

021 / 100

10-2013

von hundert ————— 21

- 3—Friedrich von Borries / RLF ————— *Andreas Koch*
6—Jutta Koether / PRAXES ————— *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
8—Thomas Kilpper / Rosa-Luxemburg-Platz ————— *Volkmar Hilbig*
10—Tobias Zielony / Berlinische Galerie ————— *Naomie Gramlich*
12—Ellen Blumenstein / KW ————— *Anna-Lena Wenzel*
13—Bas Jan Ader / Klosterfelde ————— *Elke Stefanie Inders*
14—Noé Sendas / Portrait ————— *Rebecca Hoffmann*
16—Agoraphobia / TANAS ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
18—The Whole Earth / HKW ————— *Seraphine Meya*
20—The Whole Earth / HKW ————— *Naomie Gramlich*
21—Einführung ————— *Andreas Koch*
22—Gespräch über Kunst und Ökologie ————— *Raimar Stange, Andreas Koch*
26—Grüne Illusionen ————— *Harald Welzer*
28—Klima-Arbeiten ————— *Eva Scharrer*
32—Verbale Beruhigungspillen ————— *Raimar Stange*
33—wo ich war ————— *Esther Ernst*
36—Mit Schnitte #1 ————— *Anja Majer, Esther Ernst*
38—Venedig-Biennale ————— *Stephanie Kloss*
40—Parasite / Ozean ————— *April Lamm*
41—Kai Teichert / Saarländische Galerie ————— *Christoph Bannat*
42—Social Fabric / ifa-Galerie ————— *Elke Stefanie Inders*
44—Realität und Fiktion / Villa Schöningen ————— *Niele Büchner*
45—Eine Liste von hundert ————— *Galerieschließungen*
46—Tagebuch ————— *Einer von hundert*
48—Ein Presstext von hundert ————— *Peter K. Koch*
49—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
50—Onkomoderne ————— *Christina Zück*
52—Eine Halle von hundert ————— *Halle am Wasser 2011/2013*

Ökologie-
Spezial

Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Raimar Stange, Thomas Wulffen
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
erscheint 10/2013 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 40 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,
Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!

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

Glossar

Adorno 4, 5, 24, 25
Apokalypse 5, 20
Avatar 4, 12
Friedrich von Borries 3, 4, 5, 44, 45, 47
René Block 16, 22
CO₂ 22, 25, 26, 27, 30, 31, 49
Thomas Demand 39, 44, 45
Gesellschaft 4, 5, 8, 9, 11, 13, 18, 19, 20, 30, 31, 51
Kapitalismus 3, 4, 18, 19, 50, 23, 43
Klosterfelde 13, 31, 45, 46, 47
Hippies 18, 19, 20, 23
Luxus 24, 25, 38, 43
Mode 5, 8, 14, 42, 43
Ökologie 20, 21, 22, 31, 49
Revolution 3, 4, 5, 9, 17
Spritz/Spriz 38, 50

Fotonachweis

- 3 Montage: Andreas Koch
4–5 Baader, Borries, Porsche, Montage: Andreas Koch
6–7 Ausstellungsansichten Jutta Koether „Cycle 1“ 2013, PRAXES, Foto: Barbara Buchmaier
8–9 Installationsansichten Thomas Kilpper „MEGAFON“, 2013, Rosa-Luxemburg-Platz, Fotos: Volkmar Hilbig
10–11 Thomas Zielony aus der Serie „Jenny Jenny“ 2011–2013, Courtesy Tobias Zielony und KOW, Berlin
12 Sabine Reinfeld und Ulf Aminde „Insistere #7_Don't Fuck with my Name (Hacking the Curator)“, Still, <http://ellenblumenstein.de/>
13 Bas Jan Ader „I'm too sad to tell you“, 1970; Martin Klosterfelde auf seinem Segelboot, Foto: Privat
14 Noé Sendas „Crystal Girl N°78“, 2011, Courtesy Invaliden1 Galerie
15 Noé Sendas „Crystal Girl N°52“, 2010, Courtesy Invaliden1 Galerie
16 Amal Kenawys „Silence of Sheep“, 2009, Stills: The Amal Kenawy Estate
17 Şener Özmen aus der Serie „Untitled (Megafon)“, 2005, Courtesy Şener Özmen und Pilot Galeri, Istanbul
18 Drop City, ca. 1965, eine der ersten Hippie-Kommunen in Colorado, Foto: Internet
19 Foto: Nasa
20 Raymond Pettibon „O.D. a Hippie Legalize Heroin. Ban Hippies. (and New Yorkers)“, 1982
21 Welt, invertiert
22 Gustav Metzger „Project Stockholm, June (Phase 1)“, 1972/2007, Commissioned and produced by Sharjah Art Foundation, Foto: Peter Reidlinger
23 Spiegel „Die Klima Katastrophe“, Cover 11.8.1986
24 <http://www.sueddeutsche.de/politik/deutsches-veto-gegen-schaerfere-co-regeln-merkel-in-der-lobbyismus-falle-1.1708351>
26 Hans Martin Sewcz „Dekoration bei Vattenfall, Berlin“, 2011
28 Amy Balkin „Public Smog“, 2004, www.publicsmog.org/;
Peter Fend „Parallelprojekte. Vorschläge für Condoleezza Rice“, 2005, Courtesy Galerie Nagel
29 Olafur Eliasson „Your Waste of Time“, 2006, Courtesy neugerriemschneider;
Tue Greenfort „Exceeding 2 degrees“, 2007, Courtesy Johann König und 8. Sharjah Biennale
30 Björn Melhus, Projektskizze „99 Luftballons zur 98. Biennale di Venezia, 2009“, 2009;
Christine Würmell „Dissonanzproduktion“, 2009, Temporäre Kunsthalle, Berlin
31 Ulrike Mohr „Welt-Kataster“, 2010, Courtesy Junge Kunst e.V., Wolfsburg
Dan Peterman „La Plage (Plastic Bones)“, 2011, Courtesy Klosterfelde, Berlin
32 Marcel Prüfert „Baji“, 2010
33–35 alle Fotos: Esther Ernst
36 Foto: Esther Ernst, Anja Majer
38–39 Thomas Zipp Ausstellungsansicht „Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle“
Palazzo Rossini, La Biennale di Venezia, 2013, Courtesy Galerie Guido W. Baudach
40 „Parasite“, Ausstellungsansicht, links: Detail Florian Neufeldt, Courtesy Ozean, Berlin
42 Alice Creischer „Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum bei der Betrachtung von Armut“, 2005,
Courtesy KOW
43 Bedruckter Bettüberwurf, spätes 19. Jh., Courtesy Joss Graham
44 Jakob Boeskov, Kristian Von Bengtson „ID Sniper“, 2002, Mikael Mikael „Show you are not afraid“, Poster
45 „Realität und Fiktion“, Beilage der Zeitschrift Monopol
46 Martin Klosterfelde, Montage: Andreas Koch; Timo Klöppel „Lateinisches Land“, 2013, Courtesy Kwadrat
47 Neue Baulücke, Ex-Galerie-Neu-Gebäude Philippstraße, Foto: Barbara Buchmaier
49 Illustration: Andreas Koch
50–51 Fotos: Christina Zück
52 Grundstück hinter dem Hamburger Bahnhof 2011 und 2013, Fotos: Andreas Koch

RLF

Lieber reich ficken?

/ Der neue Roman von Friedrich von Borries „RLF“

Prolog

K. sitzt in einem Car-Sharing-er-BMW. Ordentlich motorisiert, denkt er und gleitet mit knapp 200 Stundenkilometern auf der Autobahn von Berlin nach Dresden. Eben hatte er sich noch aus dem Schlafzimmer geschlichen, ohne Frau und Kinder zu wecken, jetzt dreht er die Anlage einen Tick lauter. Sphärischer Techno wummert im Auto. Er genießt diesen Moment. Er denkt an den Tag, der vor ihm liegt. Halbstündig werden junge, hauptsächlich weibliche Kunststudenten mit ihm den letzten Schliff ihrer im Kurs erstellten Portfolios durchsprechen. Sie hoffen mit ihren Mappen dann startfertig in ihre ungewisse Zukunft auszuschwärmen. Er hofft die Dokumente druckfertig mitnehmen zu können. Er hat keine Lust, noch viele Stunden daran zu sitzen. Der Sommer ist zu voll und läuft arbeitsmäßig aus dem Ruder. Noch hat er aber alles im Griff. An fünf Büchern arbeitet er zur Zeit parallel, als Grafiker, wie schon seit vielen Jahren, es läuft wirklich gut. Außerdem muss die nächste Ausgabe seiner Kunstzeitschrift fertig werden. Gestern bekam er das erste Rohmanuskript eines Romans zugeschickt. Warum nicht eine Rezension schreiben? Hat er noch nie gemacht. Das Thema interessiert ihn, Kapitalismus, Kunst, Revolution. Jetzt freut er sich aber besonders auf den Nachmittag nach dem Unterricht. Wie immer im Sommersemester in Dresden ist er mit seinem Freund P. verabredet, eine Runde Golf zu spielen. Abschlag 17 Uhr, traumhafter Platz, „Elbflorenz“. Er denkt an die Bilder von Canaletto. Die verwursten mittlerweile auch alles, aber für den Golfplatz ein passender Name.

In diesem Moment leuchtet eine orangene Leuchte im Armaturenbrett auf. Der Motor hat plötzlich keinen Zug mehr. Mist, nicht mal ein Standstreifen. Warnblinker an und zum Glück reicht seine Restgeschwindigkeit bis zu einer Nothaltebucht. Er ist merkwürdig ruhig, wird erst mal den Unterricht absagen, den ADAC anrufen. Alles im Griff.

Sein iPhone funktioniert nicht, kein Netz. Also Notrufsäule. Er drückt den roten Wählknopf. „Hallo, was kann ich für sie tun“, fragt die Stimme beruhigend. „Ich habe einen Motorschaden“, „Hallo ist da jemand, ich kann sie nicht hören“. K. jetzt lauter, er schreit „Ich habe eine Panne“, wieder „Ist da jemand?“. Die andere Seite legt auf. Kurz denkt er über seine Situation nach, kein Kontakt nach außen, sein Telefon tot, nicht mal diese vorsintflutliche Säule hilft ihm. Die Fäden der Zivilisation sind abgerissen. Er probiert es nochmals. „Wenn sie da sind, schlagen sie drei Mal kräftig auf die Säule.“ Er hämmert drei Mal auf die Sprechschlitze bis seine Hand schmerzt. „Ah jetzt höre ich sie“. Ein Faden ist wieder verknötet. Es wird nicht lange dauern, „Haben sie noch ein bisschen Geduld, warten sie nicht im Wagen, bleiben sie hinter der Leitplanke“ lautet die Anweisung. Er nimmt das Buchmanuskript aus dem Auto und fängt an zu lesen. Dann merkt er, dass er dringend aufs Klo muss. Es war noch zu früh heute, als er das Haus verließ. Er sucht im Auto nach Tempos, Zewa, irgendwas, aber da ist nichts. Nachdem er im tiefen Gras im Autobahngraben in der Lausitz kauerte, benutzt er die letzte Seite des Manuskripts, es ist die Dankesseite ...



Der oben abgedruckte Textauszug stammt nicht von Friedrich von Borries. Es ist eine selbst erlebte Geschichte, die den Stil von von Borries appropriiert. Appropriation ist ein Schlüsselbegriff nicht nur im neuesten bei Suhrkamp erschienenen Roman RLF von Borries (ich lasse aus ästhetischen Gründen das adelige „von“ von nun an weg), Appropriation scheint auch im sonstigen Leben des Autors eine große Rolle zu spielen. „Aneignungskunst. Sich Dinge einfach aneignen, weiterführen, verändern“ erklärt eine Hauptfigur des Buches, der Künstler Mikael Mikael einer anderen, dem Werber Jan, diese Technik des Kopierens. Beide Figuren sind genauso alt wie der Autor (Jahrgang 1974) und man kommt nicht umhin, im Laufe des Lesens sie als dessen Avatare, als seine Wunschidentitäten (die Mehrzahl von Alter Ego hört sich komisch an) zu sehen. Das ist beim Romanschreiben, -lesen und -deuten nichts Besonderes. Borries geht jedoch weiter. Er schuf die Figur des Künstlers Mikael Mikael auch in der Kunstwelt, es existieren Arbeiten (zum Beispiel das im Buch beschriebene Plakat „Show you are not afraid“), Mikael stellt in Ausstellungen aus, die Borries selbst kuratiert hat, er tritt – wie im Buch – jedoch nie in Erscheinung. Auch anderes im Buch verschränkt sich stark mit unserem heutigen Leben, sei es, dass Borries Dinge aus der Fiktion des Romans in die Wirklichkeit transferiert, oder andersherum, dass er eine Vielzahl an realen Personen und Begebenheiten in den Roman hineinpackt. Ein Zeitgeistroman also, jedoch auch eine kulturwissenschaftliche Rechercharbeit, ein „Projekt“, vielleicht sogar ein Kunstwerk. Aber von vorne ... die Geschichte ist schnell erzählt. Jan, ein Werber, 39 Jahre alt, Frau und zwei Kinder, wohnhaft in Hamburg, Vielflieger, mit Kachelmannesken Flirt- und Internetbekanntschaften in aller Welt, einziger noch verbleibender Traum ist es, einen eigenen Porsche zu besitzen (natürlich fehlt im Buch nicht die Referenz zu Andreas Baader, dem Autonarr unter den Terroristen). Dieser Jan präsentiert in London eine Kampagne zu einem Turnschuh namens „Urban Force“. In der extrem lange ausfallenden Passage zu der

Präsentation verwurstet der Werber natürlich alles, was zur Zeit an Revolutionsbewegungen um den Globus zieht, landet nach dem Erfolg seines „Pitches“ in einer Bar bei seinem Internetflirt Angelique, die ihn sogleich zu echten Riots mitnimmt. Er wirft ein H&M-Schaufenster ein, findet das geil, und rennt mit Angelique in einen Park zum Vögeln. Das liest sich, ähnlich meiner vorweg gestellten Passage, wie ein Bastei-Lübbe-Roman, durchwegs im Präsens geschrieben, gespickt mit Produkt-Gadgets, reduziert auf einfache Dialoge, Beschreibungen, Handlungen.

Aber weiter ... Jan (Borries) hat die Idee, Revolution von der anderen, der bürgerlichen Seite zu denken. Wenn der Kapitalismus alles schluckt, was erst gegen ihn ist, dann muss man ihn mit seinen eigenen Waffen schlagen. Man gründet eine Art Revolutions-Lifestyle-Agentur, verdient Geld und höhlt das System von innen aus. „Werde Shareholder der Revolution“. RLF ist der Name dieses Projekts. Jan findet weitere Mitstreiter, eben den Künstler Mikael Mikael und Slavia, mit der er natürlich auch im Bett landet („Küssen ist was für kleine Mädchen“) und diese Gründung zieht sich dann leider bis zum Ende des Buches.

Wäre der Roman nicht nur die Verpackung für eine Art kulturwissenschaftliche Recherche, die Borries in Form von real geführten Interviews mit Leuten wie Oliviero Toscani, Harald Welzer oder Stéphane Hessel und vielen lexikalischen Einschüben zu Begriffen wie „Spyware“ oder „Unsichtbares Komitee“ immer wieder einstreut, man würde das Buch schnell weglegen. Es geht ihm um das Thema Revolution oder präziser um die alte Adorno-Frage, ob ein richtiges Leben im falschen möglich sei. RLF ist somit das Kürzel für richtiges Leben (im) falschen.

Und diese Frage stellt Borries all seinen Interviewpartnern, die sich aus unterschiedlichen Kontexten herkommend alle mit dem Thema Gesellschaft und Veränderung beschäftigt haben. Der Mitideengeber der Occupybewegung, der Soziologe, der provokante Benetton-Fotograf, die Femen-Aktivistin usw.



Diese Leute haben wirklich etwas zu sagen. Welzer zum Beispiel erteilt Borries' Revolution-als-Produkt-Idee gleich eine Absage: dadurch würden gesellschaftliche Veränderungen eher verhindert werden und subversiv wäre es gleich gar nicht. Welzer ruft dazu auf, Adorno nicht dazu zu benutzen, gar nichts mehr zu tun („ist ja eh falsch“), sondern viel mehr das richtige Leben zu versuchen, sich und die Dinge ernst zu nehmen. Auch der mittlerweile verstorbene Hessel („Empört euch“) appelliert daran, nicht zu viel Energie in Werbung zu stecken, sondern Kunst und Wahrheit zu schaffen. Das klingt hier jetzt etwas pathetisch, aber genau dies will man die ganze Zeit Borries und seinen Figuren zurufen. Wenn man die Welt nur als Ansammlung von Produkten, Konsumenten, Werbern und Kapitalisten sieht, dann hat man zwar genauso Recht wie der Rechtsanwalt, der in jeder Handlung eine rechtlich geregelte Tat sieht, oder der Yoga-Lehrer, für den alles nur Körper ist, aber es ist eine extrem beschränkte Sicht.

Auch dies zeigt mein kleiner Vortext vielleicht. Er beschreibt zwar mich, aber so unzureichend, dass man in der Welt der Klischees, der Poser, der Statusabfrager landet. Alles und jeder wird in dieser Welt durch die mediale Brille gesehen: Werbung, Modelabels, Breaking News, Social Media, alles kommt in einen Topf, und der ist klein.

Borries setzt unserem überspiegelten Sein nur noch ein weiteres Bild vor und in diesem Zerrspiegel sehen wir alle hässlich aus. Und genau wie Karikaturen mit ihren überformten Nasen, Zähnen und Ohren alle immer gleich langweilig aussehen, liest sich das Buch über weite Strecken. Mikael Mikael und Jan sind sich viel zu ähnlich und haben sich außer neuen Produktideen nichts zu sagen. Die „Marketing“-Idee von Borries ist es, über die real existierende RLF-Website oder über im Buch erwähnte Freunde und Bekannte (z.B. Andreas Murkudis), viele mit Camouflage-Optik lackierte Marken-High-End-Design-Objekte zu verkaufen. Im Buch soll das Geld dann dazu dienen, eine außerstaatliche Mikronation zu gründen. Mehr Ideen gibt's eigentlich nicht.

Am Ende hat man den Eindruck, Borries mit seinem vielfach gefälschten Leben (ob im richtigen oder falschen ist einem eigentlich egal), als Architekt, Kulturforscher, Professor, Kurator, Künstler, Autor, Think-Tanker spielt all diese Rollen nur. Spätestens hier fällt einem der andere Bobo-Suhrkamp-Autor ein, Rafael Horzon. Im Gegensatz zu Borries betreibt dieser sein Spiel jedoch mit großem Ironievorsprung (was allerdings auf Dauer auch ermüden kann), und der Vergleich Horzon/Borries lässt den RLF-Gründer noch etwas schaler zurück. Dieser meint es nämlich todernst. „Auf allen Ebenen werden wir mit Euch den Aufstand proben: hier auf dem Resistance-Ticker, auf Facebook, Twitter, Tumblr, in einem interaktiven Game sowie bei unseren Events und Aktionen“ so die RLF-Propaganda-Website (unter den ersten Events auch eine erste Produktvorstellung in Johann Königs Kirche). Es wird jedoch nie klar, wogegen eigentlich revoltiert werden soll, wie das durch „Shoppin für die Revolution“ erworbene Geld verwendet werden soll, was nach dem „Umsturz durch Überaffirmation“ passieren soll, wie dieser überhaupt vonstatten geht.

Man kann das ganze gesponnene RLF-Netz eigentlich nur als Ausweitung der vielfältigen Egozonen von Borries betrachten. Nichts gegen die vielen Berufe, gar nichts, aber man wünscht Borries, dass er sich etwas Naivität und Glauben (nicht religiös gemeint) zurückholen kann und irgendwo seine abgeklärte, zynisch getönte Meta-Rolle-Model-Brille inklusive Scheuklappen verlegen wird und nie mehr wiederfindet, vielleicht dann in seiner noch zu schaffenden Kommune. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass er sich mit dem ergatterten Geld endlich seinen Porsche kaufen wird und so dem nächsten Projekt entgegenbraust.

Andreas Koch

Friedrich von Borries, „RLF“, Suhrkamp Nova, 252 Seiten, erschienen am 19.8.2013,

siehe auch Niele Büchners Besprechung der Ausstellung „Fiktion und Realität“, kuratiert von Friedrich von Borries Seite 44

Epilog

K. sitzt im Speisewagen des ICE. Das sommerliche Hochwasser treibt den Zug gen Süden über Thüringen. Er klappt sein altes weißes MacBook auf. Eigentlich schauen darauf nur noch seine Kinder am Wochenende Jim Knopf und Pippi Langstrumpf. Er hat es schon ewig nicht mehr benutzt. Den letzten Monat las er das Rohmanuskript und er hatte sich darüber einige Gedanken gemacht. Immerhin schafft das Buch das, denkt er, obwohl ihm beim Lesen meist leicht übel war. Jetzt schreibt er seine Rezension im Zug. Es sind die einzigen Stunden, die er freischaufeln konnte. Passt, denkt K., Borries saß bestimmt auch oft im ICE Hamburg-Berlin und schrieb das Buch. Ein ICE-Buch und eine ICE-Besprechung. Der Zug bleibt in Naumburg/Saale stehen. „Wegen Unwettern ist die Strecke nach Frankfurt sowie der Bahnhof Frankfurt bis auf Weiteres gesperrt“, heißt es. Wieder eine Panne. K. bleibt erneut relativ ruhig. So kann er eben in Ruhe weiter-schreiben, denkt er, während sich im ausverkauften Zugrestaurant um ihn herum eine sich mit Netto-Bier und Call-a-Pizza versorgende, E-Zigaretten-rauchende, Karten-spielende fast prä-apokalyptische Gesellschaft formiert.



Abrakadabra

/Jutta Koethers Auftakt bei PRAXES

Wie kann man einen künstlerischen Arbeitsprozess sichtbar machen? In einer Ausstellung oder besser vielleicht in einer Ausstellungsfolge? Wie kann man seine Spuren aufzeichnen und nachvollziehbar machen? Welche Spuren hinterlassen künstlerische Arbeitsprozesse überhaupt? – Schmutz, Schrammen, Löcher, Schleifspuren am Boden, gar Fußabdrücke ...? Im zu besprechenden Falle werden die Spuren auf Handouts in Form von beschrifteten Grafiken mit Kalenderblattcharakter notiert. Was passiert aber, wenn der Prozess nicht weit über ein Notat auf Papier hinaus geht?

Rhea Dall und Kristine Siegel setzen es sich mit ihrem eben neu gegründeten Not-for-profit-Ausstellungsraum PRAXES zum Ziel: sie wollen künstlerische Arbeitsprozesse, unvollendete Werke oder gescheiterte Ideen, die ja oft hinter geschlossenen Türen verborgen bleiben, immer anhand der Arbeiten zweier Künstler auf zwei Etagen im St.-Agnes-Areal sichtbar machen (Stichwort: Investigation). Dabei soll es immer mehrere Phasen geben. Und genau hier sehen die beiden dänischen Kuratorinnen ihr Alleinstellungsmerkmal. Doch wären die eingangs formulierten Fragen nicht erst zu diskutieren, bevor man versucht, „es“ zu tun – und gewissermaßen scheitern muss? Denn haben wir es nicht genau an dieser Stelle mit einem schon recht alten Dilemma der Kunstvermittlung zu tun?

Sobald das Format Ausstellung abgemacht ist, lässt der erste Clinch mit dem ephemeren Prozessualen nicht lange auf sich warten: denn es ist schon mal zumindest ein fester Zustand anvisiert. In diesem Fall sind im CYCLE I von Jutta Koether zum Beispiel bereits zwei Fixpunkte „prozessual“ geplant. Man kann wählen zwischen Objekt A mit Bild A oder Bild B. In der nächsten Phase wechselt dann Objekt A zu Objekt B, vielleicht kommt dann noch Bild C oder D.

Erste Kombination:

Objekt A „Viktoria“, 2013 + Bild A „Mad Garland Berlin (1#, WTF)“, 2011:

„Viktoria“ war kürzlich bereits in London ausgestellt und ist ein flacher, transparenter, aus Polyethylen und klarem Harz gefertigter Tisch, auf dem allerlei Krimskrums, darunter – und hier scheint die Trash-Attitüde von Galeriekollegin Isa Genzken durchzuschlagen – ein Plastik-Empire-State-Building, ein in Gießharz konservierter Käfer, Perlenketten und Spiegel arrangiert sind, entlang eines Leinwandstreifens, der über den ganzen Tisch läuft und zu Boden hängt, wohin sich auch das getrocknete Flüssiggas zu einer starren Pfütze ergossen hat. Abstrakt gesehen könnte man dieser Installation auch etwas Körperhaftes, eventuell Weibliches zusprechen. „Mad Garland Berlin“ ist hingegen ein dunkles Gemälde, das sich auf Nicolas Poussins Bild „The Funeral of Phocion“ (1648) bezieht. Poussin ist ja eine Paraderferenz von Koether. Der Bezug visualisiert sich am deutlichsten an einem menschlichen Bein, das man rechts im Bild erkennen kann: das Bein eines Totenträgers. Bei näherer Betrachtung könnte auch ein dunkles Knäuel in der Mitte als vielleicht toter, in Leinentücher gehüllter Körper auf einer Bahre entschlüsselt werden, umrahmt von einer dunklen Girlande. Und in der Mitte steht ganz klein mit silbernem Fineliner reingekritzelt: „WTF“ (What The Fuck). Dieses Bild, dessen Ecken mit flachen Winkeln versehen und dann mit Flüssiggas (cold glaze) übergossen wurden, konzipierte Koether anlässlich der Art Basel 2011 wohl laut Handout als „signpost of the often glossy and accelerated functions of paintings in such a context.“

Hier im Berliner Ausstellungsraum trifft aber der tote Phocion auf einen erschlafenen Leinwandstreifen auf einem blasen Plexicorpus. Man könnte imaginieren: Das flüssige Glas wird zu Blut! Der Tod des weiblichen Marat! Der Tisch wird zum Traualtar für die Malerei. Der Leinwandstreifen – vielleicht Gedärm, Wirbelsäule – ein letztes Ächzen, ciao Malerei!



Zweite Kombination:

Objekt A „Viktoria“ + Bild B „Alostrael“, 2009:

Alostrael, mit bürgerlichem Namen Leah Hirsig, war das sogenannte „vaginal medium“ (Handout) des britischen Dandy-Okkultisten Aleister Crowley. Koether kopierte für ihr Gemälde ein Porträtfoto aus dem Jahr 1919, für das Hirsig vor einem von Crowley gemalten Porträt ihrer selbst posiert. Wer meint, hier ginge es um eine tiefere Recherche der Künstlerin, wird enttäuscht sein: im Internet findet man das Foto auf Anhieb und kann es auch ganz schnell als Vorlage identifizieren. Naja, Hauptsache Magie, Spiritismus, Geisterbeschwörung, Kult ... die Plexiglaspütze verwandelt sich auf einmal in Sperma, verläuft sich, schillert. Der Tisch beginnt zu schweben und wird zum Altar, auf dem dem Sekret gehuldigt werden kann.

Während unseres Besuchs bei PRAXES wurden Bild A und Bild B auf unseren Wunsch hin von Praktikantinnen in weißen Handschuhen ausgetauscht. Unbedingt zu erwähnen sind dabei die beiden einzigen Elemente neben „Viktoria“, die im aktuellen Zustand nicht prozessual verschoben werden: zwei große, spiegelartige Platten, die auf weiß lackierten Bords stehen, und vor die jeweils eines der Bilder gestellt wird. Die Position der Bilder orientiert sich dabei übrigens an kleinen Bleistiftmarkierungen.

Wir lassen das Szenario auf uns wirken: große matte, leicht verzerrende Spiegel, Verklärung, Erlösung, Okkultismus, Kitsch – und ein kleines bisschen Aggression: WTF ... eine magische Messe, eine Totenbeschwörung rund um einen Maleraltart, eine Opferstelle der Idiosynkrasie? Man kann sich entscheiden, ob man die Séance nun zusammen mit Aleister Crowleys „Scarlet Woman“ oder dem toten Phocion, der nach Verurteilung durch Gift getötet wurde, begehen will. Muss man diese (kleine) Wahlmöglichkeit haben? Und: was soll uns dieser überschaubare und im Voraus geplante Prozess mit eingeübter Choreographie schon groß bringen? Gerade dann, wenn die Exponate schon existierten, bereits anderweitig ausgestellt waren und jetzt nur neu kontextualisiert, „reanimiert“ (Zitat Handout) werden. Da beginnt man ja eher alte Zusammenhänge neu zu interpretieren und Schnittmengen zu analysieren, anstatt dem Vorschlag zu folgen, sich das Prozessuale zelebrieren zu lassen. Hier scheint es uns mehr um eine verdeckte Psychoanalyse für die ausstellenden Künstler zu gehen.

Die Arbeitsweise von Jutta Koether trifft auf jeden Fall den zentralen (Bewegungs-)Nerv des Projekts und legt das System dadurch gewissermaßen lahm: Denn Referenzsysteme sind das A und O ihrer Arbeit. Das Spezial-Angebot dieser Minimalauswahl wirkt dabei nur wie eine dürftige didaktische Veranschaulichung ihrer Praxis. Ein einfacher Ausweg aus dieser Redundanz wäre, einfach alles gleichzeitig zu zeigen. Dann könnte man auch jeweils einige Wochen der geplanten Neuarrangements einsparen.

Aber vielleicht geht es hier wirklich vor allem um Kult und Passion, um Kunst-Kult, um eine neue Idee der Slow-Art? Nicht umsonst will PRAXES allen Künstlern sechs Monate Zeit geben. Oder eben um die Sehnsucht nach (zumindest gedachter) permanenter Künstlerpräsenz, das Begehren, doch möglichst nah und unmittelbar dran zu sein am Künstler und seinen Entscheidungen: The artist is present and present, and present, und bleibt, und ist immer noch da. Don't go. Stay with me – mentally. Eingeschworen auf die Kunst der Kunst dienen. Die Frage aber bleibt: Wie lang kann, soll, muss man einen Luftballon eigentlich aufblasen?

– Nice! Amazing! Yes, absolutely ...

Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Jutta Koether, im Rahmen von „Cycle 1“ (parallel zu Gerard Byrne), PRAXES, Alexandrinenstraße 118–121, 10961 Berlin, „Viktoria“ 31.8.–6.10.; „Luise“ 12.10.–3.11.; „Isabelle“, 14.11.–14.12.2013



Do you hear me?

/ Thomas Kilpper am Rosa-Luxemburg-Platz

Einer der politisch aufgeladene Orte Berlins ist der Rosa-Luxemburg-Platz. Architektonisch prägt ihn die Volksbühne, die vor 100 Jahren am Rande eines vor allem jüdisch besiedelten Elendsquartiers mit dem Ziel erbaut wurde, das moderne Drama für breite Bevölkerungsschichten an der Zensur vorbei auf die Bühne zu bringen. Insbesondere in den 1920er Jahren war sie ein Zentrum des avantgardistischen und politischen Theaters; mit Erwin Piscator als Oberregisseur und Bauhauskünstlern wie Laszlo Moholy-Nagy als Bühnenbildner. In diesen Jahren begann auch, begünstigt durch die Lage am Rande der Bannmeile, die Hoch-Zeit der politischen Demonstrationen auf diesem Platz, der damals Bülowplatz hieß. Im Viertel um den Platz dominierten die Sympathisanten der kommunistischen Partei und deshalb erwarb die KPD hier 1926 ein Geschäftshaus und baute es als Karl-Liebknecht-Haus zur Parteizentrale um. Im dritten Stock dieses Gebäudes befand sich bis 1933 das Arbeitszimmer Ernst Thälmanns. Anfang der 1930er Jahre eskalierte insbesondere in dieser Gegend die Gewalt in den Auseinandersetzungen zwischen Polizei und rechten und linken Gruppierungen. Von Polizisten erschossene Arbeiter und der spektakuläre Polizistenmord von 1931, für den noch 1993 Erich Mielke verurteilt wurde – alles am Bülowplatz. Als 1933 die Nazis die Macht übernahmen, bekam der Platz den Namen des zum Märtyrer stilisierten Jungnazis Horst Wessel und auf der KPD-Zentrale wurde die Hakenkreuzfahne gehisst. Nach dem Zweiten Weltkrieg hieß der Platz kurzzeitig Liebknechtplatz und seit 1947 ist es der Luxemburg- bzw. Rosa-Luxemburg-Platz. Das ehemalige KPD-Gebäude befindet sich jetzt im Besitz der Partei „Die Linke“ und im Eingangsbereich dieses Hauses stand 1999 für kurze Zeit eine von Rolf Biebl geschaffene Rosa-Luxemburg-Statue. Die Diskussion über dieses Denkmal, die Walter Jens mit dem Satz „Rosa

Luxemburg gehört in das Zentrum eines großen öffentlichen Platzes und nicht in die Nische einer Partei“ auf den Punkt brachte, führte letztendlich zu den „Denkzeichen“ Hans Haackes auf dem Platz.

Genau mit dem Blick auf die eben immer politisch geprägte Geschichte dieses Platzes hat Thomas Kilpper hier im Juni 2013 sein „MEGafon“ installiert. Einen riesigen bunten Trichter aus alten ausrangierten Autoblechteilen hat er auf einer begehbaren Plattform befestigt und dieses stattliche Kabinettstück lockt zunächst einmal Neugierige an: Wat soll dat hier? Zur Verbreitung mehr oder weniger sinnloser Botschaften und als Kulisse für ungewöhnliche Erinnerungsfotos nehmen es viele Zufallsbesucher als Teil des „Debordschen Spektakels“ wahr. Der kunstgeschichtlich vorbelastete Blick entdeckt Verbindungen zur russischen Avantgarde: Rodtschenkos, von der Popkultur immer wieder zitiertes Werbeplakat für den Buchverlag Lengis, die mit Lautsprechern ausgerüsteten Motorräder Tatlins oder Fotos vom Leichenzug zu Majakowskis Beerdigung, auf denen überdimensionalen Lautsprecher zu sehen sind.

In dieser Tradition der Verbindung von Kunst und Politik steht Kilpper. Er arbeitet seit vielen Jahren konsequent und eigenwillig an gesellschaftlich relevanten Themen. Bei ihm ist die politische Botschaft kein aufgesetzter, aufmerksamkeits- und verkaufsfördernder Modetrend, kein Aufspringen auf einen aktuell angesagten Zug, sondern integraler Bestandteil seiner akribisch geplanten Kunstwerke. Als 2012 die radikale antikapitalistische Zeitschrift „Phase 2“ eine Diskussion zum Thema „Politische Kunst als Pest“ initiierte, hatte sie sicher nicht Thomas Kilpper im Visier. Er sucht, wie er selbst sagt, „jenseits der herkömmlichen Aktionsfelder der Politik Handlungsräume, die zu nutzen sinnvoll sind, um Reflexionsprozesse in Gang zu setzen.“



Sein Projekt eines „Leuchtturmes für Lampedusa“ ist dafür ein nahezu perfektes Beispiel. Entgegen gängiger (auch linker) Lehrmeinung, nämlich zuvörderst die Lebensbedingungen der Menschen in ihren Heimatländern zu verbessern, dann den ankommenden Flüchtlingen Überleben und rechtsstaatliche Behandlung zu sichern, provoziert Kilppers Projekt mit einem vorher kaum in Erwägung gezogenen Bauwerk, das selbst nur als Modell und Gedankenspiel ein außergewöhnlicher Denkansatz ist. Ein Leuchtturm als Orientierungspunkt für die ungezählten und sich oft in katastrophalem Zustand befindlichen Flüchtlingsboote erhöht selbstverständlich die Überlebenschancen der Emigranten, zieht aber in der Logik der übernationalen Elendsverwalter gleichzeitig auch größere Flüchtlingsströme an. Diese Vorstellung schreckt selbst manchen Wohlmeinenden. Und schon verschieben sich Argumentationslinien und die Diskussion bekommt einen atypischen Schub. Der Künstler hat ein Etappenziel erreicht und seine kilppereske Herangehensweise an ein vermintes Gelände bescherte dem Projekt ungewöhnliche und bis heute anhaltende Aufmerksamkeit.

Bei seiner Arbeit in der Stasizentrale in der Berliner Normanstraße legte Kilpper großen Wert darauf, das Thema Bespitzelung, Überwachung, Kontrolle und Ausspähung nicht auf die ehemalige DDR zu reduzieren. Heute, vier Jahre später,

und um das Wissen über US-amerikanische Bespitzelung reicher, erkennt auch der letzte, wie weitsichtig Thomas Kilpper mit seinem Blick auf die Geschichte war.

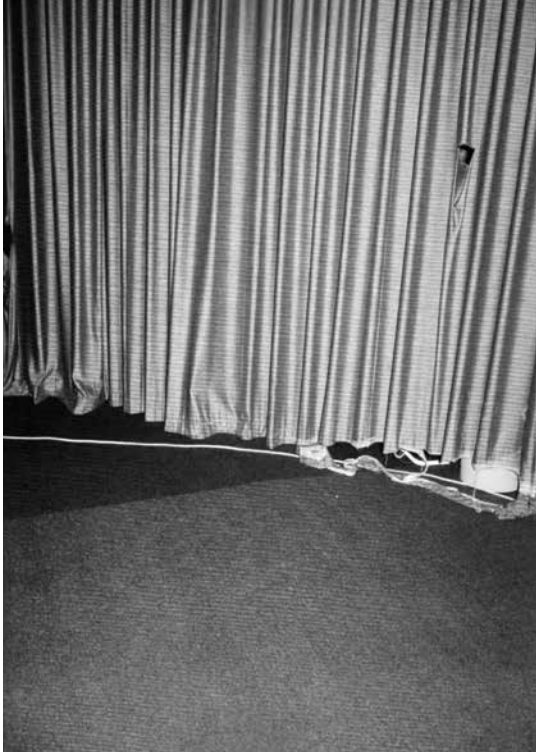
Das „MEGafon“ (und die zugehörige Ausstellung in der Galerie Nagel Draxler) können da nicht so ohne Weiteres mitgehalten. Das ist, zumindest was die „MEGafon“-Installation betrifft, nicht Thomas Kilppers Schuld: es ist der Zeitgeist, der die Installation zum Funevent degradiert. Kilppers Anliegen, nach den „aktuellen Machtverhältnissen unserer Gesellschaft ... Wer kommt zu Wort ... Wer verschafft sich Gehör...“ (Presstext) zu fragen, ist erst einmal für den Passanten nicht leicht erkennbar, wird aber auch, kontemporär fast zwanghaft bedingt, unterlaufen vom Desinteresse der breiten Masse an kompetenter Debatte. Jenseits von schnell konsumierbaren Bildern und Botschaften, von massenmedial suggerierten Aufregern und aufgehübschten Nichtigkeiten sind konstruktive und sachkundige Auseinandersetzungen mit komplexen Problematiken weder in der Kunst noch in der Politik einem größeren Publikum zu vermitteln. Da wird das Zwitterprodukt von Thomas Kilpper selbst in dieser gekonnten Verpackung kaum als Angebot zum engagierten Disput erkannt und genutzt. Das bescheidene Auditorium der Performances ist symptomatisch. Die Arm-Reich-, Macht-Ohnmacht- oder Rechts-Links-Gegensätze unserer Gesellschaft sind explizit sichtbar und werden als solche auch wahrgenommen; wirklich fundierte Ursachenforschung findet aber nur in speziellen Zirkeln statt. Das Megafon als Synonym für gesellschaftspolitische Massenwirksamkeit (bzw. eben seine, im politischen Sinne, Unwirksamkeit auf dem Rosa-Luxemburg-Platz) deckt die Diskrepanz zwischen dem fürwahr existierenden Bedarf an realistischen oder auch utopischen Veränderungsvisionen und dem Leben in und mit dem „Spektakel“ gnadenlos auf. Der aktuelle Wohlfühlfaktor in Deutschland spricht eben gegen eine (auch nur annähernd) revolutionäre Situation. Vielleicht hat Thomas Kilpper, ungeachtet der Verlautbarungen im Ausstellungsbegleittext, genau dies aufzeigen wollen. Die Installation (und dessen vorrangig unpolitische Nutzung) nicht als Fanal, nicht als Signal zum Aufbruch, sondern als (bei diesem Künstler nicht resignativ zu verstehende) Bemerkung zum Status quo.

Während der Rezensent trotz all dem Vorgebrachten das „MEGafon“ großartig findet, fremdelt er mit der Ausstellung in der Galerie Nagel Draxler. Als „Tattoos“ bezeichnete Kaltnadelradierungen auf Motorhauben alter Autos zeigen, wozu selbst Schrottteile von des Deutschen liebsten Kindes noch zu gebrauchen sind. Das Dargestellte, so überlegt es orts- und themenspezifisch („Resist! oder let it be!“) ausgewählt wurde, wirkt doch letztendlich beliebig. Uli Hoeneß und Angela Merkel, Pussy Riot und Stéphane Hessel, Mike Kelley und Andy Warhol, alles lässt sich dem Thema einpassen – aber doch fehlt das richtige Zusammenspiel, die Interaktion der zusammengehörenden Teile kommt nicht in Gang. Die Grundessenz trägt nur bis zur Galerietür, obwohl sie doch so welthaltig ist.

Volkmar Hilbig

Thomas Kilpper „MEGafon“, Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz e. V., 20.6.–25.8. 2013

„Resist! oder let it be!“, Galerie Nagel Draxler, 20.6.–16.6. 2013



Wie sieht eine Sexarbeiterin aus?

/ Tobias Zielony in der Berlinischen Galerie

Auf dem Weg zur Arbeit verlasse ich gegen zehn Uhr morgens den Ausgang der U-Bahn-Station Kurfürstenstraße Richtung Genthiner Straße. Bereits um diese Zeit tummeln sich die Sexarbeiterinnen auf dem Gehweg. Ich nehme die rechte Straßenseite, vorbei an Frauen, die den kommenden Autos entgegentänzeln und biege rechts in einen kleinen Durchlass in der Umzäunung des angrenzenden Geländes von Möbel Hübner ein. Dahinter sitzt auf einem ramponierten Stuhl eine in Neonfarben gekleidete Frau. Ich gehe an ihr vorbei auf den Parkplatz und sehe nach einigen Schritten eine gewaltige Silberweide vor mir. Einige Wochen später sehe ich diesen Baum wieder. Auf einer Fotografie in Tobias Zielonys Ausstellung in der Berlinischen Galerie aus der Serie „Jenny Jenny“ (2011–2013). Ich erkannte ihn und das dahinter liegende freistehende Haus sofort wieder. Mit der Wucht seiner silberfarbigen Blätter steht er auf einem von Asphalt freigelassenen Erdstrich, um den parkenden Autos Schatten zu spenden. Die Fotografie zeigt ihn bei Nacht, extrem lange belichtet. Auch wenn ich ihn immer nur im Sonnenlicht gesehen habe, holt das Foto dieser gewöhnlichen Weide sofort meine Erinnerung und das Gefühl an den Straßenstrich der Kurfürstenstraße hervor.

„Jenny Jenny“ ist eine Serie von Fotografien aus dem Umfeld junger Frauen, von denen einige ihr Geld mit Sexarbeit verdienen. Neben Porträtaufnahmen nutzt Zielony andere Genres wie Stilleben und Architekturfotografien, um sich den Frauen und der Sexarbeit anzunähern. Die Fotoserie, die rund 40 Aufnahmen umfasst, hat Zielony damit begonnen, dass er in der Berliner S-Bahn ein Pärchen ansprach, um es zu fotografieren. Er erfuhr, dass die Frau auf dem Weg zum Straßenstrich war. Nach und nach lernte er andere Frauen kennen, die der Sexarbeit nachgehen. Ab diesem Zeitpunkt verabredete er sich über zwei Jahren mit ihnen und fotografierte

sie bei Nacht auf der Straße oder in künstlich ausgeleuchteten, kargen Räumen.

Die Fotografien könnten eine Geschichte von Jenny erzählen, die so anfängt: Eine junge Frau, die bei Nacht rauchend am Straßenrand steht und auf einen Freier wartet. Cut. Das nächste Bild zeigt eine nackte Frau im Badezimmer. Hier endet die Geschichte. Die nächste Fotografie zeigt surreale, rote Leucht-Funken. Wie die Fotografie der Silberweide, die ich als Passantin zufällig mit dem Straßenstrich in Verbindung bringe, kommen viele Motive assoziativ aus dem Umfeld der Frauen. Vordergründig harmlose Sujets wie Häuserfassaden, ein mit Sternen besprühtes Holzhäuschen, Kinossessel oder ein bunter Plastikblumenstrauß vermitteln genauso wie der Titel der Serie ein bestimmtes soziales Milieu. Die Sujetaufnahmen reihen sich neben Porträtfotografien (jedenfalls irgendwelche Fotografien auf denen irgendwelche Frauen zu sehen sind). Oftmals nur schemenhaft und mit geringer Tiefenschärfe fotografiert, verlieren sich die Frauen in einer Zweidimensionalität des Raums, wenn die Gesichtszüge in der starken Schattenkontrastierung überhaupt auszumalen sind. Und doch scheinen einige Fotografien ganz bewusst Assoziationen wecken zu wollen. Da hilft es auch wenig, dass Zielony die Zuschreibungen der Frauen als „Nicht-Prostituierte“ und „Prostituierte“ zu erschweren versucht. Mein Blick sucht die Aufnahmen der Frauen nach Indizien der Sexarbeit ab. Codes, die ich wiedererkenne und zuschreiben kann – Codes, die meiner schon im Vorfeld vorgenommenen Zuschreibung eine Bestätigung geben könnten. Die Aufnahmen, die in Räumen entstanden sind, geben den Blick frei auf eine lieblose und altmodisch zusammengewürfelte Inneneinrichtung und wecken Assoziationen an ein billiges Stundenhotel. Teilweise sind es inszenierte Fotografien, die die Situation von bezahltem Sex nachahmen und eine soziale Rea-



lität der Sexarbeiterinnen charakterisieren. Eine nackte Frau beugt sich über ein Waschbecken – ist es die typische Machdich-sauber-nach-dem-Sex-Pose? Eine freie Armbeuge ist mit einem Tuch abgebunden – steckte da gerade noch eine Nadel drin? Die Frauen auf den Fotos tragen Lederhalsbänder, Goldketten, haben lange Fingernägel, oder Narben auf der Haut. Mit rot geschminkten Lippen liegt eine Frau oberkörperfrei auf einem Bett, die eine Hand auf der Brust drapiert, und fokussiert mit ihrem Blick die Kamera. Ob sie selbst die Pose, die von ihr in dem heterosexuellen Sex-Business erwartet wird, während der Fotosession mit Zielony aufgreift oder seinen Anweisungen folgt, bleibt unklar. Zum einen wird hier auf eine gesellschaftliche und soziale Zuschreibung rekurriert, gleichzeitig vermeiden andere Fotografien aus der Serie archetypische, medial vermittelte sexuelle Posen und Bilder. Einige Tage davor in der World-Press-Fotoausstellung im Willy-Brandt-Haus: Neben durchtrainierten SportlerInnenkörpern und exotischen Tieraufnahmen wird das Bild der Welt durch einige Fotografien der Sexarbeit vervollständigt. Diametral entgegen zu Zielonys Serie steht das Porträt der dänischen Fotografin Marie Hald. Gestochen scharf ist die 38 Jahre alte Sexarbeiterin Bonnie Cleo Andersen en face abgebildet. In ihrer faltigen, gebräunten Haut mit den bereits verblassenden Tätowierungen und den schwarz geschminkten Augen scheint mir die Fotografie unausweichlich vermitteln zu wollen, dass sich das Lebensschicksal der Prostituierten in ihr Äußeres eingeschrieben hat. Die Person die hier zu sehen ist, MUSS einfach eine Prostituierte sein, als Blumenverkäuferin geht sie einfach nicht durch. Porträtfotografie als Mittel der analytischen Physiognomik. Die ebenfalls ausgestellten Fotografien aus Paolo Patrizis Serie „Migrant Sex Workers“ (2009) verzichten dagegen weitgehend auf die Protagonistinnen. Bemüht distanziert festgehalten sind die schäbi-

gen Matratzen im Wald inmitten einem Haufen gebrauchter Kondome und Taschentücher, auf denen nigerianische Migrantinnen in Italien der Sexarbeit nachgehen. Dieser Sex-Müll im Wald, in dem ab und an eine Frau drapiert ist, droht mir nur so mit dem erhobenen Zeigefinger. Entgegen dem Anliegen der World-Press-Fotografie-Ausstellung mit ihrem bildjournalistischen Impetus dokumentarisch die Welt zu erfassen, wird bei Zielony deutlich, dass sich soziale Realitäten, auf Film gebannt, nur konstruiert und inszeniert darstellen lassen. Zielonys Nacht- und Kunstlichtfotografien, die oft durch den Kontrast von greller Farbigkeit und düsterem Nachtlicht dominiert sind, sind atmosphärische, irgendwie beklemmende Tableaus und bemühen sich gar nicht, ihre Stilisierung und Fiktionalisierung zu verschleiern. Die gewählten Stilmittel der extremen Farbigkeit, Tiefenunschärfe und künstlich ausgeleuchtete Szenen lassen die Fotos beinahe surreal wirken. Der glänzende rosafarbene Vorhang erinnert an David Lynchs „red curtain“. Die bedrohliche und gleichzeitig reizvolle Stimmung des 80er-Heroin-Chics einer Christiane F. findet einen direkten Bezugspunkt in einem Buch in den Händen einer Frau. Stilisierung, atmosphärische Einfärbung und popkulturelle Zitationen – warum auch nicht? Objektive Dokumentation, neutrale Tatsachenaufnahmen mit dem Mittel der Fotografie – das gibt es nun mal nicht. Angefangen bei der fotografierenden Person, die auf eine Situation nur durch ihre bloße Präsenz einwirkt, bis hin zur Wahl des Ausschnitts sind soziale Realitäten per se nur fiktiv zu fassen. Sie lassen sich nicht auf Fotopapier bannen, ohne dass sie beim Fotografieren und Betrachten eine Färbung erhalten. Wenn klar ist, dass die Welt der Sexarbeiterinnen nicht objektiv darstellbar ist, stellt sich die Frage, wie Zielony sie wahrnimmt. Zielony vermittelt mit „Jenny Jenny“ keine wirklich positive Welt. Mögen die fotografierten Frauen auch selbstbewusst und individuell auftreten, verraten ihre Gesichter, die stets einen ernsten bis elegischen Ausdruck haben, sowie die Tristesse der Räume, eine Situation, die sich die betrachtende Person nicht selbst wünscht.

Sieht man „Jenny Jenny“ vor dem Hintergrund von Zielonys Fotoserien wie „The Cast“ (2007) oder „Trona“ (2008), in denen er sich mit städtischen Randzonen und einer „lost generation“ beschäftigt, für die der Bus nur Richtung Boredom oder Nowhere fährt, ist das Thema wieder das der gesellschaftlichen Outsider. Zumindest geben sich die Fotos Mühe, aus den Frauen welche zu machen. Gleichzeitig spiegelt die Serie das gesellschaftliche Bild von Prostitution wieder. Denn auch nach dem Prostitutionsgesetz von 2002, das SexarbeiterInnen eine gewisse soziale Sicherung zugesteht, und auch wenn laut der polizeilichen Kriminalstatistik Zwangsprostitution, Menschenhandel zum Zwecke sexueller Ausbeutung und Zuhälterei in Deutschland stark rückläufig sind, haftet dem Geschäft mit dem Sex immer noch das gesellschaftliche Stigma eines dunklen Milieus und eines kriminalisierten Arbeitsfelds an. Gleichzeitig scheint es nur dadurch für die Kamera interessant zu sein, sonst würden weder Zielony noch die zahlreichen BesucherInnen der Ausstellung einen Reiz daran finden, einer Art des fotografischen „slummings“ zu fröhnen.

Naomie Gramlich

Tobias Zielony „Jenny Jenny“, Berlinische Galerie, Alte Jakobstraße 124–128, 10969 Berlin, 21.6.–30.9. 2013



Expansion und (Selbst-)Exponierung

/ *Ellen Blumenstein in den KW*

Die KunstWerke in Berlin haben eine neue Chefkuratorin und schwupps wird alles anders! Da werden die Räume entkernt, ein neues Corporate Design entwickelt, neue Veranstaltungsformate und Kooperationen angekündigt. Ellen Blumenstein will die KW zu einem agilen, lebendigen Ort der Diskussion und Produktion machen. Konzeptuelle Stichworte: Institutionskritik, Side-Specificity, (Stadt)Politik, Prozessualität. Blumensteins Interesse gilt den Rändern des Kunstfeldes, die wie ein Spiegel die Normativität des Zentrums offenlegen. Sie knüpft damit an ihre Aktivitäten im Salon Populaire und bei Haben und Brauchen an. Mit der Kuratorin Blumenstein wurde jemand berufen, der nicht nur der Institution KW durch langjährige Mitarbeit verbunden ist, sondern auch die Kunstszene der Stadt sehr gut kennt und bestens vernetzt ist. Es verspricht ein berlinspezifisches Programm, aber auch ein engagierteres in Bezug auf die Berliner Kulturpolitik zu werden.

Gibt sie den KW damit einerseits eine neue Identität, knüpft sie andererseits an das Programm der KW unter Susanne Pfeffer an. Auch diese wilderte gerne in den Grenzbereichen der Kunst, zeigte Filme, Comics und zuletzt Performance. Was Susanne Pfeffer zudem beherrschte, war die Arbeit mit den Ausstellungsräumen – vielleicht weniger institutionskritisch als Blumenstein dies in ihrer Auftaktausstellung anstrebt, aber doch so, dass immer wieder die Architektur und Normativität der Räume verändert wurde.

Blumenstein will aber noch mehr. Sie möchte die Institution KW aus- und durchleuchten und sie nimmt sich und ihre Rolle als Kuratorin dabei nicht aus. In der Pressekonferenz erklärt sie, es ginge ihr – vor allem in der Auftaktausstellung – auch um die Reflexion der Erwartungen an sie als Kuratorin und ein Transparentmachen der eigenen Arbeit und deren Umstände. Dazu gehört die Abhängigkeit von Drittmit-

teln und die daraus resultierende Planungssicherheit für Ausstellungen und Umbauten.

Die Reflexion ihrer Kuratorenrolle setzt sie auf zweierlei Weise um: Durch die Kommentare, die Nedko Solakov im ganzen Haus verteilt hat und die aus Gesprächen und einem Rundgang mit der Kuratorin entsprungen sind. Und dem Avatar, den sie sich zugelegt hat (eine Arbeit von Ulf Aminde und Sabine Reinfeld). Sich so in den Mittelpunkt zu stellen ist mutig – aber nur konsequent, wenn man die eigene Rolle im Offenlegen der institutionellen Strukturen nicht ausklammern will. Man sollte es nicht als Platzhirschgetue abtun, sondern als selbstkritische permanente Befragung verstehen, denn Blumenstein macht sich durch diese Haltung auch sehr angreifbar.

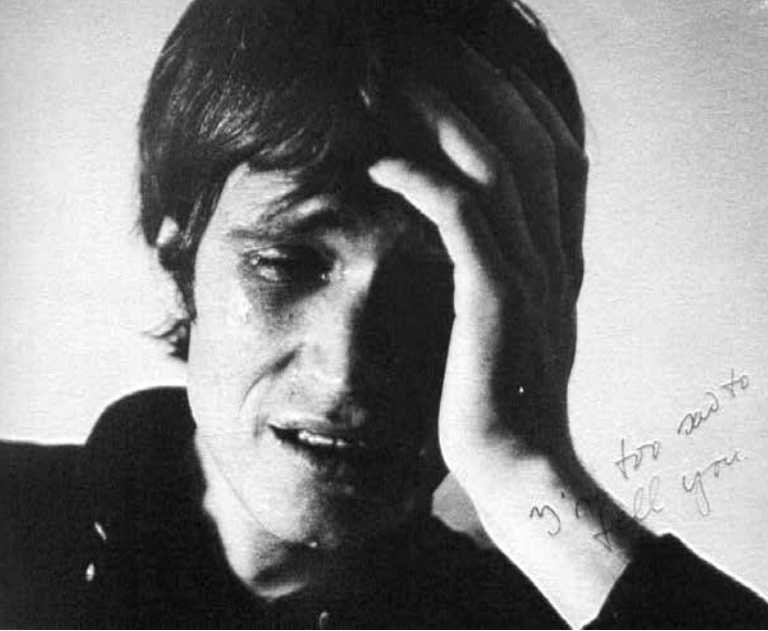
Dieses „Duchsichtigmachen“ der Kuratorenrolle erinnert mich an Roger Buerge und Ruth Noack, die Kuratoren der *documenta 12*. Statt als unangreifbare Autorität aufzutreten, betonten sie die Subjektivität ihrer Entscheidungen, versuchten Eindeutigkeiten und Kategorisierungen zu vermeiden. Diese Haltung wiederum wurde als künstlerischer Privatkosmos kritisiert. Dabei wurde jedoch übersehen, dass genau diese Subjektivierung der Betrachtung den Betrachtern ebenfalls die Freiheit überträgt, eigene, subjektive Zugänge zur Ausstellung zu finden.

Ähnlich wie Buerge/Noack, die die Ausstellung in die Stadt verlängerten und politisch in sie hineinwirkten, die die Ausstellung während der Dauer veränderten und den Prozess betonten und die institutionellen Strukturen und Architekturen offenlegten, geht Blumenstein in ihrem ersten Projekt mit dem Titel „Relaunch“ vor. Mehrere wechselnde, ineinandergreifende Ausstellungen werden von zahlreichen Veranstaltungen flankiert, in denen die neuen Reihen und zukünftigen Partner wie *arch+* oder *diaphanes* vorgestellt werden. Zudem gibt es räumliche Eingriffe, eine neue Grafik. Den Auftakt machte die Teaser-Ausstellung, in der ein Ausblick auf Kommendes geboten wurde. Es folgten: die erste institutionelle Ausstellung von Kader Attia, das „Living Archive“ in Kooperation mit dem Arsenal, ein Performance-Wochenende zum Thema *Wetten*.

Blumenstein fordert den Besucher mit diesem dichten Programm – die Gefahr der Überforderung liegt nahe, ebenso die der eigenen Überarbeitung. Es wäre Blumenstein zu wünschen, dass sich bei der Reflexion der eigenen Rolle keine blinden Flecken einschleichen, und die kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstfeld nicht vor den Arbeitsbedingungen im eigenen Haus und den dort herrschenden Bedingungen haltmacht.

Anna-Lena Wenzel

„Relaunch: Teasers“, KW, Auguststraße 69, 10115 Berlin, 1.5.2013–26.5.2013



Scheitern – Fallen – Verschwinden

/ Bas Jan Ader bei Klosterfelde

Gleich drei Mal in den letzten Monaten wurden Werke des niederländischen Konzept- und Performancekünstlers Bas Jan Ader (1942–1975) ausgestellt. In der Frankfurter Schirn, in der Hamburger Kunsthalle innerhalb der programmatischen Ausstellung „Besser Scheitern“ zusammen mit Marina Abramović und Steve McQueen und in der Berliner Galerie Klosterfelde. Was ist nur dran an der Kunst dieses graziösen jungen Mannes, der wie ein Vorgriff auf den 90er-Jahre-Slacker wirkt?

Die Schwerkraft und das Fallen spielen eine besondere Rolle bei Ader. Egal wo er hängt, sitzt, steht oder fährt, irgendwann liegt der Mann unten oder ist sogar verschwunden. In „Broken Fall (organic)“, einem Schwarz-Weiß-Video von 1971, baumelt Ader an einem Ast über einem Graben. Immer wieder positioniert er seine Hände neu, schaukelt hin und her, bis er schließlich haltlos ins Wasser fällt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das „organic“, denn es gibt ein weiteres „Broken Fall“ Video, aber als „geometric“ Version, das bei Klosterfelde leider nicht zu sehen ist. Hier versucht sich Ader im rechtwinkligen Fallen und reißt dabei noch einen Holztischbock um. Zum Nachahmen ist das nicht geeignet. Das weiß ja auch jeder, der das mal ausprobiert hat. Es tut nur unheimlich weh. Im Video „Fall 2“ von 1970 verkürzt er diese qualvolle Prozedur, indem er sein Fahrrad und sich selbst direkt in eine Amsterdamer Gracht befördert. In der Hamburger Kunsthalle konnte man ihn sogar mit einem Stuhl vom Dachfirsten eines Hauses purzeln sehen. Autsch! Das ist zutiefst komisch anzuschauen, ein wenig clownesk und man könnte sagen, die Grenze zum Slapstick sei fast überschritten. Aber Ader hat den Moment des Fallens, Verschwindens und Scheiterns so konsequent in seinem Werk inszeniert, bis er selber unter ungeklärten Umständen verschwand. Um das Wunderbare („In Search of the Miraculous“) zu suchen, stach er 1975 mit einem winzigen Boot von Cape Cod, Massachusetts

in See. Wohin er wollte, war nicht klar. Und ob Ader tatsächlich verschwand? Man weiß es nicht genau. Hatte er mit dieser Aktion seinen Selbstmord inszeniert? Was intendiert jemand, der „a very long sailing trip“ unternehmen will? Eine Reise in das wunderbare Nirwana? Ziemlich rätselhaft oder einfach nur lebensmüde. Als ziemlich gesichert gelten die Überreste seines zerschellten Bootes, die man sechs Monate später an der irischen Küste fand.

Dass Ader nicht unbedingt als lebenslustig einzustufen ist, verdeutlicht die vierteilige Fotoserie „I'm too sad to tell you“ (1971) im ersten Raum bei Klosterfelde. Wozu ist Ader zu traurig, um es mitzuteilen? Ist das vom Künstler wirklich nur konzeptuell gedacht oder verschmilzt hier die eigene Realität allzu sehr mit der Kunst? Es wird jedenfalls viel und verzweifelt geheult. In der Erklärung zur Ausstellung bei Klosterfelde heißt es, dass diese Aufnahmen seinen „... sehr unmittelbaren und direkten Charakter“ offenbaren würden. Diese Feststellung deckt sich zwar mit dem Anliegen der Konzeptkünstler im Los Angeles der 70er Jahre, dass Kunst und Leben auf das Engste miteinander verwoben werden sollten und der Fragilität der menschlichen Existenz mehr Bedeutung beizumessen sei als der Utopie von Harmonie und Gleichgewicht, allerdings bekommt dieser Anspruch in der heutigen Zeit einen verdächtigen Authentizitätsbeigeschmack. Weniger authentisch wirkt die Schwarz-Weiß-Fotoserie „In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)“ von 1973, in der Ader mit einer Taschenlampe ausgestattet durch das nächtliche Los Angeles irrlichtert. Die Orte, die er aufsucht, wirken wie bei-läufig oder zufällig gestreut, und alles riecht nach Abschied: Ein Hafen, Straßen, Autobahnen, leer stehende, baufällige Häuser oder Tunnel. Eigentlich alles Un-Orte, an denen man zu nächtllicher Stunde nicht sein mag. Aders Figur, die auf den Bildern nur schemenhaft, wie ein Geist oder Schatten seiner selbst erscheint, ist der Prototyp des „lonesome wolf“, kein Großstadtflaneur à la Walter Benjamin oder Franz Hessel, die distanziert, kritisch oder ironisch das Gesehene schildern. Im Gegenteil; bei Ader verschmelzen Innen- und Außenwelt zu einer fast schon bedrohlich, anonymen und sogartigen Großstadtwelt – und Ader? He's just fading away!

Als Betrachter muss man also selbst den Versuch unternehmen, eine Distanz oder Metaebene in das Gesehene zu bekommen. Dann kann man durchaus weiterführende Fragestellungen oder Themen entdecken. Gelungener ist dies in der Hamburger Ausstellung „Besser Scheitern“, in der die Arbeiten im Kontext der gesellschaftlichen Tabuisierung des Scheiterns in der Moderne verhandelt werden. Bei Klosterfelde hingegen stehen die Werke Aders in einem unmittelbar programmatischen Zusammenhang mit dem Werdegang der Galerie: Hier ist es ein Abschiedsgruß, denn Martin Klosterfelde schloss nach 18 Jahren am 10. August 2013 seine renommierte Galerie. Das ist bedauerlich!

Elke Stefanie Inders

Bas Jan Ader „In Search of the Miraculous“, Klosterfelde, Potsdamer Straße 93, 7.6.–10.8.2013



Lücken, zu erinnern

/ Über Fotografie am Beispiel Noé Sendas

Wer schaut uns an, wenn wir alte Fotografien betrachten? Siegfried Kracauer fragt zu Beginn seines Essays „Die Photographie“ (1927 in der Frankfurter Zeitung) beim Betrachten einer 60 Jahre alten Aufnahme, die seine damals 24-jährige Großmutter zeigt: Hat so die Großmutter ausgesehen? Aus dem Bild alleine ließe sie sich nicht rekonstruieren. Der Enkelsohn kennt die Geschichten, die in der Familie über sie erzählt werden: Dass sie in einem kleinen Zimmer mit Blick auf die Altstadt wohnte und gerne mit Kindern spielte, für die sie Soldatenfiguren auf dem Glastisch tanzen ließ. Einige ihrer Redensarten sind überliefert und in der Familie weitergegeben worden. Ohne diese Erzählungen könnte das Bild auch eine beliebige, junge Frau zeigen, die im Jahre 1896 nach damaliger Mode eine Krinoline und ein Zuaven-Jäckchen trägt. So aber bettet die Familiengeschichte die Fotografie in ein Narrativ, das die Abgebildete aus ihrer Anonymität reißt, ihr eine Geschichte gibt und sie mit der des Enkelsohnes verbindet. Aber dieser Kitt wird schon in der Generation der Enkel brüchig, wenn Reifröcke und kurze Jacken oder die Frisur der Großmutter aus der Mode sind und jetzt, 60 Jahre später, die Kinder zum Lachen bringen. Die Fotografie beginnt in ihre zeitgebundenen Einzelteile zu zerfallen.

Über drei Generationen haben Erzählungen, die im Familiengedächtnis kursieren, meist Bestand, dann werden sie vergessen. Und mit den Geschichten verschwinden die Personen auf den Fotografien. Alte Bilder, vielleicht aus Pappkartons vom Speicher oder Trödel, sagen uns nichts mehr, weil wir keine Geschichte mit ihnen teilen. Sie bewahren Zeittypisches, indem sie einfangen, was sich im Bildraum befindet. Und dieser Zeitbezug gibt das Abgebildete einer Komik des Altmodischen preis, sobald sich die Moden ändern.

Auch die Bilder vom Trödel waren aber einmal Erinnerungsbilder: Sie zeigen Familienfeste, Hochzeitspaare oder Ausflüg-



ler im Grünen. Sie wurden in einem Moment aufgenommen, der erinnert werden sollte. Ein Augenblick, festgehalten im Bild, ist Souvenir und kann Gedächtnisstütze sein, und als solche wurde die Fotografie in den zwanziger Jahren auch beworben: „Weißt du noch? Wo warst du im vorigen Sommer? Wann hast du deine Erholungsreise gemacht? Du weißt es nicht genau, denn das beste Gedächtnis versagt. Bleibende Erinnerungen verschafft Dir ein KODAK. Er allein ist ein zuverlässiger Berichterstatter, der alle Deine glücklichen Stunden im Bild festhält.“ (Kodak-Werbung von 1926)

Die Fotografie als eine Darstellung der Zeit schafft einen Wirklichkeitsbezug. Kracauers Großmutter hat sicher nicht immer so ausgesehen, aber sie hat zumindest für den Augenblick so ausgesehen, in dem der Fotograf den Auslöser drückte. Die Fotografie schafft einen Zugang zur Wirklichkeit der gezeigten Person. Und weil sie diesen Realitätsbezug schafft, verbaut sie ihn gleichzeitig auch. Sie verstellt den Zugang zu einer Person und ihren Geschichten, weil das Geschehen auf einen kleinen Ausschnitt reduziert werden muss. Die Fotografie stellt einen Oberflächenzusammenhang her, der total ist. Unser Gedächtnis arbeitet ganz anders. Es dehnt und streckt zeitliche Zusammenhänge, es ist lückenhaft und weder an der totalen Raum- noch Zeiterfassung interessiert. Jede Erinnerung bezieht sich auf uns und unser Erleben, ohne dass wir immer genau den Zusammenhang und die Bedeutung wissen müssten. Für Kracauer ist die Fotografie kein Medium der Erinnerungsbewahrung, sie ist erinnerungslos. Der Mensch auf einer Abbildung konstituiert sich in den Dingen und verschwindet darin, weil seine Individualität und Geschichte darunter vergraben werden. Kracauer setzt dem Vergessenen der fotografischen Abbildung zwei Zeichen entgegen: Die Anfangsbuchstaben von Vor- und Zunamen. Die Initialen einer Person, zu einem Zeichen, dem Monogramm zu-



sammengefügt, fangen als Schriftbild für Kracauer die individuelle und die Familien-Geschichte eines Menschen ein. Das Monogramm schafft kein Abbild, sondern bewahrt – verdichtet zu einem Linienzug – Sinn durch die Extraktion bedeutungsvoller Zeichen. Kracauers Ablehnung der Fotografie ist ein kulturkritischer Impetus der Zeit. Die Fragen, die er aufwirft und die Kritik am Medium sind nach wie vor virulent: Lassen sich Erinnerungen und damit Leben fotografisch festhalten, ohne dass das Abgebildete einer Gespensterwelt überlassen wird, sobald die Geschichte die Existenz der Abgelichteten überholt hat?

Fotografien können Erinnerungswerte schaffen, sobald sie das raum-zeitliche Kontinuum der Empirie ausgrenzen. Noé Sendas' „Crystal Girls“ (2011) sind solche Bilder.

Wir betrachten die Arbeiten und wundern uns: Wem gehört die dritte Hand, die unter dem schwarzen Tuch neben der Frau erscheint? Warum blickt uns im Spiegel nicht das Gesicht einer Frau an, sondern bloß erneut ihr Hinterkopf? Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen erinnern in ihrer Bildsprache an surrealistische Fotografie-Experimente, ihre Motive an den Film Noir oder Variété-Theater. In „Crystal Girl N°52“ lehnt ein weiß gekleideter Frauenkörper über einem Sessel. Der Kopf der Frau ist unter einem schwarzen Tuch verborgen. Die Hände auf dem Kleid der Frau und der Lehne werfen Fragen über ihre Zugehörigkeit auf, denn die dritte – offenbar männliche – Hand scheint herrenlos zu sein. Bei näherem Hinsehen könnte diese Hand dem Körper der Frau oder dem Schatten im Hintergrund gehören. Die Verwirrung über die Zugehörigkeit der Körperteile wird zu einem Vexierspiel der Geschlechter oder Traumwelten, denn in ein Schattenreich scheint eine der Hände zu gehören. Noé Sendas' „Crystal Girl N°78“ zeigt eine Frau im langen Kleid und sorgfältig onduliertem Haar vor einem Spiegel. Im Spiegel sehen wir

aber nicht, wie zu erwarten, das Gesicht der Frau, sondern eine weitere Abbildung ihres Hinterkopfes.

Sendas sammelte alte Pin-Up-Bilder. Er fügte ihnen bei seinen Manipulationen nichts hinzu, er nahm ihnen etwas weg oder vervielfachte, was schon im Bild war. Seine Arbeiten nutzen die Präzision der Fotografie, die ihren dokumentarischen Wert ausmacht, sie geben aber nicht einen Realitätsausschnitt wieder, sondern entstellen den Körper ins Wunder-same. Originale treten mit ihren Kopien auf. In „Crystal Girl N°78“ hebt der doppelte Hinterkopf die Singularität des Originals auf. Es entsteht der Eindruck des Eins-nach-dem-anderen. Die Präsenz der fotografischen Realität wird durch die Verdopplung in eine Abfolge verwandelt. „Verräumlichung“ nennt Rosalind E. Krauss nach Derrida diesen Vorgang. Das Bild ist nicht in einem raum-zeitlichen Kontinuum ein Bild der Gleichzeitigkeit, sondern der Ungleichzeitigkeit. Noé Sendas' Arbeiten „Crystal Girl“ reißen durch Verdopplungen, Verschiebungen und Leerstellen Lücken in die Präsenz des Bildes. Sie zerlegen seine Omnipräsenz und führen den Anschein (dem wir gerne erliegen), dass Realität sich im Bild einfangen ließe, als Trugschluss vor. Wir können uns selbst beim Beobachten zusehen, weil die Welt in diesen Fotografien gar nicht erst versucht, sich uns unvermittelt darzustellen. Es ist eine Abkehr von der realistischen Genauigkeit, stattdessen werden Bruchstücke von Realität gegeneinander aufgestellt. Diese Lücken und Brüche sind als Leerstellen nicht Verluste, sondern konstitutive Elemente von Erinnerungen.

Rebecca Hoffmann

Noé Sendas zeigt derzeit Arbeiten in Austin, Texas.

Die InvalidenI Galerie zeigt vom 18.4 bis 31.5. 2014 in Berlin die Einzelausstellung „Archaeologies of Glamour“.



Angst vor der Öffentlichkeit

/ *Agoraphobia bei TANAS*

Unter dem Titel „Mom, am I Barbarian?“ fragt die 13. Istanbul-Biennale nach dem öffentlichen Raum als politischem Forum. Mit Hilfe der Kunst soll er untersucht und thematisiert werden – Meinungsfreiheit und Formen der Gemeinschaft im Stadtraum sind dabei von zentraler Bedeutung. Bereits im Mai fand bei TANAS ein Ausstellungsprolog als Auftakt zur im September folgenden Schau am Bosphorus statt. Wo aber war der Bezug zu Istanbul? Er ließ sich in der Auswahl der Werke kaum finden, während das bereits Anfang des Jahres veröffentlichte Konzept der Kuratorin Fulya Erdemci explizit darauf hinwies, dass die Biennale ihr Thema vor dem Hintergrund der brennenden Situation vor Ort gewählt hätte. Erdemci fragt darin: „Was zum Beispiel bedeutet es heute ein guter Bürger in Istanbul zu sein? Sollte man sich in Mitten der unaufhaltsamen urbanen Veränderungen – diesem ‚Schlachtfeld‘ – dem Status quo fügen, oder am zivilen Ungehorsam teilnehmen?“

Ein ähnlicher Konflikt lässt sich aus zwei großformatige Fotoarbeiten von Şener Özmen ablesen. Die eine zeigt den Künstler, wie er ein Megafon mit voller Kraft zur Meinungsäußerung, allerdings wie eine gezückte Waffe, einsetzt, während er auf der anderen das Sprachrohr gegen sich selbst geradezu destruktiv an das eigene Ohr hält. Wer spricht mit welchen Parolen wen wie an? Darf ich meine Meinung äußern, oder muss ich mich den Vorstellungen der Staatsmacht fügen? Özmen's Megafonarbeiten werden zur Metapher für die diffizile Situation in der Türkei.

Die eindrücklichste Arbeit – vor der sich zur Eröffnung eine nicht abebben wollende Zuschauermenge versammelte – ist eine Aufzeichnung von Amal Kenawy (1974–2012) Performance „Silence of Sheep“ (2009), in der die Künstlerin eine Schar Männer, auf allen Vieren kriechend, durch Kairos Straßen führte. Fassungslose Blicke, lautes Geheue und empörte Zurufe begleiteten die Gruppe, bis die Polizei mit Verhaftun-

gen das Ende einläutete. Das Video zeigt die feindliche Reaktion auf die künstlerische Aktion einer Frau, die sich gegen die traditionelle, religiös verankerte patriarchalische Vormachtstellung in ihrer Gesellschaft wendete. Die provokative Performance brachte noch vor dem Arabischen Frühling Konflikte zum Vorschein, die unterschwellig bereits am Brodeln waren. Während Kenawys Video direkt im Ausstellungsraum ertönt, als wären wir live am Ort des Geschehens, taucht „Confronto“ (2005) von Cinthia Marcelle in die nächtliche Atmosphäre von Belo Horizonte in Brasilien ein. Fackeljongleure werden an einer Straßenkreuzung gefilmt, wie sie immer zahlreicher werden, bis sie nebeneinander stehend die gesamte Straße besetzen und ein lautes Hupkonzert ertönt. Auch hier ein Bild der Konfrontation. Wo fängt die Freiheit des einen an und hört die des anderen auf? Marcelle wirft einen kritischen Blick auf das Zusammenleben in der Stadt und das mit einer Arbeit, die unbeschwert ästhetisch daher kommt. Im Fokus steht eine Alltäglichkeit, die zur kollektiven Aktion, einer Form des zivilen Ungehorsams, wird.

Mit Mierle Laderman Ukeles wurde eine spannende historische Position gewählt, die exemplarisch dafür steht, dass Kunst nicht erst seit heute den öffentlichen Raum thematisiert. Die Erfinderin der „Maintenance-Art“ drückte ihre Wertschätzung des „Gemeingutes“ Anfang der 70er-Jahre mit symbolischen Waschungen von Bürgersteigen aus, etwa vor ihrer New Yorker Galerie. In „Touch Sanitation“ (1978–80) ihrer wohl berühmtesten Arbeit, die in Berlin allerdings noch nicht gezeigt wurde, aber dafür in Istanbul, schüttelte sie mehr als 8.500 Arbeitnehmern der New York Stadtreinigung die Hand und dankte ihnen dafür, dass sie ihre Stadt am Leben erhalten.

Mit elf Positionen war es eine kleine, konzentrierte Schau, die nicht das Lokale, sondern das Globale der Thematik in den Vordergrund stellen wollte. Nur ihr Titel: „Agoraphobia“, ver-



wies sehr wohl auf die Situation vor Ort, auch wenn dies nicht durch künstlerische Arbeiten untermauert wurde. Erdemci Text über den konzeptuellen Rahmen der Biennale verknüpfte aber die räumliche Politik der Regierung bereits mit dem Konzept der „Agoraphobia“, und wie schließlich die Ereignisse kurz nach der Eröffnung zeigten, war diese Verbindung tatsächlich nicht aus der Luft gegriffen. In diesem Wort lag nun ein Bezug zu Istanbul, der aktueller nicht sein konnte. Er beschrieb plötzlich jenes Verhalten, das die türkische Regierung demonstrierte, als sie mit unfassbarer Härte auf den Versuch, seine Meinung frei zu äußern, reagierte. Der altgriechische Begriff der „agora“ meint sowohl die Versammlung von Menschen als auch den Ort der Versammlung, während die „phobia“, die Angst vor der Menge oder vor offenen Plätzen verkörpert, die sinnbildlich auch als Angst vor freier Meinungsäußerung und kollektiven öffentlichen Aktionen zu verstehen ist. Eigentlich wollte Erdemci mit der Kunst an die umstrittenen Orte im öffentlichen Raum gehen, um auf die Misslage der räumlichen Veränderungen aufmerksam zu machen, die die Regierung des Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan durch eine rein ökonomische Stadtentwicklungspolitik erzeugt. Es war ein Konzept, dass nicht näher am Keim dessen, was Istanbul beschäftigt, hätte liegen können und sich Ende Mai durch die Gezi-Park-Bewegung entzündete. Das Leben war schneller als die Kunst. Protest und Widerstand sind nicht nur Thema der Biennale, sie fanden bereits zuvor auf der Straße statt und überraschten mit einer heterogenen Protestgemeinschaft, die von keiner politischen Organisation gesteuert wurde. Erdemci machte es nichts aus, dass ihr die „Show“ gewissermaßen gestohlen worden war, ganz im Gegenteil, dafür kam schließlich etwas, wovon sie nur hätte träumen können. Während der Prolog bei TANAS durch die politische Aktualität zu lobenden Besprechungen führte, geriet die Biennale durch

die Ereignisse in eine Zwickmühle. Die Aktivisten warfen ihr vor, durch Sponsoren gefördert zu werden, die selbst den kapitalistischen Stadtbau vorantreiben würden, während das Bespielen der brisanten Stadtzonen immer unwahrscheinlicher wurde – brauchte man dafür doch Genehmigungen von jenen Autoritäten, die die freie Meinungsäußerung der Bevölkerung unterdrücken. Schließlich fand Erdemci, dass vor diesem Hintergrund jede Erlaubnis sowieso problematisch sei und entschied drei Monate vor der Eröffnung, den öffentlichen Raum nur noch mit Arbeiten, die im Innenraum gezeigt werden, zu betrachten. Das groß angelegte stadtübergreifende kuratorische Konzept mündet somit in einen leisen Rückzug, den viele kritisieren, Erdemci selbst aber als ein politisches Statement versteht. Tatsächlich lag ein Stück weit Ernüchterung in der Luft, aber warum sollte die Kuratorin nun zur Anführerin der Revolution werden, die mit ihrer Künstlertruppe „aufmarschiert“ und den allabendlich auf der Haupteinkaufsstraße provokativ bereitgestellten Polizeitruppen der Regierung den nächsten Grund zum Einsatz gibt? Das wäre spektakulär und konfrontierend. Erdemci setzt aber nicht auf Kunst als eine Form des politischen Widerstandes, für sie liegt deren Stärke durchaus in einer politischen Relevanz, die aber reflektierend und ein Stück weit von Autonomie geprägt ist. So ist es eigentlich nur konsequent, dass die Biennale sich jetzt in Innenräume zurückzieht – dies allerdings ohne Eintrittsgeld und so für alle zugänglich gemacht. *Julia Gwendolyn Schneider*

„Agoraphobia“, Prolog zur 13. Istanbul Biennale, TANAS, Heidestraße 50, 10557 Berlin, 25.5. – 27.7. 2013

TANAS schließt zum Jahresende.
Dank an René Block für sechs Jahre Präsentation
einer hier fast unbekanntem Szene!



Hippies und Kapitalismus

/ „The Whole Earth“ im HKW

Hippies stehen immer noch für Freiheit, alternatives Leben und den Wunsch nach Frieden und Gerechtigkeit. „Freie Marktwirtschaft“ oder „Kapitalismus“ bezeichnet das System, das nicht nur unsere Wirtschaft bestimmt, sondern auch einen großen Teil der gesellschaftlichen Werteordnung. Was Hippies mit Kapitalismus zu tun haben und warum deren „Konflikt“ in den 1960er und 70er Jahren einen so starken Einfluss auf unsere Gesellschaft heute hat, erfuhr man von April bis Juli in der Ausstellung „The Whole Earth – Kalifornien und das Verschwinden des Außen“ im Haus der Kulturen der Welt, deren Dreh- und Angelpunkt das legendäre Magazin „Whole Earth Catalog“ war.

Steve Jobs war einmal ein kluger Junge mit einem Faible für Computer und einer Vision. Mit seinen Erfindungen wollte er den Menschen das Leben erleichtern. Aus dieser Vision wurde der Konzern „Apple“: Phänomenal erfolgreich in der globalen freien Marktwirtschaft. Nicht zuletzt, da er den Arbeitern in China wettbewerbsangepasste Löhne zahlt. Steve Jobs las den „Whole-Earth“-Katalog und gehörte damit zu einer Gemeinschaft der Gegenkultur, deren Aktivität in den 1960er und 70er Jahren begann. Im Sinne von Marshall McLuhan suchten sie technologischen Fortschritt und eine gerechte Welt zu vereinbaren. Von diesem Katalog ausgehend, kuratierten Anselm Franke und Diedrich Diederichsen ihre gemeinsame Ausstellung als ein detailreiches Archiv über die Gegenkultur, in dem man sich in Filmen, Texten und Musik verlieren konnte. Der „Whole-Earth“-Katalog eröffnete ein weit gefächertes thematisches Spektrum. Von Steve Brand erstmals 1968 herausgegeben, symbolisierte der Katalog einen universalen Holismus. Das Titelbild, ein Bild der ganzen Erde, aufgenommen aus dem Weltraum, das der Herausgeber der NASA entlockte, wurde Ikone dieses Gedankens. Das Magazin versorgte Hippies, Natur-Romantiker, Computerkultur und Technologie-

verehrer gleichermaßen mit Informationen. Tipps zum autarken Leben außerhalb der Zivilisation waren ebenso zu finden wie die neuesten Erkenntnisse der Systemtheorie und Kybernetik oder die utopischen Architekturmodelle von Buckminster Fuller. Der „Whole-Earth“-Katalog ist ein Dokument, von dem ausgehend sich nicht nur ein großer Teil der politischen und gesellschaftlichen Stimmung der 60er Jahre in der westlichen Welt erklären lässt. Besonders interessant für den in der Ausstellung stöbernden Zeitgenossen ist der Wandel, den die utopischen Gedanken der Alternativkultur bei ihrem „Gang durch die Institutionen“ mitten in den Mainstream erfahren haben. „The sixties are the beginning of the present“ schreibt Thomas Frank in „The Conquest of Cool. Business Culture, Counter Culture, and the Rise of Hip Consumerism“ (1997). Die denkerische Grundlage der freien, globalisierten Marktwirtschaft oder des Internets lieferten Idealisten in den 60ern, 70ern und 80ern. Systemtheorie und Kybernetik sollten genutzt werden, um ein logisches System zu entwickeln, welches die Verteilung der Güter weltweit regelt, unabhängig von Staatsgrenzen. Die globalen Machtkämpfe sollten abgelöst werden durch eine globale, effiziente, technologisch gesteuerte Planung. Was den Menschen anfangs noch als ein Gegenmodell zur Natur erschien, wurde in den 60er Jahren im öffentlichen Bewusstsein populär. Liest man die Ideen heute, erscheinen Begriffe wie „maximale Effizienz“ aus dem Handbuch für Unternehmensberater kopiert – doch der Fall liegt umgekehrt. Das Internet sollte die Menschen miteinander verbinden und zu der Idee des „global village“ beitragen, wie Marshall McLuhan es in „Understanding Media“ beschreibt. Dass unsere Informationen, die durch das Internet staatlichen Organisationen zugänglich sind, heute gehandelt werden wie Gold, ist eine tragisch anmutende Verdrehung des ursprünglichen Gedankens. Der Untertitel der Ausstellung benennt mit



dem „Verschwinden des Außen“ die Expansion der kalifornischen Technologien, Kulturtechniken und Bildökonomien in die gesamte kapitalistische Welt – aus marktwirtschaftlicher Sicht sind diese Ideen bis heute wahre Exportschlager. Der katastrophale Zustand der Welt war damals für einige Anstoß, sie zu verbessern, mit ihrem Wissen und Können. Für andere war es ein Grund, sich in die kalifornische Wüste zurückzuziehen und von den Indianern zu lernen, wie man ein naturverbundenes Leben führt. Oder man flüchtete sich mit Drogenrausch oder Meditation in die Weiten des Inneren. Fernöstliche Philosophien wie der Zen-Buddhismus und das „Tao te King“ von Laotse waren die Lektüre der Gegenkultur, die darin den Weg zu einem zufriedenen Leben suchte, sich mit dem Universum verbinden und das gesellschaftlich anerzogene Über-Ich bekämpfen wollte. Heute gibt es Taoismus für Manager und die Selbstoptimierungsmöglichkeiten von Meditation und Yoga dienen dazu, im tosenden Sturm des Kapitalismus als Wirtschaftsakteur oder Konsument nicht den Kopf zu verlieren. Die Zukunft des Kapitalismus und die Entmystifizierung der Gewalt waren 1967 Themen der „Dialectics of Liberation Conference“. Intellektuelle aus der Gegenkultur wie Marcuse, Ginsberg und Joe Berke hielten Vorträge und lieferten neue Denkansätze. Man möchte meinen, es wurde früh genug erkannt, welche Übel der entfesselte Markt und die Globalisierung bereithalten würden. Man möchte meinen, es gab genug kluge Menschen, die alternative Wege erdachten. Und trotzdem sind wir heute an dem Punkt, an dem wir sind. Die Ideale der Hippies wurden durch den marktwirtschaftlichen Fleischwolf in ein neoliberal konformes Format gedreht. Aus dem Wunsch nach sexueller Befreiung entstand die Pornoindustrie, aus der Forderung nach Kreativität und Individualität im Arbeitsleben wurde ein System der individualisierten Selbstausbeutung. Ähnlich, allerdings weniger detailliert und tief-

gehend als die umfangreiche Studie „The New Spirit of Capitalism“ von Luc Boltanski and Ève Chiapello (französische Erstausgabe 1999) beleuchtet die Ausstellung die Bedeutung von Kritik für den Kapitalismus und wie dieses wirtschaftliche System in der Lage ist, die Kritik für sich zu nutzen. Wie in einem Buch konnte man in der Ausstellung blättern, sich einen Überblick verschaffen und Anknüpfungspunkte zur weiteren Auseinandersetzung finden. Die Ausstellung und die wissenschaftliche Untersuchung von Boltanski und Chiapello rütteln beide stark an der Faszination der 60er, denn beide machen deutlich, wie jede idealistische Idee von damals im Laufe der Zeit einen Wandel erfuhr. Unversehens wurde die Utopie von damals – kaum erkennbar – zu einem Symbol des hippen Konsumenten von heute. Zu einem Zeitpunkt, in dem der „logische Mechanismus des Neoliberalismus“ (Pierre Bourdieu in: „Le Monde diplomatique“, Nr. 5481, 13.3.1998) auf Hochtouren wütet, zeigt „The Whole Earth“ wie das kapitalistische System in der Lage ist, Kritik in sich aufzunehmen und gewinnbringend zu nutzen.

Auch heute gibt es hier und da noch so etwas wie Gegenkultur. Allerdings fehlt ihr – verständlicherweise – oftmals die positive Überzeugung, dass es eine „Lösung“ gibt, geben könnte. Vielmehr eint sie die Ahnung, dass ihre Unterwanderung letztlich doch vom System aufgenommen wird. Andere Formen der Kritik sind nötig, sollte man meinen, wenn alle Regeln schon einmal gebrochen wurden, wenn sowohl Gewalt als auch Pazifismus zu wirkungslosem Protest geworden sind. Das Sympathisieren mit der Protestkultur der 60er und 70er gleicht einer Katze, die sich selbst in den Schwanz beißt. Doch Ohnmacht ist kaum das richtige Gefühl, um sich heute der Situation in der Welt zu stellen. Es besteht weiterhin das Risiko, dass die eigene positive Utopie – in ihr Gegenteil verkehrt – im Mainstream landet, so wie „Die Grünen“ im konservativen „Zentrum“ der Politik gelandet sind. Trotzdem gibt es keinen Grund, sich nicht wie Sisyphos immer wieder diesen Berg hinaufzuquälen. Es gibt immer Utopien und wenn man nur geduldig genug darauf beharrt und sich trotz allen Informationsüberschusses über die dystopischen Tendenzen des Jetzt eine gesunde Naivität bewahrt, entstehen Pausen, in denen Utopisches gilt. Oder wie es auch im ersten „Whole Earth Catalog“ von 1968 zu lesen war: „Bleib hungrig, bleib törricht!“

Seraphime Meya

„The Whole Earth – Kalifornien und das Verschwinden des Außen“, Haus der Kulturen der Welt, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin, 26.4.2013–7.7.2013



Something is rotten in this age of hope

/ Einige Gedanken zu „The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen“

In diesem Jahr scheint der Strom der Filme, die die Apokalypse verhandeln, nicht abzubrechen. Big-budget-disaster-movies wie „After Earth“, „Oblivion“, „World War Z“, „Pacific Rim“ oder „Elysium“ haben allerdings wenig gemeinsam mit den apokalyptischen Visionen der dissidenten Subkulturen der späten 70er- und 80er-Jahre. Mit ihren dissonanten Tönen und ihrer bedrohlichen bis aggressiv-melancholischen Grundstimmung bildeten die in der „The-Whole-Earth“-Ausstellung vorgestellten Bands Einstürzende Neubauten und Dead Kennedys, sonst aber auch die Musik von Throbbing Gristle, Clair Obscur, Cabaret Voltaire oder Virgin Prunes für mich immer den Soundtrack des Kalten Krieges. Eine Zeit, die ikonografisch höchstens mit der Fotografie des Atompilzes zu beschreiben ist. Der Atompilz als fotografischer Vorgänger der weltweit kursierenden Raumfahrtaufnahme von der Erde beschrieb im Punk, in dem darauf folgenden Wave und Industrial, aber auch im Reggae der Rastafaris eine Gegenposition, die die Apokalypse als explosiven Augenblick der Befreiung von allem Lästigen oder Unfreiem empfand. Tanze in den Untergang! Auch wenn Apokalypse – mit der Johannesoffenbarung gesprochen – Entschleierung der Wahrheit bedeutet und in der christlichen und jüdischen Religion als das positive Ende von Allem zu lesen ist (und auch als das Interessanteste des Testaments), spiegelt die Apokalypse in den westlichen – vom Glauben abgekommenen – Industrie-Gesellschaften des 20. und 21. Jahrhunderts vielmehr eine Bedrohung und das Bedürfnis wider, die Welt, so wie sie wir kennen, eingeteilt in verschiedene Klimazonen, samt ihrer Vegetation- und Artenvielfalt, aufrechtzuerhalten. Der Deutsche hängt nun mal an seinen Streuobstwiesen und will seinen Kindern die Welt von heute als die Welt von übermorgen konservieren. Die Ungewissheit einer Veränderung wäre ohnehin nichts anderes als fahrlässig und würde nicht nur den Kinder-

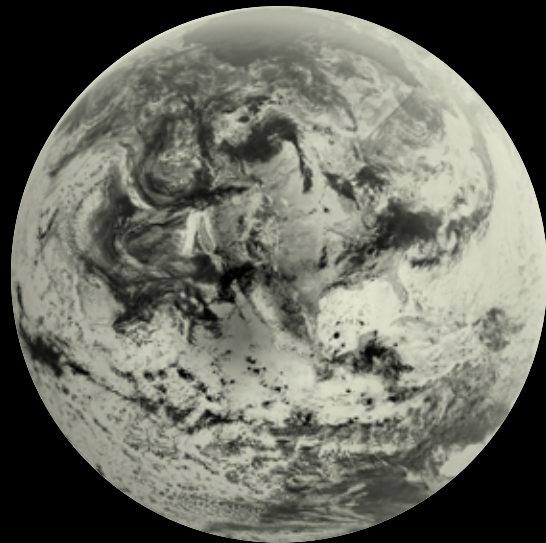
wunsch als egoistisch motiviert bloßlegen. Das ökologische Bewusstsein war schon immer eine Reaktion auf die Angst vor dem Untergang des Vertrauten. Ob nun ausgelöst durch eine Fotografie der ganzen Welt oder heutzutage durch die Nachrichten der Vogelgrippe, der Explosion eines Kernkraftreaktors und der globalen Erwärmung, all den naturbewussten Mittelklasse-Menschen mit ihren farbenfreudigen, Sonnen-grinsenden-„Atomstrom?-Nein-Danke“-Buttons passt es genauso wenig wie damals den Hippies, mit ihren weltverbessernden und autarken Weltansichten, dass Krach, Zerstörung, Hässlichkeit, Dreck und Schmerz als etwas Sympathisches empfunden werden kann.

Doch es existiert die als Oxymoron empfundene Denke: Hören mit Schmerzen ist das wohl positivste Geräusch überhaupt. „Alte Gegenstände, Bedeutungen, Gebäude und auch Musik werden zerstört. Alle Spuren der Vergangenheit werden beseitigt: nur daraus kann etwas wirklich Neues entstehen.“ (Blixa Bargeld) Etwas esoterisch klingt das schon, radikal gesprochen verstehe ich darunter, dass die vom Menschen ausgerufene Hasenplage in den Großstädten Deutschlands nichts gegen die Menschenplage ist. Eigentlich konnte ich eine Schwarz-Weiß-Sicht, eingeteilt in Gut und Böse, Yin und Yang, Engelchen und Teufelchen noch nie ausstehen, aber wenn ich mich entscheiden müsste, würde ich doch die nietzscheanische Farbe Schwarz wählen. Der Begriff der Avantgarde – abgeschmackt und seit der klassischen Avantgarde in der Kunst zu Tode erklärt – dient nicht selten dazu Bands der experimentellen Musik der 80er zu beschreiben, als die militärische Vorhut, die als Erstes dem Feind gegenüber steht.

Was von der Sehnsucht nach Zerstörung nach dem Fall des Eisernen Vorhangs übrig geblieben ist, ist vermutlich nur noch das apokalyptische Narrativ der Hollywood-Streifen, das weder mit Freuds Todestrieb noch mit der Vorstellung der explosiven Befreiung viel zu tun hat, und ohnehin an den Kinokassen floppt.

Naomie Gramlich

Katalog zur Ausstellung „The Whole Earth“ (siehe S. 16/17) „The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen“, Herausgeber: Diedrich Diederichsen und Anselm Franke, Deutsch / Englisch, 26 × 35 cm, 208 Seiten, Sternberg Press, Berlin 2013



Ökologie-Spezial

Eigentlich bin ich kein Naturfreund. Schon der Gedanke an einen Ausflug ins Berliner Umland löst bei mir etwas Unbehagen aus. Dieses leicht verquollene Gefühl, das jeder kennt, der einmal morgens im taunassen Zelt aufwachte, versuche ich zu vermeiden. Stimmt natürlich nicht ganz, drückt aber vielleicht als Einstieg zu unserem „Ökologie-Spezial“ das Verhältnis Mensch-Natur ganz gut aus. Es ist jedenfalls nicht zwangsläufig ein sonderlich nahes. Das Verhältnis der bildenden Kunst zu unserem natürlichen Umfeld ist nicht unbedingt besser. Einerseits systemisch, denn der Kunstbetrieb als urkapitalistisches Nimmersattgebilde verheizt Ressourcen, je globalisierter und größenwahnsinniger desto mehr. Das reicht von Matthias Arndts 500.000-Flugmeilen-pro-Jahr-Statement in einem kürzlich erschienenen Interview bis hin zu Urs Fischers Riesenbronzeabgüssen von Knetabdrücken in China, die dann wieder um die halbe Welt zurückgekartt werden müssen. Andererseits thematisch: bis auf die teils hier im Heft aufgelisteten Ausnahmen beschäftigen sich recht wenige Künstler mit den verheerenden Auswirkungen der Klimakatastrophe und unserer nahen Zukunft. Unser Gastredakteur Raimar Stange wird ob seiner jahrelangen Beschäftigung mit dem Themenkomplex Ökologie und Kunst immer wieder auch belächelt: Ach der schon wieder mit seinem Klimascheiß.

Dabei sollte es gerade jetzt, wo wir das Phänomen der Überheizung unserer Atmosphäre in unseren medial verstopften Köpfen immer noch nicht wirklich ernst nehmen – jedenfalls nicht ernster als die Griechenlandkrise oder den Syrienkrieg, was heißt als etwas, das uns persönlich schon nicht betreffen wird – eine Aufgabe der bildenden Kunst sein, langsamer, eindringlicher und anhaltender auf die Klimakatastrophe aufmerksam zu machen und mitzuhelfen, einen wirklichen Bewusstseinswandel zu erwirken.

Sich häufende, extreme Unwetter erreichen mittlerweile auch uns und nicht nur die anderen. Tornados, Riesenhagelkörner, Fluten, die eben keine Jahrhundertfluten sind, müssten doch eigentlich weit mehr Leute aufschrecken. Das Wort „Klimawandel“ fiel beim TV-Duell Merkel-Steinbrück aber nicht ein einziges Mal. Wir ach so ökologischen Vorzeigedeutschen frönen nach wie vor einem ungebremsten Konsumismus, fliegen mal kurz nach Mallorca und zurück, kaufen immer größere Autos, kaufen eh immer mehr und tragen so mit bei, die Welt unserer Nachfahren zu verheizen. Das muss nicht unbedingt schlimm sein. Der Mensch als ökologische Schwerstverschmutzung schafft sich selbst ab und alles andere regeneriert sich dann hoffentlich irgendwie in den nächsten Jahrhunderten und –tausenden. Aber nicht nur ich habe Kinder. Und ein bisschen schade wäre es doch um unsere Gattung.

Andreas Koch



„Aber vielleicht sollten wir nicht nur über Autos reden ...“?!“

/ Gespräch über Ökologie und Kunst

Andreas Koch/ Lieber Raimar, wir haben uns schon öfter an dieser Stelle über Kunst und Politik unterhalten, so zuletzt in der 18. „von hundert“ über die Berlin Biennale. Diesmal geht es um einen sehr wichtigen Bereich des gemeinsamen Zusammenlebens, der Ökologie, im Speziellen um unseren Umgang mit unserer natürlichen Umwelt und die Frage, was die bildende Kunst damit zu tun hat. Um uns nicht allzu sehr zu wiederholen, fasse ich kurz unsere bisherigen Positionen zusammen. Ich war der Meinung, dass Kunst für manche Themen der falsche Ort sein könnte. Du, dass brisante Themen an jedem Ort behandelt werden müssen, dass dies zur ethischen Grundhaltung gehören muss. Zur Abwechslung werde ich Dir gleich zu Beginn zustimmen, auch wenn ich meine, dass die meisten Arbeiten zum Thema fast niedlich wirken, angesichts der zu erwartenden Auswirkungen unserer Umwelteingriffe. Welche Arbeit fällt dir als erstes ein, um den Umgang der bildenden Kunst mit diesem Thema zu beschreiben?
Raimar Stange/ Was mich an deiner Zusammenfassung stört, ist der Begriff „Thema“, was mir gefällt, ist der der „Haltung“. In der Kunst geht es nämlich nicht um (das Bebildern von) Themen, sondern um (das „Formalisieren“ von) Haltung zur Welt, um – mit G.W.F. Hegel gesprochen – „die Stellung des Geistes zur Objektivität“: Darum auch beantworte ich deine Frage nach einem wichtigen Exponat im Kontext von „Kunst + Klimakatastrophe“ mit dem Hinweis auf die Aktion „Coyote, I Like America and America Likes Me“ aus dem Jahre 1974 von Joseph Beuys. In dieser Aktion lebte Beuys für fünf Tage zusammen mit einem Kojoten in einem Ausstellungsraum von René Block und führte so eine alternative Form des Umgangs mit Natur vor, eine Form, die eben kein „Umgang“ mehr war, sondern ein gleichberechtigtes Miteinander. Insofern war diese Aktion eine treffende Kritik an dem, was man „Anthropozentrismus“ nennt, also an der blödsinnigen

und asozialen Idee, dass der Mensch der Mittelpunkt und die Krönung der Schöpfung sei. Genau diese Haltung, die es uns dann erlaubt, Umwelt und Natur lediglich als rücksichtslos ausbeutbare Ressource zu behandeln, ist die Ursache für die Klimakatastrophe. Und nur die Abkehr von dieser Haltung kann dafür sorgen, dass wir versuchen, tatsächlich etwas gegen das Fortschreiten und gegen die Folgen der Klimakatastrophe zu tun. Kunst sensibilisiert und warnt hier zugleich.

Koch/ Klar, dass dich das stört. „Thema“ kam ja auch von mir und „Haltung“ von dir. Aber ich sehe deinen Punkt. Auch gerade wieder in der Ausstellung „The Whole Earth“ von Anselm Franke und Diedrich Diederichsen war die Kunst eher ein illustrierender Nebenaspekt und die Hauptleistung der Ausstellung lag im Zeigen einer großen Menge von Text- und Filmdokumenten, die leicht zugänglich in ein Displaysystem integriert waren. Da funktioniert eine Ausstellung natürlich besser als zum Beispiel ein Katalog. Ich würde die Ausstellung im HKW deshalb auch niemals als Kunstaussstellung bezeichnen, eher als ganz gelungene kulturhistorische Aufarbeitung eines „Themas“. Aber sag, ich sehe den Unterschied noch nicht ganz. Wie unterscheidet sich denn eine gelungene Ausstellung zur Problematik der Klimakatastrophe mit vielen unterschiedlichen Arbeiten, die – ich sag’s jetzt nochmals – thematisch passen, zum Beispiel von der „The Whole Earth“-Ausstellung?

Stange/ Indem die Ausstellung nicht nur über Haltung redet, sondern auch Haltung einfordert und diese zudem selbst einnimmt. Die Haltung von „The Whole Earth“ ist, wie leider all zu oft im „Haus der Kulturen der Welt“ folgende: Wir Kuratoren wissen mehr als du, also lerne von uns! Ich denke, als Ausstellungsmacher sollte man eher den potenziellen Besucher ernst nehmen und mit ihm agieren, was selbstverständlich nicht nur für Ausstellungen zu „Kunst + Klimakatastrophe“ gilt.



Koch/ Ich habe bei „The Whole Earth“ aber schon etwas gelernt, oder besser kennengelernt, was ich davor nicht kannte. Zum Beispiel diese radikale Hippiebewegung. Ich wusste nicht, dass in dieser Zeit fast eine halbe Million Amerikaner in Buckminster-Fuller-Domes auf's Land zogen, und dies voller sozialer, aber auch ökologischer Visionen. Gleichzeitig gab es bei dem „Whole Earth Catalog“-Herausgeber Stewart Brand auch noch eine Technikgläubigkeit. Dieser „Katalog“ wäre heute eine Mischung aus Zweitausendeins-Verlag, Manufaktum und Apple-Magazin. Sie scheiterten bekanntermaßen und zogen binnen kurzer Zeit wieder zurück in die Städte. Trotzdem beeindruckt mich diese Bewegung. Was wäre denn heute eine Vision – weil Haltung alleine hilft auch nicht viel weiter?

Stange/ Klar, ist Aufklärung nicht verkehrt und kann zu einer Veränderung von Praxis führen, sie wird aber für mich zum Problem, wenn sie so akademisch-autoritär daher kommt wie meist im HKW. Zu überlegen ist auch, warum viele Menschen, obwohl sie heute vieles über die Klimakatastrophe wissen, trotzdem immer noch z. B. SUV fahren, da scheint die Aufklärung irgendwie an ihre Grenzen zu kommen. Zum anderen halte ich deine Gegenüberstellung von Vision und Haltung für problematisch. „Vision“ klingt mir zu idealistisch und utopisch und „Haltung“, so denke ich, ist tatsächlich der Kern für die Reaktion auf die Klimakatastrophe. Eine Haltung z. B., die besagte SUVs verbieten und die Hersteller und Benutzer dieser „penisverlängernden“ Umweltsünder bestrafen würde, eine solche Haltung wäre alles andere als visionär, sondern pragmatisch und dringend notwendig, denn diese „Menschen“ zerstören mutwillig und egoistisch unserer aller Lebensraum. Generell, wie bereits gesagt, geht es aber darum – und auch die letzte documenta hat das treffend thematisiert – eine Haltung oder Lebensart in unsere Köpfe und Herzen zu bekom-

men, die keine anthropozentrische mehr ist, sondern im „Parlament der Dinge“ (Bruno Latour) alles Sein auf dieser Erde als gleichberechtigtes Mitglied behandelt. Und dazu kann Kunst eine Menge beitragen, denn so wie sie einst die anthropozentrische Weltsicht mit etabliert hat – man denke nur an Immanuel Kants bis heute weitestgehend akzeptierte Definition der „erhabenen“ Kunst, die über den Wirren der Natur steht, also dieser überlegen ist –, so kann sie jetzt an einem Bewusstsein für eine realistischere und gerechtere Weltsicht arbeiten.

Koch/ Klingt natürlich auch erstmal superidealistisch, aber ich kann dir soweit folgen. Tatsächlich sehen wir heute die Beschränkungen der Möglichkeiten unserer beiden herrschenden Systeme, Kapitalismus und Demokratie. Beiden ist es nicht oder nur zu langsam möglich, eine notwendige Eingrenzung unserer zerstörerischen Grundhaltung zu schaffen. SUVs zum Beispiel befördern neue Wünsche und sichern die Kfz-Industrie ab, die Mehrheit der Menschen will sich auch nicht einschränken lassen und weiterhin SUVs kaufen dürfen. Keiner will in autoritären Staaten leben, die vielleicht die Möglichkeit haben, jedem Bürger nur einen Flug alle fünf Jahre zu genehmigen.

Kommen wir also zur Kunst, einerseits als urkapitalistisches Welthandelssystem, andererseits mit hohem aufklärerischem und freiem Potential. Tatsächlich ist es ja möglich, das System der Kunst zu nutzen, um subversive Aktionen zu legalisieren und über deren Kanäle weitere Aufmerksamkeit zu erreichen. Fallen dir da Aktionen ein, die außerhalb abgesicherter Ausstellungskontexte auf die Klimakatastrophe aufmerksam mach(t)en?

Stange/ Warte es ab mit dem von dir als „superidealistisch“ eingeschätzten SUV-Verbot: ein Rauchverbot hat man auch lange Zeit für undenkbar gehalten ...

Na klar fallen mir eine Menge ästhetische Aktionen ein, die außerhalb des „white cube“ im Kontext der Klimakatastrophe stattgefunden haben. Etwa die Aktion Anfang der Nuller-Jahre, als anonyme Öko-Aktivistinnen in Berlin (Luxus)Autos, die mehr als zehn Liter pro 100 Kilometer verbrauchen, die Luft aus ihren Reifen gelassen haben. Die (nächtlichen) Aktionen waren nicht einmal Sachbeschädigung und in Flugblättern, die unter dem Scheibenwischer der Wagen platziert wurden, haben die Aktivistinnen auf den ökologisch-engagierten Impetus ihres Handelns hingewiesen. Großartig! Und sogar Kunst im Kant'schen Sinne, wurden die Autos doch ganz in dessen Sinne gleichsam zu „zweckfreien“, eben nicht fahrtauglichen Objekten transformiert.

Da ich, wie du auch, im Kunstsystem beruflich agiere, bin ich letztlich aber doch an Aktivitäten interessiert, die auch tatsächlich im Kunstsystem stattfinden. Dass die Grenzen da fließend sind, weiß ich selbstverständlich auch. Und da fällt mir z. B. Santiago Sierras Projekt in Stommeln ein, in dem er Abgase aus mit laufendem Motor stehenden Pkws in eine Synagoge geleitet hat. Eine wunderbare, intelligente Parallelführung von Autofahren und Judenvergasung, denn selbstverständlich wissen heute Autofahrer was sie tun, wenn sie CO₂ in die Umwelt ausstoßen, genauso wie die meisten Deutschen damals bewusst die Juden haben vergasen lassen: Autofahrer töten über kurz oder halblang abertausende Menschen. Denn unsere Umwelt ist ein geschlossenes System, genauso wie damals Nazi-Deutschland oder wie damals wie heute eine Synagoge ein geschlossenes System ist. Und hat nicht Adolf Hitler sowohl an der Entwicklung des sogenannten – nomen est omen – „Volkswagen“ mitgearbeitet, wie er die ersten Autobahnen hat bauen lassen?! Und wer hat das Nazi-Regime damals finanziert? In erster Linie die deutsche, kapitalistische Schwerindustrie ... Später übrigens wurde der „Volkswagen“ – in einer Reihe stehend etwa mit dem „Volksempfänger“ und dem „Volkssturm“ –, diese Geschichte verschleiern, umgetauft in „Käfer“, ganz so als ob das Auto ein Freund der Natur wäre, was die nächste Verschleierung wäre. Heute baut „vw“ einen „Golf“, der mehr CO₂ ausstößt, als sein Ursprungsmodell in den 1970er Jahren und der treffende Werbeslogan dazu lautet: „Um so ein Auto bauen zu können, muss man den Menschen kennen“ – Anthropozentrismus pur! Diese Leute aber wissen genau was sie tun und sie tun es trotzdem (Stichwort: Aufklärung).

Theodor W. Adorno hat bekanntlich gesagt, dass man „nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben kann“. Zu ungeheuerlich ist der Schrecken und entzieht sich daher jedweder (ästhetischen) Darstellung. Santiago Sierra aber versucht genau dieses mit seinem Vergleich – die Reaktion auf sein Projekt, das nach wenigen Tagen abgebrochen werden musste, zeugt davon, dass die Betroffenen, die deutsche Autofahrer, seine Arbeit verstanden haben und entsprechend aggressiv konterten. Aber vielleicht sollten wir nicht nur über Autos reden ...

Koch/ Genau, Raimar, du hast bestimmt auch keinen Führerschein oder fährst aus noch anderen Gründen kein Auto. Du weißt, dass das ein herber Vergleich ist. Einerseits verarmlos er den organisierten, direkten Massenmord an den Juden und anderen Bevölkerungsgruppen, andererseits schmeißt du uns alle, dich eingeschlossen, in eine Kiste mit

Mehr erfahren Mercedes-Benz

Immobilienmarkt Motormarkt Stellenmarkt SZ-Shop Tickets Anzeigen Weitere Angebote

Süddeutsche.de Politik

Politik Panorama Kultur Wirtschaft Sport München Bayern Digital Auto Reise Video

Home Politik Merkels Veto gegen schärfere CO₂-Regeln: Verdienter Ärger

Süddeutsche.de als Startseite einrichten

28. Juni 2013 16:59 Kanzlerin schützt Autoindustrie

Merkel in der Lobbyismus-Falle



Merkels Staatsminister Eckart von Klæden hat sich von Daimler als Cheflobbyist einkaufen lassen. Die Kanzlerin hat ihn trotzdem nicht entlassen. Deshalb darf sie sich jetzt nicht über den Vorwurf beklagen, im Streit um die EU-Kohlendioxid-Grenzwerte Büttel der Autoindustrie zu sein. Der Fall legt auch ein deutsches Grundsatzproblem offen.

ANZEIGE

<10
Hoch
10 Flas
Cabern
Zwiese

7,25%
Attrakti
Geothie

den Nazis. Das klingt zwar schmissig, geht aber nicht. Was ist mit den Vielfliegern, oder auch den Wenigliegern? Was ist mit den Fleischfressern und Milchtrinkern? Mit den In-nicht-gedämmten-Häusern-Heizern? Wir alle heizen kräftig mit. Oder bist du Veganer? Wann bist du das letzte Mal geflogen? *Stange/* Es ist bezeichnend, dass du so aggressiv reagierst und auf nicht einen einzigen Punkt in meinem Vergleich von Nationalsozialismus und Kfz-Fahren sachlich eingehst. Sierra verharmlost das systematische Töten der Juden in keinsten Weise, vergleichen heißt ja vor allem Unterschiede herstellen und eben nicht bloß gleichsetzen. So konnte man die Synagoge bei Sierras Arbeit betreten, dafür lagen Gasmasken bereit, und selbstverständlich weiß Sierra, dass den Juden solche nicht zur Verfügung standen – ein wichtiger Unterschied, der belegt, dass es ihm um die Täterperspektive geht, nicht in erster Linie um die Opfer. Und in der Tat, da wiederum hast du nicht unrecht: Wir sind alle täglich Täter, was die Klimakatastrophe angeht. Aber auch da gibt es Unterschiede, z. B. ob man eine Wahl hat oder nicht, ob man bewusst die Umwelt schädigt um Profit zu machen, ob man sich dennoch für die Umwelt engagiert etc. Santiago Sierras Arbeit spielt übrigens auf das „Project Stockholm“ (1972/2007) von Gustav Metzger an, in dem 100 Autos um ein rechteckiges Kunststoffzelt stehen, ebenfalls mit laufendem Motor, und ebenfalls wurden die Abgase in das Zelt geleitet. Eine sich potenziell selbstzerstörende Gaskammer also hat Metzger da konstruiert. Die Arbeit war damals kein Skandal, konnte man

dem Juden Metzger, der als Kind vor den Nazis nach England fliehen musste und seitdem dort lebt, schlecht so blöde menschelnd daherkommen, wie du gerade mir. Später hat Metzger diese Arbeit variiert, indem er auf einzelne Pkws Glasvitriolen gestellt hat, in denen Pflanzen lebten. In diese hat er dann das Abgas eingeleitet – wiederum ein klarer Verweis auf Umweltzerstörung durch Autofahren.

Koch/ Jetzt weichst du meinen Fragen aber geschickt aus. „Menschelnd“ ist übrigens niemals blöde und dir geht es ja auch um die Rettung unserer Gattung, wenn ich dich richtig verstehe. Ich habe dich aber nach deiner Täterperspektive gefragt. Warum der Fokus so stark auf die Autofahrer? Laut ADAC verursachen die Autofahrer samt sonstigem Zulieferverkehr (zum Beispiel für Rotwein aus Italien) 12,5 Prozent der CO₂-Emissionen. Sie schreiben, als Lobbyblatt, „nur“ 12,5%. Ich finde das einen hohen Wert, das rechtfertigt aber nicht deinen extremen Fokus auf die Gruppe der Autofahrer. Die Autofahrer selbst machen ja keinen Profit und du schreibst „Autofahrer töten über kurz oder halblang abertausende Menschen“ und nicht „die Autoindustrie tötet ...“ oder „der Milchtrinker tötet“ oder „ich lebe in einem unsanierten Haus und heize mit Gamat und deshalb töte ich über kurz oder halblang mehrere Menschen“ ...

Stange/ Also nur noch kurz zu den Autofahrern und der Autoindustrie: Da machen sich selbstverständlich beide schuldig, denn die Industrie ist für ihren Profit auf den Käufer und späteren Fahrer angewiesen. Und dieser kann sich für vernünftiger Autos als für Luxuswagen oder SUVs entscheiden. Oder gar für die Deutsche Bundesbahn.

Und noch einmal kurz zu deiner Diskreditierung von (meiner) Haltung: Es ist eine weit verbreitete und wohlfeile rhetorische Strategie, Haltung einzufordern, die hundertprozentig korrekt ist. Dass dieses nicht möglich ist, ist (dir) natürlich klar, „im falschen Leben gibt es kein richtiges“ (Adorno) und so kann man dann sich politisch engagierende Mensch ganz bequem nicht ernst nehmen.

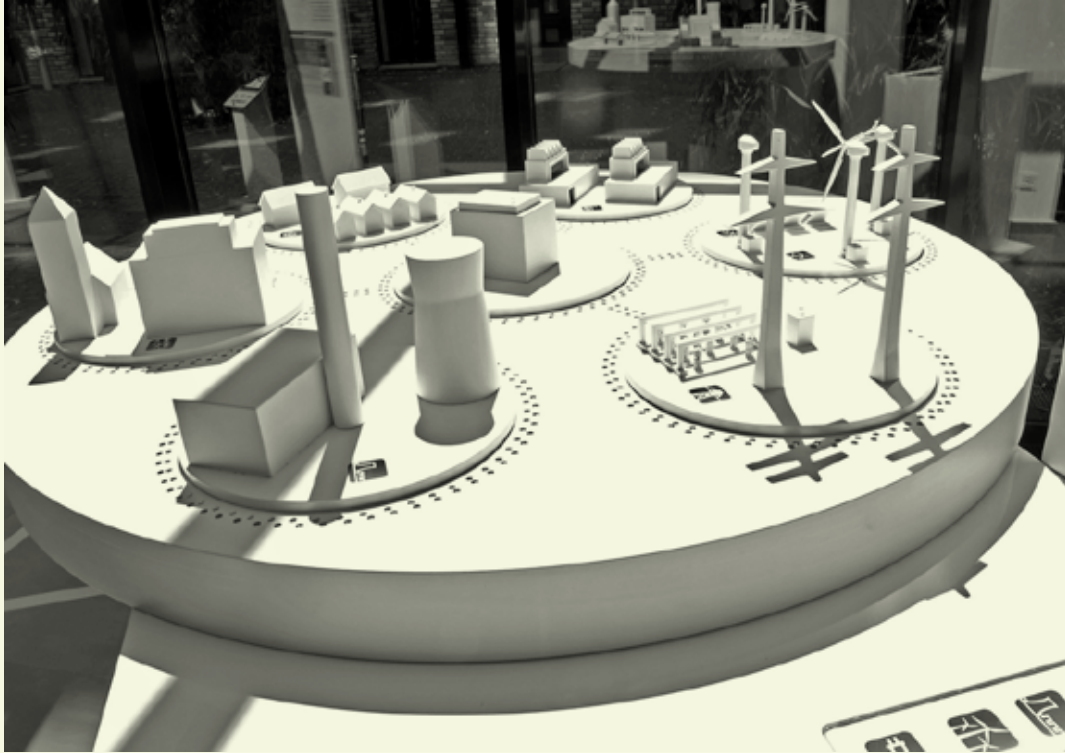
Außerdem: Habe ich nicht selbst in meiner vorletzten Antwort gebeten: „Aber vielleicht sollten wir nicht nur über Autos reden ...“?! Denn selbstverständlich gibt es viele andere Aspekte, die in unserem Zusammenhang wichtig sind. Etwa generell den der Abhängigkeit der real existierenden Politik von den Lobbyisten, der dann dafür sorgt, dass letztlich bei allen Umweltfragen doch immer noch im Sinne der Industrie entschieden wird. Auch da setzt die Verantwortung der Kunst ein, denn ihr Betriebssystem ist ein noch relativ unabhängiges – wenn man sich nicht, gleichsam in „selbstverschuldeter Unmündigkeit“ (Immanuel Kant), in die Fänge des (hedonistischen) Kunstmarktes begibt. Dieses wird dann meist gerechtfertigt mit der scheinheiligen Ideologie der „autonomen“ Kunst, die sich eben nicht politisch engagieren darf, würde sie dann doch ihre vermeintliche Freiheit verlieren. Doch, wie gesagt, da hat Gott sei Dank selbst die letzte documenta nicht mehr mitgespielt.

Koch/ Ich habe nichts gegen deine Haltung und will sie nicht diskreditieren. Ich ärgere mich auch über SUV-Fahrer, genauso über Vielflieger oder die Ich-flieg-mal-kurz-nach-Malle-ist-ja-so-günstig-Flieger. Nur sollte man im Glashauss nicht mit einem Maschinengewehr rumballern. Das bringt uns nicht weiter und löst allenfalls Kopfschütteln aus.

Aber zurück zur Analyse: Wir Deutschen fühlen uns ja mittlerweile generell auf der guten Seite, sind wir scheinbar die einzigen, die es mit der Umwelt ernst nehmen. Wir haben seit 1990 unsere CO₂-Emissionen reduziert, wir wuppen den Atomausstieg und sind die besten Mülltrenner der Welt. Bei der 25-prozentigen Reduktion seit 1990 wird meist vergessen, dass das auch dank der Demontage der ostdeutschen Industrie passierte. Außerdem liegen wir immer noch auf Rang sechs der weltweiten Emittenten. So kreieren die Lobbyisten über die Medien ein rosiges Bild und der einzelne denkt, uns geht's gut, wir sind gut, ich merk nichts von Klimakatastrophe, also kauf ich mir jetzt halt doch den Porsche Cayenne mit 270 Gramm CO₂-Emission pro Kilometer.

Wenn man bei seinen Freunden den Neuseelandflug kritisiert, ist man gleich der Spielverderber, dabei haben die mit einem Flug gleich mal den anderthalbfachen Gesamtjahresdurchschnittsverbrauch weg. Da sagt dann der Cayennefahrer, dafür könnte ich 55.000 km mit meinem Spaßmobil rumfahren. Ich weiß, du bist kein Freund von Zahlen, und mein Beispiel zeigt nur, dass dann der eine mit dem anderen sein Gewissen beruhigt. Andererseits helfen Zahlen auch dabei, zu wissen, wo ich wirklich effektiv sparen kann und auf was ich auf jeden Fall verzichten sollte. Nur noch eine interessante Zahl zum Schluss: ein Kilo Käse hat bei gleichem Energiegehalt zehn Mal so hohe CO₂-Emissionen hinter sich wie Nudeln; und Ein-Kilo-Käse-Essen könnte man mit 30-km-Cayenne-Fahren gleichsetzen. Ich finde schon, dass man einen Weg finden könnte, jedem Bürger ein Kontingent an CO₂-Emission zuzuweisen und danach muss man eben mehr oder weniger zahlen. Also Kyoto für Privatpersonen. An Tankstellen, Lebensmittel-Läden, Flughäfen, bei der Stromabrechnung wird dir dein Verbrauch einfach von einer persönlichen Payback-Karte abgezogen, bis nichts mehr drauf ist und dann musst du teuer CO₂-Punkte nachkaufen ... Was hältst du von so was?

Stange/ Mir fehlen die Worte. Dank dir für das Gespräch.



Grüne Illusionen

/Verzicht statt Status Quo oder Wachstum

Alle reden vom Klimawandel. Gegenüber dieser fatalen Bedrohung der Überlebensbedingungen in den kommenden Jahrzehnten sind alle mindestens ebenso gravierenden Umweltprobleme in den Hintergrund getreten: die Überfischung der Meere, die Bodenverluste, die Vermüllung der Ozeane spielen in der öffentlichen Aufmerksamkeit nur eine Nebenrolle. Der Grund dafür ist einfach: Würde man über diese Dinge sprechen, käme man nicht umhin, über das eigene Verhalten zu sprechen: denn schließlich entsteht der ganze Aufwand und der ganze Dreck nur durch unsere scheinbar unstillbaren Konsumbedürfnisse.

Da hat der Klimawandel schon Vorteile: Seine Verursachung liegt Jahrzehnte zurück, man rechnet in abstrakten Zahlen von Gigatonnen CO₂ und redet ominös von „2-Grad-Leitplanken“, und vor allem: er gilt als technisch lösbar. Dafür hat man ja die Energiewende erfunden. Die Technik wird dafür sorgen, dass nicht mehr so viel Treibhausgase die Atmosphäre belasten werden. Die Kanzlerin teilt gerade in einer bundesweit verteilten Broschüre mit: „Die Gestaltung der Energiewende erfordert ein Umdenken von uns allen – bei der Erzeugung, Verteilung und beim Verbrauch von Energie. Dieses Umdenken findet in neuen Technologien und Systemlösungen seinen Ausdruck.“ Das heißt: es kann so weitergehen wie bisher, die Technik wird schon alles richten.

Auch dem Konsumenten hilft die Technik beim klimafreundlichen Verhalten. Er kann sich zum Beispiel den carbon footprint eines Produkts auf seinem smartphone anzeigen lassen. Oder den „echten“ Preis, also den, der anfallen würden, wenn man die externalisierten Kosten einrechnet. Findige Programmierer entwickeln nämlich Apps, die strategische oder moralische Konsumententscheidungen erleichtern sollen, indem sie Informationen zum Produkt liefern, die dieses selbst nicht preisgibt. So könnte ein so unschuldig daherkommen-

der Fruchtjoghurt sich unmittelbar als die ökologische Katastrophe outen, die er hinsichtlich der seiner Klimawirkungen tatsächlich ist. Und der potentielle Käufer könnte zugleich sehen, dass der „echte Preis“ für dieses Produkt eben nicht 0,39 Euro ist, sondern unter Einrechnung aller externalisierten Umweltkosten zum Beispiel 1,89 Euro wäre. Fasziniert kann er dann das danebenstehende Konkurrenzprodukt aus dem Kühlregal nehmen, sein smartphone dieselben Berechnungen durchführen lassen und feststellen, dass dieses Produkt zwanzig Prozent weniger klimaschädlich ist als das vorherige und sein „echter Preis“ nur 1,45 Euro ist. Es schmeckt zwar nicht und kostet mit 0,79 Euro im falschen Preis mehr als das doppelte des schuldigen Joghurts, aber das Gerät hat psychologisch die korrekte Kaufentscheidung schon festgelegt. Wer würde davon noch abweichen, nachdem der ganze Aufwand getrieben worden ist?

Allerdings: der Recherche- und Rechenaufwand, der hinter dem Rücken des informationshungrigen Käufers getrieben wird und erhebliche Mengen Energie für den Betrieb der Suchmaschinen erfordert, wird hier natürlich nicht berechnet – wie überhaupt generell übersehen wird, dass all die Berechnerei von carbon footprints und ökologischen Rucksäcken zur permanenten Erhöhung von Aufwand beiträgt. Dem Klima ist es übrigens gleichgültig, ob die Server von Google laufen, weil jemand wissen möchte, ob Lady Gaga beim Zahnarzt war oder welcher Joghurt unter Gesichtspunkten des Klimaschutzes empfehlenswerter ist – Energie erfordern beide Typen von Information gleichermaßen.

Anstatt sich nun intuitiv für einen beliebigen Joghurt zu entscheiden oder sogar überhaupt keinen zu kaufen, überlässt der potentielle Käufer seine Entscheidung dem Aufwandserhöhungs-App, das er auf seinem Smartphone installiert hat, und hat sich unter dem Vorzeichen des Klimaschutzes ent-

mündigt. Seine Smartness hat er an das Produkt abgegeben, dass seine Entscheidungsparameter objektiviert und unabhängig von seinen eigenen Präferenzen die Wahl trifft. Das selbe tun auch all jene „smart grids“, die Stromverbräuche in klimabewussten Haushalten so steuern sollen, dass im Land ein ausgeglichener Zustand zwischen Stromangebot und -nachfrage herrscht. Hier überantwortet der Energiekonsument die Entscheidung, ob er sich jetzt eine Pizza aufbacken oder die schmutzige Wäsche waschen soll, dem kleinen Rechner, der ihn über die günstigste und daher entsprechend tarifierte Nutzungszeit aufklärt.

Die flächendeckende Einführung solcher Innovationen soll Deutschland zusammen mit den Technologien erneuerbarer Energieerzeugung das Wunder eines ungebremsen Wirtschaftswachstums bei sinkendem Ressourcen- und Energieverbrauch verschaffen. Das nennt man dann „grünes Wachstum“ und freut sich, dass die Zukunft so bleiben kann, wie die Gegenwart ist. Verzichten muss niemand auf nichts.

Und nun die illusionslose Lesart des Klimawandels. Der Umweltaktivist und Autor Bill McKibben hat unlängst in einem brillanten Artikel (www.rollingstone.com/politics/news/global-warnings-terrifying-new-math-201) im „Rolling Stone“ beschrieben, womit man es im Fall des Klimawandels zu tun hat: nicht mit einem Problem ohne Täter und Verantwortliche, sondern mit einem radikalen Interessengegensatz, der sich sehr einfach formulieren lässt. Möchte man das sogenannte 2-Grad-Ziel erreichen, darf man weltweit bis zur Jahrhundertmitte nicht mehr als etwa 565 weitere Gigatonnen CO₂ in die Atmosphäre blasen. So sagt es übereinstimmend die Klimaforschung. Die gegenwärtig vorhandenen Lager für fossile Energien umfassen allerdings ein Potential von 2795 Gigatonnen CO₂, also etwa die fünffache Menge. Das Geschäftsmodell aller Mineralölunternehmen besteht schlicht und einfach darin, diese 2795 Gigatonnen aus dem Boden und aus dem Meer, aus dem Ölschiefer und den Ölsänden zu holen und auf den Markt zu bringen, und folgerichtig tun sie das auch, und zwar völlig unbekümmert um alle Probleme der globalen Klimaerwärmung. Sie investieren gigantische Summen in die Erschließung der Vorkommen, weil sie damit gigantische Umsätze und Gewinne zu erzielen gedenken. Exxon beispielsweise wird bis 2016 jährlich 37 Milliarden Dollar für die Suche nach Öl- und Gasvorkommen und ihre Erschließung ausgeben. Das sind ungefähr einhundert Millionen Dollar jeden Tag (Quelle aus dem gleichen Rolling-Stone-Artikel).

Das Geschäftsmodell von Unternehmen dieser Art ist die Zerstörung der Erde. Wollte man gegen den Klimawandel tatsächlich etwas unternehmen, müsste man also dieses Geschäftsmodell zerstören. Gegenwärtig würde allerdings kein politischer Akteur gegen die Absichten von BP, Exxon, Gazprom usw. vorgehen, weil die komplette Wirtschaft und ihr Wachstumsprinzip von der beständigen Dosiserhöhung der täglichen Infusion mit fossilen Rohstoffen abgänglich ist. Mehr noch: weil auch der Aufstieg der Mittelklassen in den Schwellenländern und die Erhöhung der Lebensstandards in den asiatischen und südamerikanischen Ländern genau daran hängt.

Das ist am Beispiel der Verbesserung des Lebensstandards der Bewohnerinnen und Bewohner der Schwellenländer zu belegen, eben an der rasanten Entwicklung von Mittelklassen, von Konsumkulturen, von erhöhtem Wohlstand, von besse-

rer Bildungs- und Gesundheitsversorgung. Denn es geschieht ja beides zugleich: die Erhöhung des durchschnittlichen Lebensstandards und der Geschwindigkeit der Zerstörung der natürlichen Ressourcen. Das, was in ökologischer Hinsicht katastrophale Jahre sind, das sind für die aufsteigenden Bevölkerungsgruppen in Brasilien, China, Vietnam Wirtschaftswunderjahre, psychologisch wie ökonomisch vergleichbar mit der westeuropäischen Nachkriegszeit.

Hier und in den USA ging es schon vor einem halben Jahrhundert richtig los mit dem Massenkonsum und der permanenten Ausweitung der Komfortzone; die Kehrseite des Aufstiegs bildeten exponentielle Steigerungsraten im Material- und Energieverbrauch, bei den Emissionen und beim Müll – genau wie jetzt in den Schwellenländern. Die Zahlen sprechen für sich: während heute jeden Tag 50.000 Hektar Wald gerodet, 100 Arten verschwinden und 350.000 Tonnen Fisch aus dem Meer geholt werden und Investoren überall auf der Welt Land aufkaufen, hat sich die weltweite Armut reduziert: Die Zahl derjenigen, die pro Tag nicht mehr als einen Dollar ausgeben können, hat sich seit dem Erdgipfel von Rio 1992 halbiert; wahrscheinlich gibt es demnächst auch weniger als eine Milliarde absolut arme Menschen. Beim Zugang zu Trinkwasser zeigt sich die gleiche Tendenz; insgesamt werden weit mehr Lebensmittel produziert als vor zwanzig Jahren, und sogar die Zahl der Kriege hat abgenommen.

Was man hier beobachten kann, entspricht insgesamt genau jenem „Fahrstuhleffekt“, der den sozialen Frieden im Nachkriegseuropa gewährleistet hat: Zwar blieb soziale Ungleichheit bestehen, vertiefte sich zum Teil sogar, aber mit dem Lebensstandard ging es für alle im Fahrstuhl nach oben. Das ist das unzweifelhafte Verdienst des Prinzips der Wachstumswirtschaft: kein System hat historisch vergleichbar schnell soziale Verhältnisse verbessert und damit für Viele zum ersten Mal ein Gefühl von Chancen und Freiheit gegeben.

Leider machen diese Wirtschaftswunder das Leben nur kurzfristig besser; mittelfristig unterminieren sie ihren eigenen Erfolg. Denn die globale Wachstumswirtschaft ist zutiefst unökonomisch, da sie ihre eigenen Voraussetzungen aufzehrt.

Die Wahrheit ist nicht schön: das ethisch wünschenswerte Ziel global auch nur annähernd egalitärer Wohlstandsniveaus steht in Widerspruch zu allen Klimaschutz- und Nachhaltigkeitszielen. Klimaschutz und Wachstum schließen sich wechselseitig aus. Will man soziale Gerechtigkeit und Klimaschutz im globalen Maßstab, hilft alles nichts: Dann muss man die Komfortzone verlassen, auf Wohlstand verzichten, abgeben, andere Modelle des Verteilens, Wirtschaftens und Lebens entwickeln. Was das politisch heißt, kann nicht durch Technik beantwortet werden, sondern nur durch die ernsthafte und konfliktträchtige Auseinandersetzung darüber, was man für die Zukunft bewahren und was man aufgeben muss. Grüne Illusionen helfen da kein bisschen weiter. *Harald Welzer*



Klima-Arbeiten

/ Eine Auswahl von Eva Scharrer

Amy Balkin, „Public Smog“, 2004–fortlaufend

Amy Balkins Langzeitvorhaben „Public Smog“ hat das ambitionierte Ziel, in der Atmosphäre einen Park sauberer Luft zu schaffen. Zu den damit verbundenen konzeptuellen, ökonomischen und politischen Eingriffen gehört unter anderem die Eintragung der Erdatmosphäre als UNESCO-Welterbe. „Public Smog“ wurde im Sommer 2004 in der Troposphäre über dem südlichen Kalifornien eröffnet, indem die Künstlerin auf einem regionalen Treibhausgasemissionsmarkt das Recht auf die Emission von elf Kilogramm Stickoxid erwarb und nicht wahrnahm – eine Minimaltransaktion, die dem Markt und dem Himmel über der Region von Los Angeles eine kleine, aber messbare Menge Smog verursachender Chemikalien entzog. Diesen Raum dauerhaft zu erhalten und seine Aufnahme in das Welterbeverzeichnis zu erreichen, würde bedeuten, ihn auf die gesamte Atmosphäre auszudehnen. Um am offiziellen Bewerbungsverfahren teilzunehmen, machte Balkin eine Aufstellung sämtlicher Kriterien, nach denen die Atmosphäre ein einmaliges Gut darstellt und deshalb als Weltnaturerbe in Betracht zu ziehen ist, das Schutz und Erhaltung verdient. Die Tatsache, dass die Atmosphäre grenzenlos ist, Staaten aber nur Stätten innerhalb ihrer Grenzen nominieren dürfen, ist eine der Herausforderungen, vor denen das Projekt steht. Im Rahmen der DOCUMENTA (13) wurden Bitten um Unterstützung an 186 UNESCO-Länder versandt (eine nach Berlin), in denen diese dazu eingeladen wurden, sich einzeln oder im Rahmen eines Koalitionskomitees an die Spitze des Projekts zu setzen, um ein außergewöhnliches Verfahren voranzutreiben. Die Dokumente, die sich im Verlauf des Prozesses angesammelt hatten, wurden in einer Konzeptkunst-typischen Installation à la Darboven präsentiert. In ihnen offenbaren sich die Lücken im internationalen Recht sowie die Hindernisse, die es dem gemeinschaftlichen Vorgehen gegen Klimawandel in den Weg stellt.

Peter Fend, „Parallelprojekte.

Vorschläge für Condoleezza Rice“, 2005

Auf der Suche nach einer Synthese von Kunst und Wissenschaft gründete Peter Fend 1980 die „Ocean Earth Construction and Development Corporation“, in der Künstler, Architekten und Wissenschaftler nach alternativen Energiequellen forschen. Dazu gehört unter anderem die Entwicklung ökologisch vertretbarer Upgrades für die primären Energiequellen Kohlenwasserstoff und Hydroelektrik. Fend knüpft dabei bewusst an die Tradition der Land Art, Earth Art, der Konzeptkunst und des Happening an, wo traditionelle Formen der Kunstproduktion radikal aufgebrochen und das individuelle Kunstschaffen durch komplexere, kollektive Arbeitsprozesse erweitert bzw. ersetzt werden. Die Erde selbst wird zum Werk erklärt, in dem sich ökologische, politische und künstlerische Aspekte verbinden. Die Einzelausstellung „Parallelprojekte. Vorschläge für Condoleezza Rice“ in der Galerie Nagel in Berlin beschäftigte sich anhand einer Vielzahl von Recherchedokumenten, Landkarten und Modellen mit Themen wie der internationalen Ölpolitik und den Folgen der Ausbeutung von Rohstoffquellen zur Energiegewinnung, der Erwärmung der Erdatmosphäre, der Versteppung von immer mehr vormals fruchtbaren Gebieten und den daraus entstehenden sozialen Ungleichheiten. Obwohl sie für viele den Anschein des Utopischen haben, ist Fend fest von der Realisierbarkeit und Funktionalität seiner Projekte in Form unterirdischer Wasserkanäle oder der Gewinnung von Biogas aus Wasserpflanzen überzeugt – allerdings fehlt es wie so oft an der nötigen finanzkräftigen Lobby, die ambitionierten Projekte durchzuführen.



Olafur Eliasson, „your waste of time“, 2006

2006, im Jahr des Stern-Reports (N. Stern: „Stern Review on the Economics of Climate Change“), ließ Olafur Eliasson sechs Tonnen Eis, die von einem der größten und ältesten Gletscher in seiner isländischen Heimat abgebrochen waren, in die Berliner Galerie neugerriemschneider transportieren, wo sie von einer an der Decke angebrachten, isolierten Kühlmaschine bei einer konstanten Temperatur von minus sechs Grad in Form gehalten wurden. Jedes Jahr sinkt der Vatnajökull um 1 mm ab. Das 15.000 Jahre alte Gletschereis, durch Gletscherschmelze aufgrund globaler Erwärmung akut vom Verschwinden bedroht, wurde im Galerieraum unter erheblichem Energieaufwand – der wiederum seinen Teil zur Klimakatastrophe beiträgt – für die Dauer der Ausstellung künstlich konserviert. Gleichzeitig verwieß der unverhältnismässige Transportaufwand auf die Absurdität globalisierter Handelswege. Die Qualität der Arbeit liegt gerade im offensichtlichen Widerspruch zwischen ihrer skulpturalen Schönheit und der implizierten kunsthistorischen Referenzen von Casper David Friedrich bis zu Werken der Land Art auf der einen Seite, und ihren verstörenden ökonomischen, ökologischen wie politischen Implikationen auf der anderen.



Tue Greenfort, „Exceeding 2 degrees“, 2007

2° Celsius – dies war die Voraussage des Stern-Reports 2006 zu einer mindestens zu erwartenden Erderwärmung. Vorausgesetzt, es würden drastische Maßnahmen ergriffen, die Konzentration von Treibhausgasen in der Atmosphäre unter 550 ppm zu halten. Heute sind wir bereits bei nicht mehr zu kontrollierenden 4° Celsius. In seinem Beitrag für die 8. Sharjah Biennale 2007 nahm der in Berlin lebende dänische Künstler Tue Greenfort diese längst überholte optimistische Prognose auf, um ihre abstrakte Größe durch einen visuell kaum wahrzunehmenden institutionellen Eingriff sichtbar zu machen. Er ließ die Temperatur des extrem stark klimatisierten Sharjah-Art-Museums um genau 2° hochsetzen (ein Unterfangen von ungeahntem bürokratischen Ausmaß), den resultierenden Effekt mittels eines Thermohydrographen aufzeichnen, und stellte die wöchentlich ausgedruckten Messungen im ansonsten leer belassenen Galerieraum aus. Mit der – ironielos gut gemeinten – Aktion stellte Greenfort eine einfache Ökorechnung auf: mittels der Ersparnis an Elektrizität über die Ausstellungsdauer von zwei Monaten erwarb der Künstler 6105,4125 m² Regenwald in Ecuador.



Björn Melhus, Projektskizze „99 Luftballons zur 98. Biennale di Venezia, 2009“, 2009

Venedig, die sinkende Stadt – wir wissen es längst, doch können wir uns wirklich das Ausmaß der Prophezeiung vorstellen? Wie diese im Zuge des voranschreitenden Klimawandels in nicht allzuferner Zukunft konkret aussehen könnte, demonstrierte Björn Melhus anlässlich der 53. Venedig Biennale im Jahr 2009. An den Geländern verschiedener Brücken sollten Heliumballons angebracht werden, die das Logo der Biennale tragen sowie die Jahreszahl 2099. Die unteren zwei Drittel der Ballons sind blau bedruckt, so dass es aussieht, als wären sowohl Logo als auch Jahreszahl „bis zum Hals“ im Wasser versunken. Die blaue Linie der einige Meter über dem tatsächlichen Wasserspiegel – und einige Zentimeter über Augenhöhe der potenziellen Besucher – schwebenden Ballons markiert den Wasserpegel, den Venedig im Jahr 2099 zur 98. Biennale tatsächlich haben könnte. Mit diesem Vorschlag zu einem spielerischen Eingriff in den öffentlichen Raum verweist Melhus auf die durchaus ernstzunehmende Katastrophe.

Christine Würmell, „Dissonanzproduktion“, 2009

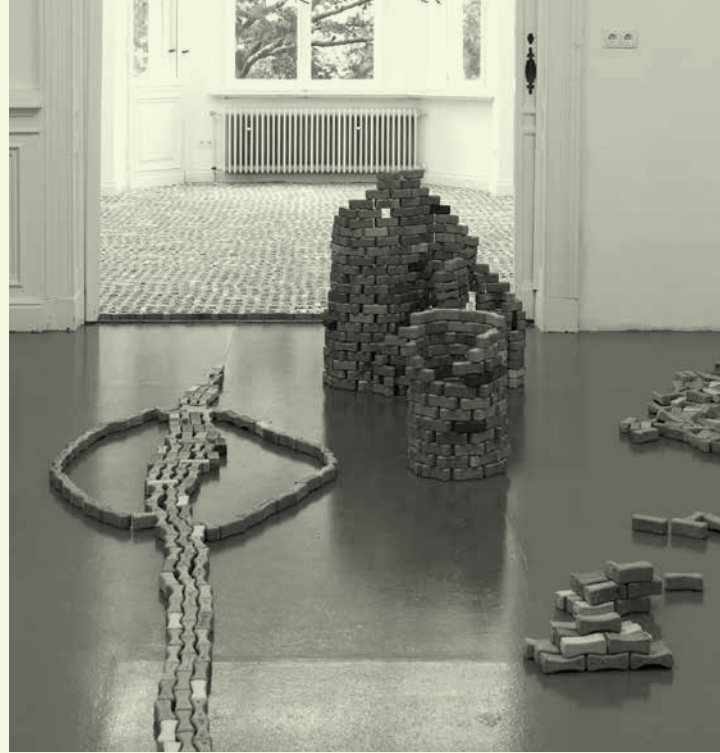
Mit der Installation „Dissonanzproduktion“ für das Foyer der Temporären Kunsthalle Berlin bezog sich Christine Würmell explizit auf den Klimawandel und seine gesellschaftlichen Folgen und setzte dabei unterschiedliche Referenzsysteme aus Kunst und mediatisiertem Alltag zueinander in Beziehung. Künstlerische, politische, wissenschaftliche und statistische Aussagen überlagern sich, werden retuschiert und in neue Zusammenhänge überführt, wodurch ihre Interpretation bewusst manipuliert wird. Zunächst wurde der dunkelgrau gehaltene ehemalige Garderobenraum mit weißen Farbbomben bombardiert und so in eine Art white cube verwandelt, an dessen Rückwand jedoch noch deutlich die Spuren des aktivistischen Angriffs sichtbar waren. In dem Weiß waren graue Rechtecke ausgespart, in die Fotografien von Medienbildern und farbigen Infografiken (diese waren vorher auf Leinwand und Wand gesprayt und abfotografiert worden) gesetzt waren, die wiederum von gesprayten Parolen – politische Graffiti, die die Künstlerin im Stadtraum dokumentiert hatte – überschrieben wurden. „Alle Autos in die Antarktis“ lesen wir zum Beispiel über einem Medienbild von Schwarzeneggers Unterzeichnung des „Global Warming Solutions Act“ (2006), das mit dem Slogan „California Leaders Ending Global Warming“ glauben machen will, dass tatsächlich irgendetwas gegen den Klimawandel geschähe. Das Diptychon „Futures“ entstand nach einer – bereits nicht mehr dem aktuellen Stand entsprechenden – Grafik zur Erderwärmungsprognose und visualisiert anhand von fünf Kurven fünf mögliche Zukunftsszenarien. Auf der einen Seite sehen wir den ausgeschnittenen Teil als rein abstrakte Malerei (die Leinwand, die nach dem Besprühen von der Wand entfernt wurde), auf der anderen die Negativstelle mit den Sprayspuren, auf die der Informationsgehalt der Grafik eingetragen wurde. In einer bewussten Kombination von „symbolischer“ und „dialektischer“ Collage (Rancière) verschränkt Würmell hier ästhetische, kulturelle und politisch-aktivistische Diskurse zur Eröffnung neuer Denkräume.





Ulrike Mohr, „Welt-Kataster“, 2010

Die Berliner Künstlerin Ulrike Mohr beschäftigt sich in einer Reihe von Arbeiten mit dem Werkstoff Kohle und dem praktisch ausgestorbenen Handwerk des Köhlerns, das sie sich selbst angeeignet hat und zur Herstellung künstlerischer Arbeiten praktiziert. Die für den Raum für Junge Kunst in der Autostadt Wolfsburg konzipierte Arbeit „Welt-Kataster“ bezieht sich auf eine wissenschaftliche Studie, nach der durch das Eingraben von eigens gebrannter Biokohle in die Erde Kohlendioxid gebunden werden kann. Dies wäre Klimafor-schern zufolge eine ökologisch verträgliche Möglichkeit, den CO₂-Ausstoß in der Atmosphäre zu reduzieren. Dafür müssten jedoch unermessliche Mengen an Holz weltweit geköhlet werden, und noch ist das Verbrennen von Kohle profitabler als das Vergraben. „Welt-Kataster“ besteht aus einem mit weißem Papier bedecktem Tisch, auf dem sich geometrische Objekte aus Holzkohle in unterschiedlicher Form und Größe befinden. Die Anordnung der kleinen Kuben und Quader lässt an architektonische Modelle aus der Stadtplanung denken, an eine dreidimensionale Infografik einer Weltkarte, oder an ein Brettspiel, in dem es darum geht, durch Platzierung der eigenen Spielsteine Landstriche strategisch zu besetzen. Mohr verwendete für die Arbeit keine selbstgeköhlete Kohle, sondern handelsübliche Heizwahrer, die sie durch säuberliches Zuschleifen skulptural bearbeitet hat. In den Kunstkontext überführt, werden die Kohlestücke – selbstverständlich rein symbolisch – dem umweltschädlichen Prozess des Verfeuerns entzogen. In ihrer minimalistischen Ästhetik – man denke etwa an Robert Morris – stellt die Arbeit fundamentale Fragen nach der kulturellen und archäologischen Bedeutung von Wäldern, der Vermessung, Verteilung und Nutzung von Land, und nach der zwiespältigen Eigenschaft von Kohlestoffverbindungen, die ja einerseits die molekulare Grundlage allen Lebens auf der Erde bilden, gleichzeitig aber auch zu dessen Zerstörung beitragen.



Dan Peterman, „La Plage (Plastic Bones)“, 2011

Seit Mitte der 1980er Jahre arbeitet Dan Peterman als Künstler und Aktivist an der Schnittstelle von Kunst und Ökologie. Das Thema Recycling und alternative Ökonomien stehen dabei im Zentrum seiner auf Nachhaltigkeit und Kollektivität basierenden Praxis sowie seines ästhetischen Interesses. In der 2011 für die Berliner Galerie Klosterfelde geschaffenen Installation beschäftigte sich Peterman wie in vielen vorangegangenen künstlerischen Arbeiten mit der Wiederverwertbarkeit von Plastik. Der gesamte Boden der Galerie war mit knochenförmigen Modulen aus recyceltem Plastik bedeckt. Die einzelnen Elemente waren so geformt, dass sie wie Pflastersteine ineinander passten, jedoch wichen sie minimalst in Form und Farbe voneinander ab, was mit der Unterschiedlichkeit des recycelten Ausgangsmaterials und dem willkürlichen Prozess des Sammelns, Granulierens, Einschmelzens und Neuformens zu tun hat. Die einzelnen Elemente des modularen Materialsystems waren lose gelegt und konnten von den Zuschauern beliebig zu neuen Konfigurationen arrangiert oder gestapelt werden – ein Spielfeld der endlosen Möglichkeiten, bei dem immer ein Teil ins andere passt. Der Titel erinnert an den berühmten Ausspruch der Pariser Situationisten, dass unter dem Asphalt der Strand läge („Sous les pavés, la plage“). Gleichzeitig repräsentieren die „Plastikknochen“ mit ihrem Vorrat an Erdölchemikalien den unerschöpflichen Konsumszwang unserer kapitalistischen Industriegesellschaft und die Verschmutzung der Meere und Strände dieser Welt durch die Mengen an weggeschmissenem Plastik. Der negativen Konnotation setzt Peterman jedoch frei nach Roland Barthes in „Mythologies“ (Paris 1957) das Potenzial von Plastik zur unendlichen Transformation entgegen.



Verbale Beruhigungspillen

/„Aussterben“, „Klimawandel“ und „Jahrhundertflut“

Da liegt das Bild „Baji“, 2010, von Marcel Prüfert vor mir. Mit Biosäften hat der Künstler die vordere Hälfte eines Fisches gemalt, unter diesem steht geschrieben: „Chin. Flussdelfin seit 2006 ausgerottet“. Das letzte Wort vor allem macht die entscheidende Differenz: Prüfert spricht von „Ausrotten“ und eben nicht, wie die durch ihre Abhängigkeit von Reichheitsgeschichte gegeben hat. Dass dieser sogenannte „Klimawandel“ aber erstmals von Menschen verursacht wird und damit in einer unkontrollierbaren, eben Katastrophen generierenden Geschwindigkeit vor sich geht, dies verschweigt diese Beruhigungspille allerdings konsequent. Ähnliches gilt für das Wort „Jahrhundertflut“. Bekanntlich ereignete sich die erste „Jahrhundertflut“ im Jahre 2002, die zweite dann in diesem Jahr. Wie kann das sein: in den ersten dreizehn Jahren, in nicht mal einem Sechstel des Jahrhunderts also, bereits zwei „Jahrhundertfluten“? Diesmal soll die verbale Beruhigungspille suggerieren, solch katastrophale Fluten ereignen sich nur einmal im Jahrhundert – was offensichtlich keineswegs stimmt. Nicht zuletzt auf Grund der Klimakatastrophe gehören solche Naturkatastrophen jetzt nahezu zur Tagesordnung, werden in immer kürzeren Abständen nicht nur den Menschen zu schaffen machen – was selbstverständlich in besagten gleichgeschalteten Medien kaum zu hören ist. In diesen werden stattdessen bis heute immer wieder die Auswirkungen der Klimakatastrophe klein geredet. Da hilft auch wenig, dass Jakob Augstein in der Online-Ausgabe des „Spiegel“ angesichts der diesjährigen Flutkatastrophe schrieb: „Welchen Beweis brauchen die Klimawandel-leugner bevor ihnen die Augen aufgehen? Was muss geschehen, damit die Wachstumsprediger dazulernen? Keiner von ihnen wird später sagen können, er habe nichts gewusst.“

Raimar Stange

Das absurde Wortpaar „saubere Bombe“, das die menschenbedrohende Atombombe „beschreiben“ sollte, nahm der Philosoph und Friedensaktivist Günther Anders in den späten 1950er Jahren zum Anlass, über die ideologische Funktion von Begriffen nachzudenken. Günther Anders definiert solch politische Begriffe als „in Pillenform konzentrierte Aussagen“,

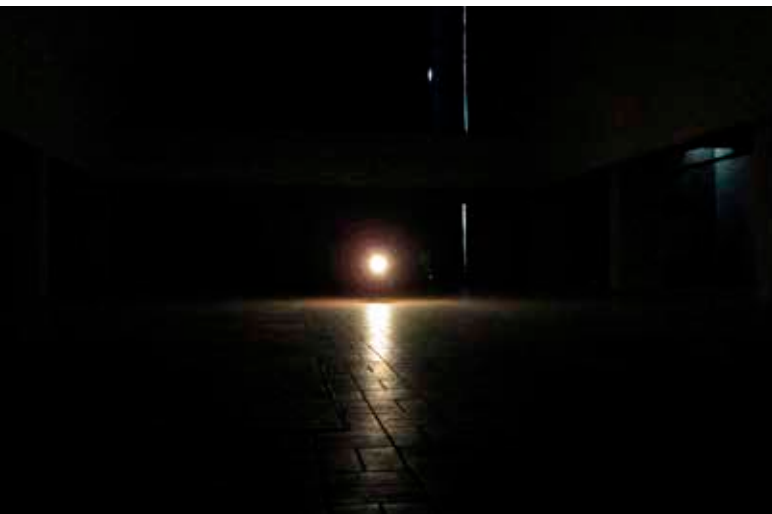


MACHT KUNST
Deutsche Bank Kunsthalle, Berlin

08. April 2013

+ boah, das sieht ja schlimm aus hier, ich piss mich ein. Und denke sogleich, warum ist der Unterschied zu einer Ausstellung der anonymen Zeichner so riesig? Denn eigentlich ist es ein ähnliches Projekt: die Kunstabteilung der Deutschen Bank rief Berliner Laienkünstler wie Profis dazu auf, ihre Werke für eine 24-Stunden-Schau abzugeben. Unter grauseligen Bedingungen (ob so ein Aufruf wohl über den ewigen Entdeckungstraum funktioniert?). Anscheinend musste man sich stundenlang in die Schlange stellen, um einen Hängeplatz zu ergattern. René Block hat dann über Nacht die scheussliche Ansammlung möglichst platzsparend arrangiert. Liegt das nun an dem Medium Malerei, welches in mittelgrossen Formaten und in Petersburger Hängung so prall und laut und kitschig daherkommt und leider einfach nur scheisse aussieht? Oder hängt Anke Becker ihre 800 Zeichnungen sehr viel sensibler und legt mehr Wert auf die Präsentation. Oder ist Zeichnung das viel verzeihendere Medium, weil es in sich zurückhaltender ist? Oder liegt's bloss an der Formatbeschränkung?

wo ich war / Esther Ernst



KWADE ALICJA
Nach Osten
Johann König, St. Agnes Kirche, Berlin

04. Mai 2013

+ Mein Mann erklärt mit das Foucault'sche Pendel folgendermassen: Während wir die Weltumdrehungen nicht merken, macht das Foucault'sche Pendel sie insofern sichtbar, weil das Pendel über Stunden die Richtung ändert. Respektive wir ändern die Richtung, erkennen dies aber im Pendel. Kwade hat das Pendel nun übersetzt. Anstelle von Gewicht hängt sie eine Glühbirne am Ende eines 20 Meter (?) langen Drahts. Angetrieben von einem Motor schwingt die Birne nun durch den abgedunkelten Kirchenraum. Vier Lautsprecher übertragen das Schwinggeräusch. Es ist ein bisschen unheimlich, monumental, schön und einfach zugleich. Und ich finds schon beeindruckend, wie Kwade mit so wenig Material einen ganzen Raum füllt. Da ist Licht (und Schatten), Bewegung (und Zeit) und eine soundgefüllte Kirche. Und dieses Staunen im Raum wird dann wiederum aufgefangen im darüber Nachdenken über das Foucault'sche Experiment von 1851.



FRICKE ADIB
Bedeutungslabor.com
Schöneberg, Berlin

Mai/Juni 2013

+ von weitem gesehen: Plakat mit nur einem kurzen Satz in grosser Schrift. Der Velofahrer vor mir dreht sich auch um. Dann gelesen: du denkst niemals dasselbe und umgehend gedacht: stimmt doch nicht, ich doch leider dauernd... Dann überlegt: ist wahrscheinlich wissenschaftlich bewiesen, weil die Kontexte immer andere sind. Dann mich darüber gefreut, dass solche wunderlichen Behauptungssätze sofort zum Abschweifen und leichtfüssigem Grübeln verhelfen. Und dass das ein schöner Zustand ist, mitten in der Stadt, auf dem Fahrrad sitzend. Und dann gerätselt: für wen oder was das Plakat wohl wirbt und dass bestimmt ein zweiter Teil der Werbung folgt und dass ich mich schon auf dem Werbe-Leim befinde. - Später erreicht mich Adib Frickes Mailankündigung zu seiner Plakatwandausstellung. Schön. Mag ich. Funktioniert auch bestens. Erst viel später klick ich auf das Bedeutungs-labor und entdecke schöne Antworttexte.



FINSTERBUSCH-TRIO
Bach
Konzerthaus, Berlin

0 2. Juni 2013

+ Jörg hat mir das Konzert zum Geburtstag geschenkt, weil das Finsterbusch-Trio die Bach-Busoni-Bearbeitung *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* ankündigte. Und das spielten sie auch ganz toll, mit ohne Wiederholungen und so nüchtern wie sonst kaum gehört. Und nach gefühlten zwanzig Sekunden wars auch schon wieder vorbei.
Davor haben die noch zwei Sätze aus der Kunst der Fuge (umwerfend, geht einfach immer, und mit kaum Vibrato, herrlich!) und Bachs Triosonate in C-Dur (wahnsinnig fröhlich der erste Satz, dann ein unglaublich schwer getragener Mittelteil und dann ein tanzorientierter Schluss mit Fuge: was ist das?) gespielt.
Und nach der Pause führte das Tautaus-Ensemble Max Regers 2. Klavierquartett auf. Und ich verstehe das nicht, aber das macht nix. Livehören ist immer schön. Ich hätt manchmal gern jemand, der's mir erklärt, warum das so klingt, wie es klingt...



DELL MATTHIAS
Heinz Drache hat das Stück noch gelesen.
HAU3, Berlin

1 7. Juni 2013

+ Johannes von Weizsäcker ist Frontmann der Band *The Chap* und tritt als Vorgruppe auf. Höchstwahrscheinlich ist er aufgeregt und vertuscht seine Unsicherheit mit extra übertriebenen Gesten und Kommentaren (ja-ja, ich weiss, das soll so sein). Er spielt öde Trashmusik und Jörg und ich sind wohl die einzigen im Publikum, die *The Chap* weder kennen, noch lustig finden.
Matthias Dell ist wahrscheinlich auch nervös und spricht deshalb so rasend schnell, präsentiert sich aber gewollt locker als Theaterwissenschaftler und Tatortkolumnenschreiber. Er hat Filmausschnitte von früher mitgebracht und erklärt stetig abgehetzt, warum und wieso die aufs Theater bezogenen Krimimomente toll oder grottig sind. Dell ist ohne Bühne wahrscheinlich viel amüsanter und seine Gedankengänge fein. Er mag Pollesch und sein einziger aktueller Ausschnitt aus dem letztjährigen Münchner Tatort mit Hinrichs hat mich zwischendurch wieder milde gestimmt. Aber warum hat keiner mit ihm das Vortragen geübt? Oder spielt das einfach alles keine Rolle?



WAITING ROOM
Performanceprojekt von Agullo, Paranyushkin, Layes,
Stamer und Gästen
Agora Collective, Neukölln

2 2. Juni 2013

+ Am Empfang musste ich als erstes meinen Ausweis vorlegen, mich in irgend ne Liste eintragen und dann warten. Noch während ich mit Fragebogen ausfüllen beschäftigt war, wurde ich in ein Beratungszimmer geleitet. Dort forderte mich eine Architektin zu einem lustigen Raumzeichnungsexperiment heraus, um dafür einen Stempel zu erhalten und wieder im Warteraum Platz zu nehmen und weitere Listen zu erhalten und noch mehr Fragebögen auszufüllen, respektive zu warten. Bei der darauf folgenden Beratung, zog sich die Beraterin aus, drapierte sich auf ein Bett und sprach mit mir über Gender, während ich versuchte einen Akt von ihr zu zeichnen. - *Waiting Room* dauert in Gänze circa vier Stunden. Insgesamt kriegt man zehn intime Performances geboten (ziemlich exklusiv), wartet, kommt ins Gespräch mit anderen Wartenden und füllt fake-Zettel aus. Wofür? Wesickochnich. Ist ein sympathisches Mitmach-Projekt. Bissel zu viel Hippie für meinen Kunstgeschmack.



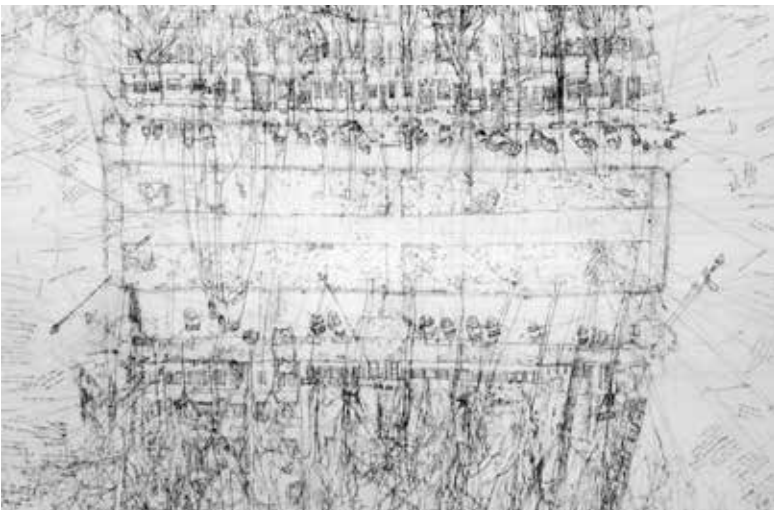
LIVING ARCHIVE
Kunstwerke Berlin

23. Juni 2013

+ künstlerische Werke, die sich mit bereits vorhandenen künstlerischen Werken auseinander setzen, sind meist Königsdisziplin für den Betrachter, weil sie doppelt viel voraussetzen. Nämlich die Kenntnis über das vorausgehende Werk und dann die Durchdringung der neuen Arbeit.

Living Archive ist eine wahnsinnig anstrengende Ausstellung und ich bin nirgends wirklich eingestiegen. 20(?) Künstler haben sich mit dem Archivmaterial des Arsenalkinos auseinandergesetzt und daraus neue Arbeiten entwickelt. Wie grossartig, dachte ich, als ich davon las.

Vielleicht liegt es bloss am Filmmedium, welches in sich schon so viel Zeit speichert und ich mich deshalb so nachholbedürftig fühle, aber mir ist es bei schier keiner Arbeit gelungen, den Link zum Ausgangswerk herzustellen. Geschweige davon, in die daraus folgende Arbeit einzutauchen. Und zwar trotz kurzen Textinfos. Echt deprimierend.



URBANITÄT MAL ANDERS

Galerie im Körnerpark, Berlin

17. Aug. 2013

+ Dorothee Bienert hat eine feine Ausstellung zur Wahrnehmung und Verzeichnung von Welt zusammengestellt. Die Künstler Birgit Auf der Lauer und Caspar Pauli, Larissa Fassler, Heimo Lattner, Pia Linz und Lisa Premke zeigen trotz relativ weniger Exponate ihre ausufernden Kosmen. Darin verdeutlicht sich ganz wunderbar die gemeinsame Gründlichkeit: Plätze, Orte oder zurück gelegte Wege, sowie Gedanken und Beobachtungen werden übereinander geschichtet und aufnotiert. Durch diese langatmige, präzise und subjektive kartographische Arbeitsweise entstehen dann aber ganz unterschiedliche Zeichnungen. Da hüpfet mein Herz, wenn ich Larissas Materialsammlung mit ihren vielfältigen Skizzen zu touristischen Verhaltensauffzeichnungen zu dem Schlossplatz neben Pia Linz's multiperspektivischen Panoramazeichnungen der Schillerpromenade in klassischen Stil hängen sehe. Beide Künstlerinnen vermessen den Raum mit ihrem Körper. Beide übertragen ihre Zeichnungen auf Prints. Beide Zeichnungen sind feingliedrig dicht und könnten dennoch kaum unterschiedlicher sein. Herrlich.



MUSEUM DER DINGE
Berlin

18. Aug. 2013

+ Eigentlich interessiert mich an diesem Museum seit langem die Ding-Sprechstunde. Da kann man sich nämlich tatsächlich unerklärliche Dinge begutachten und bewerten lassen (Luise, wir hätten mit dem versilberten Champagner-Quirler Deiner Mutter dahin gehen sollen...). Paradiesisch. Und ein Gespräch mit einem Ding-Erklärer stellt ich mir wahnsinnig aufschlussreich und grossartig vor.

Nun, ich war ohne Ding dort und fühlte mich von der Schausammlung gleichermassen erschlagen wie verwundert darüber, dass es doch von allem viel mehr geben müsste. Dass die Dingsammlung ja wahnsinnig lückenhaft ist... Und dass das logischerweise ja ein Fass ohne Boden und so weiter... Aber die winzige Abteilung für Geschmacksverirrungen (definiert durch G. E. Pazarek) mit Schundwaren und Hausgräuel, Detailfehlern und sonstigen Missbildungen ist sehr amüsant und für mich kaum von manchen stilvollen Dingen zu unterscheiden.



Mit Schnitte #1

/ Anja Majer und Esther Ernst bei Larissa Fassler

Für ihre Gesprächsreihe „Mit Schnitte“ besuchen die Künstlerinnen Anja Majer und Esther Ernst Kollegen und Kolleginnen am Tag nach ihrer Vernissage und laden sie zu einer mitgebrachten Schnitte und zum Gespräch über das Phänomen der Eröffnung im Allgemeinen und den vergangenen Abend im Speziellen ein.

„Mit Schnitte #1“ ist ein Gespräch mit der kanadischen Künstlerin Larissa Fassler über die Vernissage der Ausstellung „Urbanität mal anders – Künstlerische Projekte zur ästhetischen Stadtforschung“, die am 03. 8. 2013 in der Galerie am Körnerpark in Berlin-Neukölln stattfand.

Anja Majer/ Ja, schön, dass es geklappt hat mit dem Gespräch und wir freuen uns, dich zu Hause zu besuchen. Also, wir waren gestern absichtlich nicht bei deiner Eröffnung, weil wir unmittelbar danach und anhand dieses Gesprächs herausfinden möchten, wie du deine eigene Vernissage erlebt hast. Weil das ja eben eine ganz spezielle Situation ist, wenn Künstler und Werk zum ersten Mal zusammen in der Öffentlichkeit sind. Eine Zäsur im Arbeitsprozess. Ein Anfangs- und ein Endpunkt sozusagen.

Du hattest per Mail bereits geschrieben, dass diese Eröffnung für dich speziell wie ein Anfangs- und Endpunkt ist, weil du zwei ältere Arbeiten zeigst (Prints von Zeichnungen, „Kotti 2008“ und „Kotti (revisited)“ aus 2010) und eine Arbeit über den Schlossplatz, die wirklich erst am Anfang ist.

Larissa Fassler/ Ja, ich zeige meine bisherigen Recherchen über den Berliner Schlossplatz. Es ist so, dass ich meinen Atelierraum in die Galerie transferiert habe. So it's interesting. This year I've shown a lot of older work and last night was the first time that I had the chance to show something that the public hadn't seen yet. So it actually felt like one of the more exciting openings that I've done in ages. With older works, they've

been talked about a lot, so you often already know how they are perceived. It's much more exciting when there is a bit of risk involved. I like when you place works in a space for the first time and a lot of new questions arise. Instantly you see things that you didn't see in the studio.

Esther Ernst/ Warum ist das so, dass man in der Ausstellungspräsentation anders sieht? Ist es die Distanz der anderen Räume, die einen neuen Blick aufmacht?

Fassler/ Ja, maybe because you have to react to a new room. I think at one point you say: Okay, the work is finished. I'm showing it. And then you look at it in the new space and think: Aha, it's not finished. I don't know, there is a break from atelier to the exhibition space that changes the work. And it was the same last night with the research. What is the line between having the research so clean that it becomes an artwork in itself versus having it in a rougher state? I don't want to create theatre either: I don't want to pretend that it's my atelier. So there's a funny little line – What's real? What am I trying to present? What am I trying to show?

Majer/ Hast Du manchmal das Gefühl, du brauchst nochmal eine kurze Zeit vor der Eröffnung allein mit der Arbeit? Also dass du früher kommst und nochmal schaut?

Fassler/ No, not on the day of the Vernissage. That happens during the whole week of the Aufbau. I spend a lot of time just sitting and looking at the work. The day of the opening I find I'm slightly nervous all day and I kind of just want it to start. I'm thinking about how the work will be received, what my peers will think and the general public. I'm interested in seeing afresh some of the choices I've made and I am already anticipating some of the criticism. And there are a lot of professional things that are going on during the whole evening as well.

Ernst/ Wie war das denn gestern Abend, wenn du sagst, dass du mit verschiedenen Arbeiten beschäftigt bist: Also Konversation zu führen, professionelle aber auch freundschaftliche, ein bisschen genießen, aber auch diszipliniert sein... Sprichst du dich normalerweise mit dem Galeristen ab, wie ihr den Abend gestaltet?

Fassler/ Ja, also gestern Abend Oliver, my gallerist from SEPTEMBER, needed to be there, because there was a potential buyer that we've been courting for months, who wanted to see the new work and wanted to talk. And that's what I talk through with Oliver first: Who's in Berlin? Who needs to come by? I also do invitations independently of the gallery. So I have my own mailing list and I invite people who I'm interested in seeing and showing the work to. Last night I invited two of the curators that I had recently had studio visits with and who hadn't yet seen the work installed. I target certain people and ask them to come. And then, of course, I make sure that I speak with all these people.

Ernst/ Das klingt, als wärest du sehr fokussiert und konzentriert und würdest dich nicht sofort betrinken.

Fassler/ (lacht) Oh no, a little bit of wine helps. No, I found the evening quite enjoyable because I had the chance to speak with some really interesting people who are also working on similar lines of thought. Some of the exchanges are business,

definitely, and so of course, I'm keeping in mind: charming, flattering, interesting, all of that – but actually you can let that go and just fall into an interesting conversation. Which feels better.

I find that I now use openings differently compared to, say four years ago. I'm more confident in my work so I feel more open to talking about it – even if it's a critique or even if someone doesn't like the work much. Criticism doesn't shake me to my core anymore, so I can talk about it.

Ernst/ Hörst du wirklich Kritik auf Eröffnungen?

Fassler/ Ja, in meinem Freundeskreis. Und von anderen Künstlern. Not from general public. Nothing too hard, a questioning of the use of a material for example. With some questions you can hear the critique implied.

Ernst/ Und jetzt zu der alles entscheidenden Frage: Was hastest du denn gestern an?

Fassler/ I had on a black mini skirt, black t-shirt, heels – the gallery is located in an elegant Orangerie, so I thought I'd fit the place. A lot of people came in summer dresses.

Majer/ Hast du ganz generell bestimmte Vernissagen-Outfits?

Fassler/ Ja, I do. It's funny with aufmerksam und nicht aufmerksam machen. Because I don't like standing out normally, but to wear clothes that would totally make me disappear would also be ridiculous – you can't hide. So I've got some favourite things that I feel super comfortable in, that I know look nice. I also don't want to dress up to the point where I start feeling uncomfortable. That's the last thing I need.

It was funny, I had an opening in Paris and I asked the gallerist what level of dress was expected, because I don't know Paris openings. In Berlin you can go in anything. In Paris, NO. I mean, he said, whatever, but I like to somehow fit in a bit. I can't be outrageous. It's not me.

Majer/ Würdest du sagen, dass du, nicht nur bei deiner eigenen Vernissage, sondern auch, wenn du zu anderen gehst, eher professionell als privat unterwegs bist?

Fassler/ Ja, but I think openings are also a nice chance to see people I haven't seen in ages. Pascal, my husband, and I were talking about that recently. He feels, as he gets older, his social circle is getting smaller. Whereas with artists, it's this really bizarre thing with openings that there is a party happening every week where I can go if I want to talk to people. And the conversations can go from anything, from gossip to actually interesting ideas, to whatever. I find it interesting that in the art scene there's this constant social interaction available that one can be a part of. It's good because otherwise I'm in my studio where I spend the majority of my time alone.

Ernst/ Wenn du „Kotti 2008“ als Print wieder aufhängst und zeigst, ist das so eine Art Wiedersehensfreude?

Fassler/ Sometimes, yes. But I also find that that work is now five years old and I feel like I have developed and learned so much since then. I want to do so many more things with drawing and when I look at that work, it feels much older. I think „Kotti 2008“ is a fine work but with the new work I want to go much further.

Majer/ Und hast du gestern mehr über die älteren Arbeiten oder mehr über die neue gesprochen?

Fassler/ Both. The new research is a good way to enter into the old work as well. It offers some insight into the different stages of research that go into making my drawings. With the new research though, it's fun to talk about where it might go. It's difficult, describing what you might do in the future, because when I say things like I want to be more abstract or to push and pull shapes – I think what a viewer is imagining and I'm imagining is probably quite different.

Majer/ Die Situation gestern Abend hört sich so an, als ob sie etwas von einem Ateliergespräch hatte? Man zeigt etwas, aber es ist auch eine sehr viel intimere Situation als eine Eröffnung.

Fassler/ Ja, I have a feeling last night ran like a whole bunch of little studio visits. I think people were really engaged in talking about the work because it was so much about process rather than being about looking at finished pieces. The whole show yesterday was about Stadtforschung, process, and research and the conversations were engaging.

Ernst/ Gehst du die Gespräche am nächsten Tag nochmal durch?

Fassler/ Ja, sometimes. If I think I said too much ... (lacht) ... which might happen here as well.

Majer/ Und hast du nach der Eröffnung so etwas wie ein Premierenloch wenn die ganze Anspannung abfällt?

Fassler/ Maybe when new pieces are finished. But I think it's different in this case, because I'm at such a beginning point. Talking about the work yesterday evening actually got me really excited to continue.

Ernst/ Gab es schon mal Momente wo die Vernissage oder der Aufbau schon so schrecklich war, dass du gleich nach der Eröffnung deine Arbeiten am liebsten wieder mit nach Hause genommen hättest?

Fassler/ No, I've never had that bad an experience, but I can think of other kinds of moments. At the Kleine Humboldt Galerie, for example, it's young, young curators there. They are all 24-, 26-year-old art historians. The show was really good but at that opening, it was all clearly their crowd. It was great to have a piece in such a strong show, the exhibition was very good, but I was relatively anonymous in the crowd that evening. The curators were very excited about their show and it was kind of their show. Actually I've experienced that same situation in a much more extreme way. At the beginning of the year I was included in a big show in Mexico City – that was a curator show! I was the bystander. They almost forgot to invite me to the dinner afterwards. It was their research, it was their names, it was their book. And it felt like we, the artists, were just illustrations of their theory. A strange feeling.

Ernst/ Und gibt es, um zum Schluss zu kommen, etwas, das du an einer Vernissage wahnsinnig gern tun würdest, dich aber nicht traust?

Fassler/ No. (lacht) I just try to survive. Sometimes they're comfortable and fine and fun and sometimes it's just about survival.



Ich mach' mir die Welt – widdewidde wie sie mir gefällt

/ Auf der Venedig-Biennale 2013

Venedig, alle zwei Jahre wieder, Klassenfahrt. E kommt gerade aus Hongkong von der Messe, davor New York, jetzt einigermäßen gejetlaggt. Wir nehmen den Bus zum Vaporetto, schippern mit den Koffern zu unserer modrigen Unterkunft, trinken am Platz zwei Spriz, die ersten Bekannten tauchen auf. Mit K und G essen wir später überteuerte Pasta und trinken mehr Wein. Am nächsten Tag quälen wir uns zu den Akkreditierungshallen und über lange Schlangen in die Giardini. Vor den Pavillons weitere Schlangen, an denen wir dank Kuratoren über Hintereingänge vorbei können. Es ist heiß.

Vor dem koreanischen Pavillon müssen wir die angeschwollenen Füße aus den Schuhen pressen, Mitmachkunst, hell/dunkel. Im russischen auch. Dort dürfen nur Frauen ins EG und die Goldmünzen aufsammeln, mit denen sie von oben beworfen werden.

Der deutsche Pavillon macht es mit Spiegelschrift überdeutlich, dass er mit dem französischen gegenüber getauscht hat. Warum, frage ich mich. Alle stemmen sich gegen Nationalitäten, am auffälligsten ist, dass immer irgendwas mit den Pavillons und deren Architektur geschieht oder gleich mit der ganzen fauligen Stadt. Dabei kann man den Nationalismus-Schocker und Pavillonzertrümmerer Haacke eh nicht mehr toppen. Es löst sich doch sowieso alles auf oder geht unter.

Essen bleibt schwierig, weil auch in Rehbergers Plastecafete elend lange Schlangen auf überteuerte Tramezzini und Getränke warten. Im englischen Pavillon gibt es Tee auf der Terrasse, der ist aber gerade aus. An der einen Wand zieht William Morris eine lange Yacht, angeblich die von Abramowitsch, aus dem Meer: keine Luxus-Boote vor den Giardini lautet die Message. Am einzigen morschen Frauen-Klo, endlose Schlangen.

Draußen beim österreichischen Pavillon treffen wir viele Berliner. Endlich gibt es etwas Eis und ein neues Bier zu probie-

ren. Wir stellen uns in die Schlange. Drinnen im dunklen Raum schauen wir auf einen Zeichentrick-Vogel und einen Esel, der traurig in einem Waldsee auf einem Baumstumpf treibt. Ein Märchen, Orchestermusik, 30er-Jahre-Disney-Ästhetik. Nach drei Minuten tanzen die Tiere und dann fängt es wieder von vorn an. F meint, dass der Esel eine bestimmte eindeutige Physiognomie hätte, die jedem Rassentheoretiker Freude bereite. Ich muss schon wieder aufs Klo.

Wir verabreden uns am Hauptpavillon. Dort geht es um die Sehnsucht, alles zu wissen und alles zu sehen. Weltausstellung sozusagen. Recherche, Archive, Speicher, Meister und Dilettanten, was für ein Anspruch. Könnten wir da nicht gleich mit Wikipedia daheim bleiben? Die Füße tun weh. Wir verabreden uns für mehrere Partys am Abend.

Am nächsten Morgen regnet es. Der Modergeruch ist noch stärker, oben drüber wird renoviert, als ob sie gleich das gesamte Haus abreißen. Schnell raus. Im Arsenale wird uns weiter die Welt erklärt. In einer Videobox: Genesis 2.o. – die Entstehung und Verendung der Welt in einem Rap, dazu Desktop-Bilder als Projektion. Ganz großes Kino! „La Grosse Fatigue“, die endlose Ermüdung. Der Beitrag kommt von der Französin Camille Henrot und ist zurecht mit dem Silbernen Löwen ausgezeichnet. Eigentlich bräuchten wir nun die ewig langen Wege durch die Hallen gar nicht weiter gehen. Es ist schon alles gesagt. Was folgt ist viel zu viel und viel zu ernst. Am Ende gibt es doch noch einen lustigen White-Trash-Parcour, wo man sogar sitzen kann. Wir sind erschöpft. Pause. Wieder nichts zu essen, in der WIFI-Zone kein Empfang.

Weiter geht's zum Palazzo Rossini, den Thomas Zipp zu einer Irrenanstalt umgebaut hat. Hysterie-Forschung und David Bowie sind die Themen, sowie der Künstler als Arzt und Patient. Es gibt einen Empfang, Prosecco wird ausgetrunken, G zeigt uns seine Lieblingskulptur im Garten, Wasser schwappt



in die Halle. Erfrischend der Nullbezug zum Haus oder Venedig, Zipp baut sich hier sein eigenes Reich, seine Welt im Kopf. Und es macht am meisten Sinn von allen Um- und Einbauten der anderen Pavillons und Palazzi. Besonders der „Tobe-Raum“, eine weiße Gummizelle, hat es uns angetan. Abends sind wir bei Peggy Guggenheim auf der schönen Terrasse. Africa Bambaataa legt auf, es gibt viele Getränke, aber nichts zu essen, um 21 Uhr ist schon wieder Schluss. Wir wollen noch zur Party des chilenischen Pavillons, doch vor dem Konservatorium wieder eine Traube von Menschen und lange Wartezeiten. Es fängt an zu regnen, wir gehen nach Hause. Am nächsten Morgen brechen wir gleich auf, ohne Frühstück zum irischen Pavillon um die Ecke.

Rosa Projektionen aus dem Kongo sollen Schönheit und Schrecken verbinden, im Luxemburgischen geht es eher um Musik und Ornament. Wir machen uns weiter auf den Weg zur Fondazione Prada. Die Ausstellung von 1969: „When Attitudes Become Form“ ist von Thomas Demand neu in den Palazzo reingebaut worden. Eine Kulisse in der Kulisse in der Kulisse. Irgendwie sehr fehl am Platz und wenig psycho.

Als wir mit dem Boot ankommen, beträgt die Wartezeit auf Einlass ungefähr zwei Stunden. Es beginnt zu regnen. Wir wollen nicht schon wieder Schlange stehen und laufen den langen Weg zurück zu den Giardini, einiges haben wir noch nicht gesehen. Auf San Marco treffen wir den Kurator des kroatischen Pavillons, der uns für nachmittags zu einer Prozession ins Bauer einlädt. Very privat. Später dann treffen wir uns tatsächlich im Hotel. Es gibt Prosecco und Chips, exotische Tänzer und Musik, Fahnen und Parolen. Eine Schlange setzt sich vom Bauer aus in Bewegung und entert auf San Marco die Big-Band des Café Florian. Occupy! Die Touristen, die den teuren Bellini oder Cappuccino bestellen, wollen das nicht. Das seltsame Szenario weilt nur kurz und die

kroatische Multikulti-Prozession zieht weiter zum archäologischen Museum, in dem sich der kubanische Beitrag befindet. Langsam blick ich nicht mehr durch.

Egal, wieder gibt es einen Empfang mit Cuba Libre und Mojitos, die sehr stark gemixt sind. Wir haben ein fast hysterisches Hoch nach mehreren Getränken und gehen weiter zum Empfang des estonischen Pavillons. Alles läuft etwas aus dem Ruder. Im wunderschönen Rosengarten am Canale Grande klart langsam der Himmel auf, die Sonne kommt raus. Es gibt Oliven und Parmesanflocken zu reichlich Prosecco.

Jemand will weiter zu Vito Acconci im Palazzo XY. Es ist schon 21 Uhr, als wir ankommen, es gibt nichts mehr zu trinken. Der Meister ist noch da und P hat die Gelegenheit, kurz mit ihm zu sprechen. Wir gondeln weiter zum Palazzo Bembo. Lawrence Weiner hat in vielen Sprachen was an die Wände geschrieben. Die Pressebeutel sind sehr schön. Ich soll welche für N und P besorgen. S meinte, dass sie vor drei Tagen bei der Party mehrere Magnumflaschen einfach rausgetragen hätten. Wir trinken Rotwein, es gibt wieder Eis umsonst. Noch später, bei den Freunden der Nationalgalerie auf San Marco, gibt es Käseigel. Ich falle ins Bett. E zieht weiter, wieder ins Bauer Hotel, ein Wodka Tonic für 25 Euro.

Am nächsten Morgen sitzen wir in der Maschine nach Berlin. Neben mir ein Galerist, der seine Künstler mit den Nachrichten aus der Bild abgleicht. Merkel hat gerade ein Nestlé-Werk in Meck Pomm eröffnet mit 400 Angestellten. „Komisch“, sagt er, „Jeppe Hein hat doch auch schon 25 Angestellte, das steht doch in keinem Verhältnis! Vielleicht eröffnet die auch mal ein Atelier ...“

Down to Earth. Mein alter Samsonite-Koffer ist im Flieger aufgegangen. Wir warten in der Schlange vor dem Gepäckband ungefähr so lang wie der Flug gedauert hat, bis alle meine Sachen wieder drin sind.

Stephanie Kloss

55. Biennale die Venezia, noch bis 24.11., montags geschlossen

zu erreichen hin und zurück

per Bahn für 118 Euro (Bahncard 25) (50 kg CO₂)

15–18 Stunden pro Strecke

oder per Flugzeug für 200 Euro (500 kg CO₂)

5 Stunden inklusive Flughafentransfers, Gepäck



Fremdwirt

/ „Parasite“ bei Ozean

The doctor told her she was a *Fremdwirt*. Apparently, she was host to some parasites who had gone *fremd*, gone astray, found the wrong hole. It happens. If you swim in a lake, you might become an unwitting vessel of duck-favoring parasites with blinders on. “Polite Parasites” is the title of the essay penned by art historian Isabel Moffat, and it couldn’t be more appropriate to describe the concept underlying “Parasites” curated by David Edward Allen and Maureen Jeram, two artists whose works also feature in the show. (This is where the duck-part ends. Maybe.) Subtle and weirdly “so Berlin,” so intelligent it doesn’t hurt, “Parasite” takes place in a former garage called Ozean (in the nothing-is-hip-here bit of Kreuzberg that is so hip because it’s not), on an areal that looks like it was something in the past which we can no longer pinpoint. A school for mechanics? In any case, the garage is more of a makeshift shelter, and even the newly built walls are “walls” in name alone, wooden slabs placed on top of one another, the gaps in-between offering us a glimpse into the room from which access is barred. Of course, there’s no bait like jailbait, so it only made us more curious being not allowed to see the things, to squint, to wonder, very un-parasite like, at a distance. What’s that enlarged photo-booth strip by Viktoria Binschtok? The Sisyphian, or successful, attempt to document the presence of absence behind an iPad? And the formalist triangular stack by Øystein Aasan? A sculptural attempt at changing gears, don’t look here but there. Life is here, hear it, and even if it is wearing orange and even if it might be difficult, the diary entries might become a bestseller.

But even bars couldn’t banish the weather. The show was flooded over the summer twice. So here is the irony: Maureen Jeram’s floor fresco makes an odd nod towards Sir John Everett Millais’s pre-Raphaelite Ophelia, the moment just before she

drowns. Further, the segment of concrete Jeram had cut out to create a sublevel framing of the fresco, or rather circular-sawed out, formed the basis for the eerie sound piece informing the entire show, a lot like a sitar on slow-boil, a recording of what the artist Aubrey Heichemer called a “psychosomatic injury in a space.”

David Edward Allen’s ephemeral work is so hard to see, you’d miss it unless someone kicked a ball over it. Minimal romanticism of the best sort, it’s a wire drawn between the former garage and a tall tree nearby hosting a parasitic bushel of mistletoe. Others took a more direct stab towards institutional critique: Alex Schweder’s “Spit on This Until It Becomes a Painting” was scribbled in chalk on the aforementioned wooden slats, and “Step on This Line Until It Becomes a Drawing” formed the border between our feet and the gate barring entry. Otherwise, parasitic abuse of the space reigned supreme. What appeared to be a harmless geometric sculpture, a square pipe bisecting the space à la Donald Judd, was actually Florian Neufeldt’s clever way of giving us a view into the trees beyond (the) Ozean; Antonia Low cut out a hole in that very same wall to create a peephole into a miniature Minimalist sculpture show in a box; and Max Frisinger cut a rough skylight into the tin rooftop so that we could see the trees above or rather, what catches the eye is the nice shadow play on the floor below: like life through a kaleidoscope – all fuzzy, the morning after.

But it was Jeram’s painterly incision that was the most visible manifestation of the non-thought that eventually takes hold of us, the emotions that prey on us, the parasitic. According to Shakespeare, Ophelia was “incapable of her own distress.” In Jeram’s version of Ophelia, in place of the lovelorn lady is a man with a “tail,” my two-year-old tells me, dangling noticeably amongst the stringy algae. It’s not a tail, I tell her, as she keeps repeating the word over and over again. But I have no substitute pedagogical vocabulary to offer up. Nachhinein, I know how I’d impress her with my second tongue: this is a *Fremdwirt*, I’d tell her. The guy who is not a duck.

April Lamm

„Parasite“, Øystein Aasan, David Edward Allen, Viktoria Binschtok, Max Frisinger, Franziska Furter, Aubrey Heichemer, Maureen Jeram, Joyce Kim, Antonia Low, Caitlin Masley, Florian Neufeldt, Alex Schweder
curated by David Edward Allen and Maureen Jeram
Ozean, Schleiermacher Straße 31, 10961, Berlin, 11.7–11.8. 2013

Sie hassen seine Bilder
 Seine Bilder sind peinlich
 Ungenau
 ambivalent
 Pfauenhaft
 Gespreizt
 Pfauenfederkronen
 Gefächert
 Radschlagend
 Bewegend
 Dynamisch
 Im allgemeinen
 Nackt
 Stehend
 Phallisch
 kommend
 Aus ...

Sie hassen seine Bilder

/ Kai Teichert in der Saarländischen Galerie

Ich wurde von Kai Teichert um einleitende Worte bezüglich seiner Retrospektive im Palais am Festungsgraben (Berlin), gefragt. Es wurde ein phonetischer Schrei-Vortrag. Seit Mitte der 90er begleite ich seine Bilder beobachtend und wünsche sie mir heute mehr denn je von „Texte zur Kunst“ besprochen. Denn es sind genau solche Art von Bildern, die dort eben nicht besprochen werden. Den Widerstand moderner Menschen, den diese bei seinen Bildern empfinden, ist ein starkes, in seiner Stärke sehr komplexes Gefühl. Oft habe ich mich als modernen Menschen befragt. So auch zu meinem Schrei-Vortrag. Bei der vorausgegangenen Recherche ging ich chronologisch vor und klopfte die von Kai erzeugten, oder behandelten Metaphern von allen Seiten ab.

... In wörtlich blühenden, Headline fett und nach gerichteten Landschaften
 Kohlscher-Prägung.
 Vor der Mensch und Tier.
 rumstehen
 Bereit zum Auszug.
 Verharrend
 In autistischer
 Beziehungsartistik
 einer
 Familienaufstellung.

Zum Zeitvertreib reitend auf.
 Dem platten Land.
 Ausgesetzt dem Himmel.
 Der Neulandgewinnung
 Nord- Nord-westlicher Prägung.
 Als Gegenwurf .
 Geworfen.
 Zwischen Oel- Tanker und Arche.
 Geschützt vom Zerstörer.
 Inmitten einer Dingwelt, ohne 4 Wände.
 Ins Ungefähre trotz Übersichtlichkeit.
 Fertig
 Mit Kind und Kegel
 fürs platte Arkadien ...

So liest sich die Palais-Schreierei. Und ich stellte fest, wie „politisch“ seine Metaphern sind. Einerseits, andererseits besetzt von einer genialen Schlampig- und erregender Ungenauigkeit, bei größtmöglicher, dem Inhalt entsprechender, formaler Präzision. In Zeiten, in denen Künstler eher ihre Unfähigkeit kultivieren, oder den Ikonoklasmus als bildgebendes Verfahren wählen, glaubt hier jemand an Malerei als bildgebendem Medium. Zugegeben, ein alter Glaube ...

Dort wo sich nur die Phantasie erhebt.
 Reitend mit Velázquez und Cranach auf einem Tapir in einem implodierten Poussin.
 Vielfältig gestrandet, ohne je ausgefahren zu sein.
 Gerettet durch erregende Unschärfe.
 Frei Körper Kultivierte Fleckenteufel
 Propaganda für ein Recht auf Nacktheit.
 Jenseits des theatralischen Schutzraums
 Zivilisation, Mobiliar und Immobilien.
 Wie leben?
 Im Grünen-----2000–2005
 Mensch entkernte Landschaft – nahe zu bis sich im Teich widerspiegeln Kleider.
 Stücke der Menschheit.
 Zaungäste im Jagdgebiet
 Grund-
 Besitz
 Tier
 garten-----2003–2005
 Fremde
 Zaun
 Gast
 Blicke
 auf manieristisch verschwurbelte Pinsel-
 Strich-Dramolette.
 Handstreich gewilderte Böcklins

Als Dorf-(Depp)-Künstler wurde er hinter vorgehaltener Hand bezeichnet – davon kenn ich viele – bitte nennt sie mir und ich übernehme die Verteidigung. Tatsächlich scheint er manchmal nach dem „dümmsten“ Bild zu suchen. Aber ist das nicht ehrenhaft, wenn ein Künstler, seine Grenzen auslotet und uns daran teilhaben lässt?

... Boat-
 Trip-----2006-----
 Trip.
 Das Leben als Ernstfall
 Bootweise
 Ladung
 Auf hoher See
 People
 Grenzüberschreitend
 Frontex
 erfahren.
 Zwischen Leben und Tod.
 Im Mittelmeer
 Mittelmeer zwischen
 Ich und Welt.
 Bewegend
 Feuchte Zwischenräume
 Über
 Lethe. Styx.
 Fahrt zum Selbst:
 verschuldeten
 Schiffbruch mit Zuschauer.
 Ohne Steuer oder Segel.
 Nur mit einer Fahne
 Um Aufmerksamkeit
 Auf dem Meer des Lebens bittend
 unter Einsatz des eigenen
 als Risikokapital – Künstlerweisheiten
 (Théodore) Géricaults Floß der Medusa
 zitierend – wessen Menschenrecht,
 Das bedrängte Leben in der Aufsicht.
 Verlust der Körper.
 Ineinander Geschobener
 Grenzen.
 Nackter See. Agambens Nacktheit.
 Überlebender des eigenen Lebens.
 Und doch nur ein Stück.
 See

Christoph Bannat

Kai Teichert „Lingua Franca“,
 Saarländische Galerie – Europäisches
 Kunstforum e.V., Am Festungsgraben 1,
 10117 Berlin, 16.5.–30.6.2013



Verwobene Machtbeziehungen im Sozialgefüge

/ „Social Fabric. Die Globalisierung der Textilwirtschaft“ in der ifa-Galerie

Kaum jemand weiß noch, dass das Paisleymuster, heute ein ornamentaler Klassiker, durch englische Soldaten aus den indischen Kolonien nach Europa gelangte und dann seinen Siegeszug durch die Modewelt antrat. Oder dass der Name des überaus strapazierfähigen Gewebes Chintz aus dem Hindi stammt. Man kann den Chintz als Sinnbild für den globalen Textilhandel lesen; als ein von Anbeginn dicht verwobenes System asymmetrischer Machtbeziehungen mit Hochglanzoberfläche zwischen Europa und seinen Kolonien. Torpediert wurde dies durch die europäische Kolonisation in der Neuzeit, die den Ressourcenabbau und die Sklaverei in den Kolonien einführte und im Gegenzug dazu, geschützt durch den Protektionismus, kunstvolle und qualitativ hochwertige Stoffe in den eigenen Ländern einführen konnte. Die technologische Überlegenheit der britischen Kolonialmacht und die industrielle Revolution hatten überdies dazu beigetragen, dass wir heute auf eine einmalige Vielfalt von Stoffen und Textilien zurückgreifen können.

„Social Fabric“, konzipiert vom Institute of International Visual Arts in London (INIVA) und kuratiert von Grant Watson, untersucht anhand ausgewählter Aspekte diese Geschichte. Die Ausstellung ist in zwei Archive und Projekträume aufgeteilt, in denen unterschiedlichste Dokumente, Schriftstücke, Zeitungsannoncen sowie Gemälde, Zeichnungen, Tondokumente, Installationen oder typisch indische Textilmuster vom Betrachter regelrecht recherchiert werden können. Die informative Überfrachtung ist einerseits ein Angebot zur selektiven Wahrnehmung, andererseits ist darin auch das scheinbare Problem der Ausstellung angelegt: Man weiß nicht so recht, womit man anfangen soll. Erst den Marx'schen Zeitungsartikel aus dem „New York Daily Tribune“ lesen oder besser das augenfälligste Exponat der Ausstellung, den „Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum bei der Betrachtung von Armut“ von Alice Creischer (2005) inspizieren, der

derartig komplex und auf den ersten Blick kryptisch gestaltet ist, dass man erneut verwirrt ist? Die Arbeit ist wie ein optischer Apparat aufgebaut, in dem sich verschiedenste Rosetten zu drehen scheinen. Bilder, Bilanzen, Statistiken und Protokolle von Untersuchungsausschüssen, Vorgänge im kolonialen Indien oder in Argentinien, die gedruckt, appliziert und collagiert wurden, verweisen auf Gedanken und Überlegungen der Künstlerin, die, als fast schon absurd wirkende Freiheitskämpferin, im Mittelpunkt dieser Apparatur sitzt. Creischer reflektiert sozusagen ihre eigene Rolle als Beobachterin dieser Vorgänge und Gedanken, die wie durch eine fragile Membran durch sie hindurch diffundieren, und verweist damit gleichermaßen auf die eigene Verstrickung und Rolle angesichts des Verhältnisses von Reichtum und Armut. Wer die Überlegungen Creischer weiter verfolgen möchte, kann dies im „Archiv 1 – Baumwolle“ tun, hier werden Produktion und Konsum von Textilien anhand des Baumwollhandels zwischen Ost und West dargestellt, der vorrangig von sozialen und ökonomischen Umbrüchen geprägt ist. Archana Handes Bildrolle „Girangaon“ (2009) erzählt in chronologischer Reihenfolge die Geschichte dieser Umbrüche, die einst vom Takt der ländlichen Umgebung geprägt war und sich schlussendlich im urbanen Umfeld dem Rhythmus der Fabrikuhren anpassen musste. Eine entscheidende Rolle innerhalb des Baumwollhandels spielte die „British East India Company“, die den kulturellen Transfer von Motiven, Waren und lokalen Stoffdrucktechniken zwischen der kolonialen Welt und Indien beförderte, allerdings als Dialog mit ungleichen Partnern, was sich bis in die heutige Zeit fort schreibt. Die Aneignung und Reproduktion von Stoffen sowie die durch die Industrialisierung initiierte Produktionssteigerung für britische Baumwollstoffe bedeutete zwar Fortschritt und Wohlstand,



aber auch die Landflucht von Arbeitern und enttäuschte Erwartungen angesichts der Arbeitsbedingungen in den Fabriken. Sudhir Patwardhans naiv anmutendes und Raum einnehmendes Gemälde „Lower Parel“ (2001) zeichnet einen der wichtigsten Punkte in dieser Geschichte auf, als 1982/83 indische Textilfabrikarbeiter ihre Arbeit niederlegten und damit den längsten Streik in der indischen Geschichte begründeten. Die Konsequenz dieser kapitalistischen Logik sieht man heute in dem indischen Viertel Parel, einem Stadtteil in Mumbai: Parel gehört heute zu den weltweit sich am schnellsten entwickelnden Stadtteilen und gilt derzeit als absolut „posh“. Kommerzielle Interessen weniger Geschäftsleute, die Grund und Boden gewinnbringend an Investoren veräußern, um Luxusapartements und Einkaufszentren hochzuziehen, stehen den Interessen einer großen Gruppe von Menschen aus der Arbeiterklasse gegenüber. In den Kohlezeichnungen Patwardhans zu „Lower Parel“ (2001/2002), die Assoziationen an die Kohlezeichnungen von Käthe Kollwitz zum Weberaufstand wecken, werden die fatalen Auswirkungen dieser Entwicklungen noch deutlicher. Das „Archiv 2 – Textilindustrie“ vertieft diese Geschichte der ungleichen sozialen und ökonomischen Beziehungen noch weiter und geht bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, bis zur industriellen Revolution in Indien zurück, die mit der Textilproduktion in Mumbai begann. In dem Buch „One Hundred Years One Hundred Voices: The Millworkers of Girangaon“, herausgegeben von Meena Menon und Neera Adarkar, wird die Geschichte aus der Sicht von Fabrikarbeitern, politischen Aktivisten und Gewerkschaftlern erzählt. Zusammen mit diesen Aufnahmen wird Patwardhans Gemälde als „soziales Dokument“ besser verständlich.

Als solches ist die Ausstellung „Social Fabric“ auch unbedingt zu lesen: als ein soziales Dokument und Archiv, das

auf die, historisch bedingten, problematischen und oftmals menschenverachtenden Produktionsbedingungen hinter der gesamten glamourösen Modewelt hinweist. Und das genau zum richtigen Zeitpunkt, denn erst kürzlich, Ende April 2013, stürzte in Bangladesh eine Textilfabrik ein und mehr als 1000 Menschen starben in den Trümmern. Schuld daran war ein profitgieriger Hausbesitzer, der sich über sämtliche Vorschriften und Gesetze hinwegsetzte. Auch für Berliner Fashion-Week-Besucher wäre diese Ausstellung ein wunderbares Kontrastprogramm gewesen. Zwar sieht sich die „Fashion Week“ zunehmend verpflichtet, mehr Modelabels einzubinden, die ökologisch und sozial gerecht produzieren, aber Modeindustrie und faire Produktionsbedingungen gehen noch längst nicht Hand in Hand, denn zu schön und hochglänzend poliert ist das Image dieser Branche.

„Social Fabric“ weist ohne moralischen Zeigefinger auf die weit in die Geschichte zurückreichende Verwicklung und die hierarchischen Beziehungsgefüge zwischen Kolonialisierten und Kolonialherren innerhalb des globalen Textilhandels sowie auf die Aktualität dieses Problems hin. Denn nach der Devise „unser Wunsch sei ihnen Befehl“ oder „Geiz ist geil“ soll Kleidung zu Dumpingpreisen erhältlich sein. Kleidung ist mitunter billiger als Nahrung geworden. Und wie kommt es, dass ständig überall pre-, mid- oder sonst was für ein sale ist? Und auch wer glaubt, dass er den unter- oder nicht bezahlten Textilarbeitern etwas Gutes tun würde, wenn er nicht mehr bei H&M, Zara und wie sie alle heißen, einkaufen würde, sondern im Mittel- und Hochpreissegment, dem sollte ein Blick auf das Kleidungsetikett eines Besseren belehren: Fast alle produzieren sie in Fernost, bzw. in Billiglohnländern. Es ist die Ausnahme – und das gilt für die gesamte Textilindustrie, dass sich Einkäufer für gerechte Produktionsbedingungen entscheiden. Zu hoch seien angeblich die Lohnkosten und zu gering falle die Gewinnmarge dementsprechend aus. Man weiß inzwischen, dass dies Schutzbehauptungen der Global Player im Textilhandel sind. Mode ist im kommodifizierten Kapitalismus ein zunehmend ausdifferenziertes soziales System von in- und exklusiven Distinktionsmerkmalen geworden, das individuelle Selbstentwürfe und kollektive Trends determiniert und exakt die Ausblendung von industriellen Produktionsbedingungen innerhalb der Modewelt reproduziert, an der man selber beteiligt ist. Genauso löchrig und porös wie Creischers fragile Apparatur verlasse ich die Ausstellung und als ein von Kindheit an modeaffiner Mensch frage ich mich, inwiefern mich die mögliche elterliche Entscheidung, für einen Textilkonzern in Asien zu arbeiten, beeinflussen hätte.

Elke Stefanie Inders

„Social Fabric“, ifa-Galerie, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Liniensstrasse 139/140, 10115 Berlin, 5.7. – 15.9. 2013



Schwelende Realitäten

/ Realität und Fiktion in der Villa Schöningen

Die Villa Schöningen in Potsdam ist kein neutraler Ort: entscheidet man sich als Künstler oder Kurator für eine Ausstellung vor Ort, hat man es automatisch mit den Eigentümern Matthias Döpfner (Springer-Chef) und Leonhard Fischer (Vorstandsvorsitzender eines Finanzinvestors) zu tun. Hier ist weniger Innovation als solide deutsche Männerkunst gefragt, geht es weniger um Experimente als um strategisches Positionieren und Kontakten. Wie direkt diese Verbindungen fruchten können, war in den zahlreichen Ankündigungen und Rezensionen nachzuvollziehen, die in der Springer-Presse über die Ausstellung „Realität und Fiktion“ erschienen. Darüber hinaus war der Zeitschrift *Monopol*, für die Friedrich von Borries – der Kurator der Ausstellung – regelmäßig schreibt, eine Zeitungsbeilage beigelegt. Soviel schon mal zur Realität. Thema der Ausstellung sind die „Spannungsfelder zwischen Realität und Fiktion, Bericht und Erfindung, Verschweigen und Offenlegen“ (von Borries), wobei die Künstler dieses Thema auf unterschiedlichste Weise aufgreifen: Mal wird das Medium Fotografie manipuliert, mal werden Identitäten vortäuscht oder Designertaschen „gehackt“. Im Vordergrund stehen weniger die Werke, als die Praktiken und Strategien des Täuschens, wie Manipulationen, fiktive Identitäten und Reenactments – und die Reaktionen, die sie hervorrufen. Von Borries scheint von den Möglichkeiten der Manipulation und Fälschung fasziniert zu sein, die sowohl Selbstzweck sein können, wenn es vornehmlich um die eigenen Identität geht, als auch politische Intentionen verfolgen, wenn sie z.B. der Aufdeckung intransparenter Strukturen dienen. Es handelt sich um Intervention der Kunst/der Fiktion in die „Realität“, deren Wirksamkeit anhand von direkten medialen Reaktionen oder Kaufangeboten relativ einfach nachzuvollziehen ist.

So wie bei Ora-İto: Aus dem Produktdesign kommend, entwarf er 1999 Taschen, die Logos und Muster bekannter Fir-

men wie Apple und Louis Vuitton plagiierten. Die Taschen wurden jedoch nie produziert, sondern waren lediglich Computer-Renderings, die Ora-İto auf seiner Seite bewarb. Nichtsdestotrotz waren sie so erfolgreich, dass sie dem Designer Folgeaufträge verschafften. Ebenfalls Produktfälschung betreibt der dänische Künstler Jakob Boeskov. Als Vertreter eines fiktiven Unternehmens reiste er zu einer Waffenmesse nach China um den „ID Sniper“ vorzustellen – einer Waffe, die scheinbar GPS-Chips auf Leute schießen kann, um diese später zu orten. Auch Boeskov stellte sich so geschickt an, dass ihm zahlreiches Interesse entgegen gebracht wurde. Dies gilt auch für The Yes Men. Ihnen gelingt es immer wieder mit gefälschten Websites, Zeitungen oder performativen Auftritten für Verwirrung zu sorgen und unter dem Deckmantel des höchst Offiziellen subversive Botschaften und Nachrichten unterzubringen. Jeremy Deller wiederum stellt keine Produkte her, sondern lässt historische Ereignisse nachspielen. In Potsdam ist sein Video „Battle of Orgreave“ zu sehen, indem gewaltsame Auseinandersetzungen zwischen Bergarbeitern und Polizisten in Orgreave nachgestellt werden. Durch das Einfügen von Originalaufnahmen aus dem Jahr 1984 entsteht ein dokumentarischer Charakter, verfließen die Grenzen zwischen und Realität und Inszenierung.

Einen anderen Ansatz verfolgen die fotografischen Positionen von Beate Gütschow, Thomas Demand und Julian Rosefeldt. Sie hinterfragen auf je unterschiedliche Weise den Glauben an die „Wahrheit der Fotografie“. Gütschow, indem sie ihre Fotografien digital bearbeitet und zusammengesetzte Landschaften erschafft, deren Künstlichkeit erst beim Blick aufs Detail offensichtlich wird. Rosefeldt, indem er Stills aus dem Film „American Night“ ausstellt, auf denen sich klassische Westernmotive mit Filmhandlungen und Medienbildern überlagern und so eine irritierende Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten und Motive schaffen. Demand, indem er „Tatortfotografien“ – in diesem Fall handelt es sich um den Hoteltisch, an dem Whitney Houston ihr letztes Mahl einnahm – durch die Verwendung von Papiernachbauten ihrer „Realität“ beraubt.

Neben den fotografischen Manipulationen gibt es einen dritten Strang durch die Ausstellung mit Arbeiten, bei denen es um fiktive Identitäten geht, die von fiktiven Personen geschaffen wurden. So tritt Walid Raad, der in der Ausstellung mit uneindeutigen Fotografien von Lichtreflexionen vertreten ist, auch als Urheber der Atlas Group in Erscheinung – einer fiktiven Gruppe. Damit geht er ähnlich vor wie Dirk Dietrich Hennig alias George Cup & Steve Elliot und Nat Tate alias

Eine Liste von hundert

/ Geschlossene Galerien seit 2000 (aktualisiert)

- 2002 Paula Böttcher
- 2003 Angelika Wieland
- 2003 Bodo Niemann
- 2003 Chromosome
- 2004 pepper projects
- 2004 Koch und Kesslau
- 2004 Markus Richter
- 2004 Galerie Juliane Wellerdiek
- 2004 Galerie Projekte Matthias Kampl
- 2004 Galerie Art & Henle
- 2005 Galerie Rafael Vostell
- 2006 breitengraser contemporary sculpture
- 2006 Vilma Gold
- 2007 Kapinos Galerie
- 2007 Galerie Asim Chughtai
- 2007 Galerie Frederik Foert (ehemals Kurt, Felix Leiter)
- 2007 Galerie Stefan Denninger
- 2008 Galerie Jan Winkelmann
- 2008 Galerie Jesco von Puttkamer
- 2008 Goff und Rosenthal
- 2008 Spesshardt und Klein
- 2008 J.J. Heckenhauer
- 2009 Eva Bracke
- 2010 Klara Wallner
- 2010 Jablonka (Filialschließung)
- 2010 Feinkost
- 2010 Gitte Weise
- 2010 Coma
- 2010 Nice&Fit
- 2010 Birgit Ostermeier
- 2011 Magnus Müller (muellerdechiara)
- 2011 Ben Kaufmann
- 2011 Olaf Stüber
- 2012 Wilma Tolksdorf (filialschließung)
- 2012 Giti Nourbakhsh
- 2012 Kuttner Siebert
- 2012 upstairs
- 2012 Alexandra Saheb
- 2013 Klosterfelde

Erwähnt sind nur kommerzielle Galerien. Projekträume und Produzentengalerien, die in abgewandelter Form weiterexistieren oder Galerien, die nach längerer Pause wiedereröffnen, tauchen nicht auf. Geschlossene Filialen oder Wegzüge sind allerdings aufgeführt. Die Liste ist natürlich ohne Gewähr und Galerien, die sich noch für existent halten, können uns mailen. Wir berichtigen in der nächsten Ausgabe.



William Boyd: beide geben sich als andere aus oder erfinden Personen. Auch Mikael Mikael ist ein Pseudonym. In der Beilage steht, dass er bis 2009 einen anderen Namen trug und im Roman „I WTC“ von Friedrich von Borries auftaucht. Es scheint nahe zu liegen, dass es sich bei diesem Künstler um den Kurator selbst handelt, der in der Ausstellung mit der Posteraktion „Show you are not afraid“ vertreten ist. So viel zur Fiktion. Noch einmal zurück zur Realität: Thomas Demand ist ein Kollege von Friedrich von Borries. Christoph Kellers Arbeit war schon in der Ausstellung „Klimakapseln“ im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zu sehen – auch von Borries kuratiert. Die Arbeit von Inigo Manglano-Ovalle war im Original vor kurzem in den Kunst Werken ausgestellt, Julian Rosefeldt hatte eine Einzelausstellung in der Berlinischen Galerie. Von Borries zeigt keine neuen Arbeiten oder Positionen – abgesehen von seinen eigenen. Auch das Thema ist nicht neu – wird hier aber immerhin aus neuen Perspektiven beleuchtet: Produktdesign trifft auf Fotografie trifft auf Hackingstrategien. Diese interdisziplinäre Mischung kann erfrischend sein, aber sie birgt die Gefahr von Unschärfen und ausufernden Rändern. Betrachtet man die Einflusszonen, derer sich von Borries bedient, genauer, wirkt die Auswahl noch subjektiver und durchschaubarer. Gewagt scheint jedoch die Entscheidung, die meisten Wände mit einer eigens entworfenen Tapete zu verkleiden. Aber auch hier entpuppt sich die aufmüpfige Geste bei näherer Betrachtung als genau kalkuliert: die Tapete ist demnächst als Sonderedition käuflich zu erwerben.

Niele Büchner

„Realität und Fiktion“, kuratiert von Friedrich von Borries mit Jakob Boeskov, Jeremy Deller, Thomas Demand, Beate Gütschow, Dirk Dietrich Hennig, Christoph Keller, Inigo Manglano-Ovalle, Mikael Mikael, Ora-İto, Walid Raad, Julian Rosefeldt, Nat Tate, The Yes Men
Villa Schöninggen, Berliner Straße 86, 14467 Potsdam,
2.5.–20.10. 2013



Einer von hundert

/ Tagebuch aus dem Berliner Sommer und Frühherbst

12. Juli, 10.13 Uhr im Büro

Schock am frühen morgen. Silke Neumann schreibt in einer knappen Pressemitteilung, dass Martin Klosterfelde schließt. Dass es den kleinen Galerien nicht gut geht, ist klar. Kaum einer kauft noch Arbeiten nach Gefallen, damit fällt das sogenannte mittlere Segment aus. Aber Klosterfelde? Er gehört eigentlich zu den Groß-Galerien Berlins. John Bock verkaufte sich bestimmt gut, Jorinde Voigt bestimmt auch wie teure Brezeln, flankiert von Altstars wie Hanne Darboten und Matt Mullican, oder Wiederentdeckungen wie Jürgen Drescher. Außerdem Jorindes Freund Jankowski ... Dass Klosterfelde zu den Galeristen mit der schlechtesten Zahlungsmoral gehörte, nahm ich eher als unangenehmen Tick wahr, als dass ich dahinter dauerhafte Finanzknappheit vermutete. Er verlor auch einige wichtige Künstler über die Jahre. Die komplette Henrik-Olesen-Peer-Group wanderte vor etlichen Jahren ab. Darunter Kirsten Pieroth und Elmgreen&Dragset. Ich spekuliere, dass es eher Ermüdungserscheinungen waren, die zur Aufgabe bewogen. Er hat als Galerist eigentlich alles erreicht, war auf allen Messen präsent, schon lange in den inneren Machtzirkeln der Berliner Kunstszene. Die nächsten zwanzig Jahre wären nur noch auf Erhalt des Bestehenden hinausgelaufen, weitere 107 Ausstellungen, weitere Enttäuschungen, die dauerhafte Institutionalisierung aller sozialen Bindungen höhlt einen über die Zeit aus. Da kann man sich schon mal das große Warum fragen? Ich frage mich, was er jetzt vorhat, Kunsthandel ist ja eigentlich noch öder? Da fällt mir ein, ich muss mal wieder meine Liste der geschlossenen Galerien seit 2000 aktualisieren ...

5. August, nachmittags, Zimmerstraße

Erst Amerika, dann Klemm's, jetzt Ikono – ihr Friseur in Berlin. So nur eine der vielen Transformationen in der Brunnen-

straße bzw. in Mitte. Irgendwie schon ein mulmiges Gefühl ... Ähnlich in der Zimmerstraße 88–89 am Checkpoint Charlie. Im Gebäude, in dem früher u. a. Claes Nordenhake und Barbara Weiss investiert und mit ihren Mitarbeiter/innen und Künstler/innen geackert und brilliert haben, befindet sich jetzt nach Totalentkernung und -umbau ein modernes Hotel: Winters Hotel Berlin Mitte. Ziemlich seltsam ... Ein Ausflug lohnt sich, kann ich wirklich empfehlen.

1. September, Philippstraße

Von der alten Galerie NEU ist jetzt gar nichts mehr zu sehen. Wie ausradiert das Ding, das da mal so forsch neben der Charité stand. Dort soll jetzt ein neues Forschungszentrum hin.

9. September, abends zuhause

Erst Playboy- dann Grünen-Wahl-Werbung auf der Monopol-Website! Auf der Suche nach „hot news“ gestern Abend konnte ich meinen Augen kaum trauen. Gefunden habe ich dann noch die Neuigkeit, dass Martin Klosterfelde Chef von Phillips in Berlin wird.

12. September, Lichtblickkino

Klaue mir das kleine Artweek-Booklet von einem zum Verkauf ausliegenden Tip. Zwölf Leute führen durch ihr Kunst-Berlin. Lese: „Es gibt neben Kaffee, auch Quiche, Möbel von Manuel Raeder, Taschen von Bless, die auch als Handtuch verwendet werden können, das abc-Büro ist in den Shop eingezogen ...“ Hilfe!

Lese woanders: „Die KünstlerInnen dieser Ausstellungen zeigen ihre eindrucksvollen Werke in einer neuen, vollkommen eigenen Bildsprache. Jedes Objekt für sich repräsentiert einen Aspekt der Künstlerpersönlichkeit.“ Hier ein klarer Fall für Peter K. Koch (siehe nächste Seite). Der Rest ist eigentlich ganz gut und ich kenne nicht viel vom Beschriebenen.



20. September, abc-Messe

Lese grade die neue Spike, genauer gesagt den Berlin-Spezialteil, und wundere mich: Da durchquert Timo Feldhaus das aktuell gehypte Berliner Styler-Milieu rund um Silberkuppe, Motto, Chesters und Nike, und um gefeierte Künstler wie Dan Vo, Kerstin Brätsch, Wolfgang Tillmans und nicht zu vergessen den Multitasker Friedrich von Borries, und lässt uns daran teilhaben, wie er mit großem Vergnügen und ohne die geringste Distanz, ohne Kritik und leider auch ohne Humor einfach nur mitmacht und auch noch stolz darauf ist. Er checkt einfach nicht, dass er selbst einfach nur ein naiver und narzisstischer Konsument ist, den alle benutzen. Warum druckt Spike so einen Artikel?

20. September, abc-Messe

Die einzige Ecke, die ich gut finde, ist beim Rauslaufen in der Seitenhalle, einmal Timo Klöppel bei Kwadrat mit seinem 500-Neonröhren-in-alten-Fenstern-Cube. Drinnen hat man Ruhe, Licht und Klarheit und dann gegenüber Muntean/Rosenblum bei Zink, zwar kitschig, aber immerhin berührt mich plötzlich was. Erst ein Bild mit jugendlichen Badenden, drunter „das Geheimnis ist im Hier und Jetzt, das was man mit sich macht“, dann bei einem zweiten Bild rennt einer weg „und es schien ihm plötzlich, dass er völlig von der Welt verschwinden würde, wenn niemand mehr an ihn denkt“, und dann eine abgebrannte Ecke mit einem letzten Bild auf dem nur noch ein Stop-Schild zu erkennen ist. Ok, jetzt wo ich's aufschreib, vielleicht doch etwas zu romantisch, aber immerhin eine Art Verbindung zum Leben und nicht nur diese völlig entkoppelte Post-Post-Konzept-Design-Bastel-Kacke...

21. September, wieder zuhause

Gerade das Interview mit Klosterfelde in der FAZ nachgelesen. Einerseits denke ich, wie kann man nur diesen Seitenwechsel zum Auktionshaus so schönreden, plötzlich leisten die Auktionshäuser Pionierarbeit ... hallo? Auktionshäuser sind so was wie eine Mischung aus EZB und Börse des Kunstmarkts. Da werden nur bestehende Währungen gehandelt und geschützt, ein Drittel sind gedeckte Stützungskäufe durch die Galeristen der Künstler, damit die Währungen nicht abschmieren. Aber Pionierarbeit? Vielleicht wird immer mal wieder ein Werk längst verstorbener Künstler aus der Versenkung gezaubert, aber das dient meist nur der eigenen Geldvermehrung, ansonsten nur Bluechips, und das Doofe für alle anderen Künstler ist ja zur Zeit, dass sich fast nur noch Kunst im Primärsektor verkauft, die auch auf dem Sekundärmarkt gehandelt wird, Kunst dient zu oft als Geldanlage, und wer, wenn nicht die Auktionshäuser befeuern diese Idee? Andererseits denke ich, ist doch ok, der Martin dachte halt schon immer so. Warum soll er sich weiter quälen? Illies macht ja auch auf Auktionshaus, das kann man dann bis ins hohe Alter weitermachen. Je älter man wird, desto mehr baut man auf Expertise, und Graubärten nimmt man die dann auch ab.

21. September, zuhause

Les ich vielleicht zu viel und schau zu wenig an?



Von: Peter K. Koch
Betreff: Pressekolonne
Datum: 12. September 2013 11:25:25 MESZ
An: info@vonhundert.de

Subjektive Analysen von selektiven Verständnislosigkeiten aus anonymen Pressemitteilungen

1.
Jede neue Arbeit von ihm ist ein weiterer Versuch, dem inneren Drang nach Ausdruck bestimmter Gefühle eine Form zu geben.

Den Satz könnte man schnell mal überlesen in einer Pressemitteilung. Das wäre allerdings sehr schade, denn hier steckt ja doch einiges drin, worüber man nachdenken kann. Schauen wir doch mal ganz genau hin. Liest man den Satz mehrmals hintereinander, dann fragt man sich unwillkürlich, ob der Künstler vorher, also in seinen vorangegangenen Arbeiten, lediglich gefühllose Kunst gemacht haben könnte. Würde sonst so ausdrücklich von „jeder neuen Arbeit“ die Rede sein? Da wird man ja stutzig. Aber vielleicht sollte lediglich darauf hingewiesen werden, dass es sich überhaupt um neue Arbeiten handelt. Trotzdem, klingt irgendwie verdächtig. Danach wird es aber ganz grimmig. Der Künstler hat „einen weiteren Versuch“ unternommen, seinen Drang nach Ausdruck, Gefühl, Form zu geben. Ich möchte da nicht zu weit gehen, aber ist das nicht eine der Grundvoraussetzungen für die Kunstproduktion? I mean in total. Und zwar eher in der Reihenfolge: Gefühl, Drang, Ausdruck, Form. Noch viel wohler wäre es mir, wenn es nicht nur bei einem „weiteren Versuch“ bleiben würde, sondern wenn da zuverlässig das Gefühl-Drang-Ausdruck-Form-Ding passieren würde, denn „ein weiterer Versuch“ klingt doch sehr danach, als hätte es bisher nicht ganz so zuverlässig geklappt. Immerhin verspürt der Künstler also einen „inneren Drang“. Was wäre denn eigentlich das Gegenteil? Ja, der äußere Drang, der dann wahrscheinlich Druck heißt. Kann denn überhaupt ein äußerer Drang/Druck zu einem Kunstwerk führen? Aber sicher. Äußerer Druck könnte zum Beispiel der Geld-Druck sein, oder viel schlimmer noch, der Diktatur-Druck, was aber letztlich ja fast das Gleiche ist.

/100/48 Die Betonung des „inneren Drangs“ klingt leider trotzdem

unfassbar schwülstig nach 19. Jahrhundert und Michael Kohlhaas. Es dräut sich, gedrängt im heißen Denkbeutel, was zusammen und gedrückt von diesem „inneren Drang“ möchten/wollen/müssen dann „bestimmte Gefühle“ ausgedrängt werden. Das mit den „bestimmten Gefühlen“ gefällt mir allerdings wieder, weil ich selbst immer nur „unbestimmte Gefühle“ ausdrücken kann und auch darunter leide. „Bestimmte Gefühle“ sehen bestimmt viel besser aus als „unbestimmte Gefühle“ und erzählen auch ganz bestimmte Geschichten und keine unbestimmten. Wie auch immer, am Schluss ist ja immerhin die „Form“ da. Und ganz egal, wie scheußlich die auch immer aussehen mag, dieser fertigen Neuigkeit ist der weitere Versuch vorausgegangen, den Drang in einen Ausdruck von Gefühl zu ver-, na, jawohl, zu verformen.

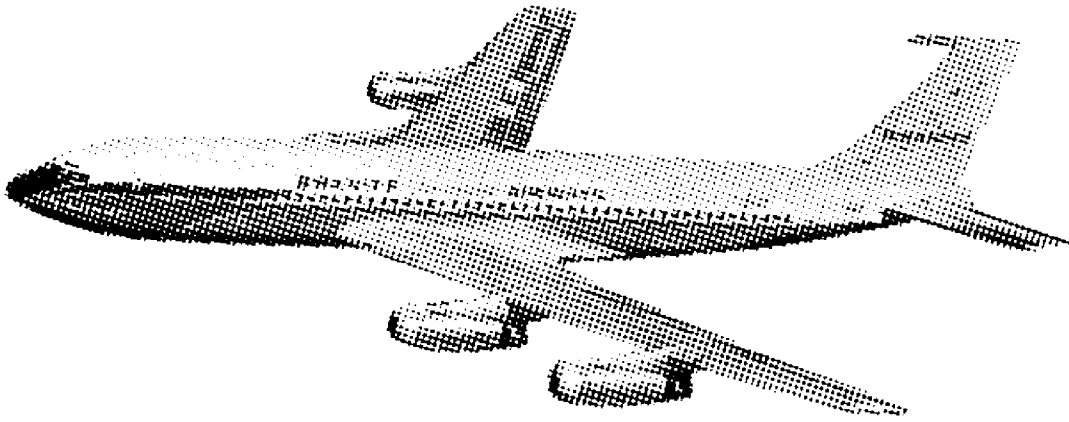
2.
In seinen Installationen und Arrangements versucht er stets, einen Eindruck von Authentizität zu erzeugen.

Das klingt wie in einem meiner ersten Arbeitszeugnisse: „Herr K o c h hat sich stets bemüht, pünktlich zu sein“. War halt nicht immer pünktlich, der Herr K o c h. Der Autor dieses Pressemitteilungs-Zeugnisses, ich hoffe er wurde nicht auch noch von dem bemitleidenswerten Stets-Versuchs-Künstler bezahlt, der hat wohl leider in „seinen“ Werken keine „Authentizität“ spüren können, aber vielleicht hat er sich ja ebenfalls immerhin bemüht. Lieber Pressemitteiler, du bist gefeuert!

3.
Entscheidend für die Motivauswahl und die Wirkung seiner Bilder sind Gefühle und Emotionen wie Hoffnungslosigkeit, Tristesse, Melancholie, aber auch Humor und Absurdität.

Hier drängen sich mir unwillkürlich mindestens zwei Fragen auf. Erstens: Was war jetzt noch Mal genau der Unterschied zwischen Gefühl und Emotion? Das Gefühl ist eher in mir drin und die Emotion ist das, was sich nach außen lasse, oder? Ja, selbstverständlich ist das so, aber trotz allem erscheint mir die kunstbeschreibende Verwendung eines Terminus wie „emotionale Gefühle“ oder „gefühlte Emotion“ etwas sehr heikel. Da duselt es gewaltig, innerlich. Verkürzt lese ich sowieso nur noch: „Entscheidend für die Wirkung seiner Bilder sind Gefühle und Emotionen“. Und das klingt dann wirklich wahnsinnig bescheuert. Und zweitens werde ich den Verdacht nicht los, als würde es sich bei einer Aufzählung dieser Gefühle (oder Emotionen) hier: „Hoffnungslosigkeit, Tristesse, Melancholie, Humor, Absurdität“ um eine Sesamstraßen-finde-den-Fehler-Aufzählung handeln, die sich in etwa hiermit vergleichen ließe: blau, grün, gelb, rot, Banane. Absurdität ist doch kein Gefühl! Das ist ein Phänomen, Honey. Gut, Humor würde ich auch eher als Charaktereigenschaft einstufen, aber na ja, geht gerade noch so als Emotion/Gefühl/Emotion durch.

Peter K. Koch



Vanity Fairytales

/ Wir kommen alle in die Hölle

Den Sommer über gibt es, normalerweise, nicht besonders viele, und wenn, noch weniger gute Ausstellungen. In diesem Jahr war das anders. Voll in die Sommerpause hinein hat Christian Malycha eine Ausstellung kuratiert, die uns neben dem Üblichen auch das Übliche zeigt. In der Alten Münze, genau, gleich an der Spree gelegen, versammelte er eine Ausstellung, die sich formal, ästhetisch und im weiteren Sinne auch inhaltlich mit dem Thema Ökologie auseinandersetzt. Eingeladen hat Malycha wenige ausgesuchte Positionen; riesenhaft und beinahe phantasmatisch das Gemälde von Corinne Wasmuth, einige Paradiesfotografien von Thomas Struth, Container-Umschläge, groß und durchdacht sowie zwei Sperrholzplatten „Empty-Letters“ von Seth Price und eine adaptierte Tapetenarbeit von General Idea, die in klassisch popkultureller Rhythmik *EVOL* wiederholt. Viele fragen sich, ob das eine interpretierende Interpretation ist, und eigentlich *ECO* schreien will.

Frau Wasmuth zeigt einen echten Schinken, ein Riesending von fast drei auf über vier Meter, das in verwaschener Szenerie Autos zeigt, ihre Rücklichter und gleisende Scheinwerfer, in einem Tunnel oder vor irgendeinem gesichtslosen Flughafen dieser Welt. Urwälder und unberührte Paradiese auf den perfekt konstruiert erscheinenden, jedoch tatsächlich unberührten Flecken Natur in den Fotografien von Thomas Struth. Seth Price ist mit seinen jüngeren Werken vertreten, den großen und symbolhaften Umschlägen aus technischem Material und handwerklich in höchster Perfektion hergestellt. Die Tapete, leicht pastos und nicht sonderlich farbleuchtend, füllt die Gänge.

Das Entscheidende jedoch; Malycha stellt nicht nur diese Kunstwerke aus. Neben den Gemälden, Installationen oder Objekten und Fotografien stehen ihre jeweiligen Transportverpackungen. Fein säuberlich türmen sich etliche Lagen

Tyvek, Luftpolsterfolie, Transportkisten und hölzerne Bilderdecken, die eine Berührung der empfindlichen Gemäldeoberflächen verhindern und so weiter. Auch empfängt die Besucherinnen und Besucher in jedem Raum der Ausstellung sowohl ein kluger Text, jedoch auch eine Auflistung des CO₂-Aufkommens, den Produktion, Transport und Installation eben dieser Arbeiten verursacht haben. Und da bleibt einem mitunter schon die Spucke weg, dass so eine Fotografie äquivalent zu einem Transatlantikflug einer fünfköpfigen Familie ist. Ob da schon die Reise an den Ort der Aufnahme bedacht ist, traut sich niemand mehr zu fragen. Ökologisch verheerender ist lediglich die Produktion technisch derart aufwendiger Stoffe, wie sie in den Werken von Price vorkommen. Man mag sich trösten, dass man das Kunstwerk wohl nicht wegwerfen wird.

Die Kurve kriegt Christian Malycha, die, hätte er sie verfehlt, ihn rasch in eine falsche Ecke gestellt hätte, durch Transparenz. Er ist Autor und Kurator, und wird das auch bleiben. Auch nehme er keine qualitativen Wertungen der Werke vor, doch ist ihm schlicht wichtig, auch eine andere Seite zu zeigen, und nicht nur in Gespräch und Text.

Und diese Seite hat einen schweren, einen dunklen Kern. Fast 30 Tonnen CO₂ hat diese Ausstellung nämlich auf dem Buckel, was drei durchschnittlichen Deutschen pro Jahr entspricht, obgleich er von keinem dieser drei auch wirklich gehalten werden dürfte.

Die Transparenz schlägt um auch auf die andere Seite, die Gäste der Ausstellung erfahren, was sie mit dem Besuch der Ausstellung anrichten, und diskutierten in der nahegelegenen Kantine der Wasserbetriebe hitzig. Von Agitation war die Rede, von Besserwisseri und Oberlehrerhaftigkeit, ganz klar. Gerne fallen auch die Klassiker, die seit Jahren an Pelzmänteln ziehen, von eben den Nerzen, die ja nun schon tot sind; oder die all die Flugzeuge füllen, die ja ohnehin fliegen. Da kann man doch mit, ist doch besser, wenn das Ding voll ist.

Als die Eröffnung mit einem Dinner begangen wurde, zeigte sich der Coup des Projekts. Denn auch hier wurde in der Kantine der Nachbarn gefeiert. Kurze Wege. Serviert wurde regional und fleischlos, wobei der Hammer war: keiner hat's gemerkt. Auch die reflektierte Kunstwelt fühlte sich nicht eingeschränkt. Ab morgen macht sie wohl weiter wie bisher.



Onkomoderne

/ *Cabin Fever*

Wie zu erwarten, gab es bei der Villa-Romana-Ausstellung in der Deutschen Bank KunstHalle Aperol-Spritz und Campari-Orange; leckere Häppchen schwebten auf Tablets vorbei und anschließend wurden kleine Vanilleeishörnchen gereicht. Neben den Besucherinnen in Schlangenlederhighheels ließen sich die eingeladenen Künstler mit ihren zerrupften Frisuren, die vermutlich Performances über prekäre Lebenssituationen aufführen würden, gut ausmachen. Eine ausgelassene Stimmung wollte nicht entstehen. Für die ausgestellte Kunst hingegen hätte man, wie so oft neuerdings, ein Entschlüsselungsprogramm gebraucht. Ich traf sehr wenige ehemalige Villa-Romana-Stipendiaten und zu dritt standen wir achselzuckend auf der Durchgangsrouten des Catering-Services herum. Viel zu mühsam wäre es gewesen, die eigenartig ausgeformten Innenwelten der ausgestellten Künstler in einen Zusammenhang zu bringen. Individuelle Mythologien mag vielleicht der Begriff sein, mit dem man beschreiben könnte, wie sich Künstler vom Kontakt zur ground control abkoppeln, aber ihre Kapseln docken wiederum zu zielstrebig an einen bereits gut durchformatierten Kunststil an, bei dem abseitige Objekte mit komplexer Theorie kombiniert und weitläufig in den Ausstellungsraum geclustert werden. Der noch zu benennende Stil steht für eine Strategie der Mystifikation, die den schwer erträglichen Fragen der Welt Verwirrungseffekte gegenüberstellt, die eine Clientèle aus professionellen Mystifizierern – meist an Besitz oder Institutionen gebundene Leistungssträger – gerade noch aushalten kann. Draußen, im Pulk der Raucher auf dem Bürgersteig, sprachen wir über die fortschreitende Professionalisierung der Kunstausbildung, die neuen Fine-Art-Photography-Schulen, die Curatorial Studies, den Siegeszug der globalisierten Theorie – Rancière, Kojève, Artaud, Arendt gehören jetzt zur Konzernkultur amerikanischer Universitäten. Den neuesten Diskurs auf

dem Schirm zu haben, ist so wichtig geworden wie früher die richtigen Platten zu hören. Es war einer der letzten warmen Abende dieses Sommers. Für die neue Powergeneration der professionalisierten Künstler waren wir ehemaligen Villa-Romana-Stipendiaten jetzt unzeitgemäße Hänger, so wie für uns damals die Ölmaler aus der Toskana-Fraktion. Die letzten waren auf diesem Empfang erst gar nicht erschienen, obwohl ich mich sehr auf sie gefreut hatte. In Florenz, Anfang der Nuller-Jahre, waren wir abends zwischen Gucciläden und aufpolierten Arkadengängen in leeren Bars herumgestanden und hatten die finstere Stimmung genossen. Wir verließen die Vernissage und gingen Unter den Linden entlang, vorbei am Bugatti-Showroom durch die mit Planen abgehängte Passage der U-Bahn-Baustelle, um einen Drink in der von einer spektakulären Treppe dominierten Lobby des Westin Grand zu nehmen. Es gab kaum Gäste. Alles würde immer so weitergehen, schön melancholisch beschwert, aber auch voller Hoffnung, denn es würde nicht so weitergehen können – irgendwo taucht immer eine, jetzt benutze ich mal das neue Modewort, disruptive Kraft auf. Die Kunst war nicht schuld am Elend der Welt. Während wir uns wie auf einem aus der Zeit gefallenem Kreuzfahrtschiff fühlten und von unseren Loungesesseln aus den in Globaleleganz gekleideten älteren Paaren hinterherglotzten, schoss sich der todkranke Schriftsteller Wolfgang Herrndorf eine Kugel in den Kopf, ein paar Kilometer weiter nördlich am Ufer eines Spreekanal.

Wir diskutierten. Wird es am Ende der Kunst gelingen, sich den Übernahmeversuchen des Kapitalismus, der alle Lebensbereiche quantifiziert, optimiert, nutzbar macht, zu widersetzen? Selbst Unnütz- und Wirrsein kann gut als Antidot vermarktet werden. Die Entgrenzungssphänomene finden wie überall auch im Bereich der Kunst statt, um sich aus dem immer enger werdenden Würgegriff der allumfassenden Entgrenzung und Entfesselung zu befreien – das klingt absurd, und man weiß sowieso nicht, ob es sich um einen Aufbruch oder eine Fluchtbewegung handelt. Sofort nachdem eine neue Idee, Form oder Intensität auftaucht, breitet sie sich aus



Ägyptische Pro-Mursi-Anti-Militärputsch-Demonstration der Organisation r4bia am 30.08.2013 auf dem Alexanderplatz

und wird in die Verwertbarkeit eingemeindet. Auf diese Weise entsteht ein großer Knäuel aus normativen Verhaltensweisen mit vielen losen, grotesken Enden. Die Welt ist zu einer bunten, selbstgefälligen Bommel geworden, deren Zotteln ungewaschenen Dreadlocks ähneln. Mit voller Wirtschaftsleistung schwirrt sie durchs Universum. Auch das Feld der Kunst soll vor dem Hintergrund dieser Mobilisierung neu definiert werden, zumindest abgegrenzt oder ganz aufgelöst. Die blödesten und beliebtesten Zeichen lassen sich kreativ bündeln und ermöglichen es, eine Käuferschicht zu vereinen, die sich für eine kurze Zeit zusammengewöhnt fühlt. Das auf permanenten affektiv-ästhetischen Input trainierte Nervensystem des zeitgenössischen Subjekts wird schnell ruhelos. Und während man sich fragt, ob da noch die Libido oder schon der Todestrieb am Werk ist, ob das noch Umzug oder schon Gentrification ist, befindet sich ein Teil der Kunstproduktion längst auf der Flucht vor dem Irrsinn, den sie mit angerichtet hat. Im Gegensatz zu den kreativen Bemühungen der Optimierer ist Kunst nicht teleologisch und kann sich auch ruhig und interesselos gegen sich selbst wenden.

In seinem Essay „Liar’s Poker“ von 2003 beschreibt Brian Holmes in Anlehnung an Bourdieus Feldtheorie, dass die verschiedenen sozialen Felder, aus denen sich die zeitgenössische Gesellschaft bildet, von unerträglichen Regeln wie Ungleichheit, Herrschaft und Ausbeutung zusammengehalten werden. Jeder sogenannte Spieler, der in diesen Feldern agiert oder Zu-

gang zu ihnen erlangen möchte, ist, gemäß dem demokratischen Höflichkeitsgebot, gezwungen, über die verborgene Gewalt zu lügen. Ein stillschweigender Vertrag hält die Players in einer immer wahnhafter werdenden Illusion zusammen. Im Kunstfeld stehen die Künstler laut Holmes den Institutionen wie in einer Partie Lügenpoker gegenüber: sie bluffen sich mit der Ansage, ihre Kunst sei politisch, ins Spiel hinein. Stellt man im Museum schließlich fest, dass ihre Kunst tatsächlich politischen Gehalt hat, sind sie draußen. Martha Rosler, die diesen Vergleich in „Culture Class: Art, Creativity, Urbanism, Part III“ zitiert, empfiehlt den Kunstschaaffenden trotz allem, wiederum Chantal Mouffe zitierend, die Auseinandersetzung mit der Art World und ihren Institutionen nicht aufzugeben. Der Lebensraum wird enger, während sich der Vorstellungsraum immer weiter ausdehnt, und irgendwo hat sich sicher jemand einen naturwissenschaftlichen Begriff für diesen Vorgang ausgedacht. Wenn man die hierarchiesüchtigen und paranoid-abgrenzungsbereiten Menschen um sich herum in allen sozialen Feldern betrachtet, packt einen der Lagerkoller und man versteht, dass es längst nichts mehr zu verteidigen oder zu gewinnen gibt, außer in einer anhaltenden – hier wieder ein Zitat – künstlichen Hölle zu landen. Der fiktive Vertrag ist längst gebrochen.

Christina Zück

