Gaps gefüllt werden. Ob dadurch Freiheiten gewonnen oder neue Regelsysteme eingeführt werden, ist genauer zu beobachten.

Christina Zück



