

022 / 100

3-2014

von hundert ————— 22

- 3— Nicole Zepter / Kunst hassen ————— *Diana Artus*
6— Ingo Gerken / Espace Surplus ————— *Volkmar Hilbig*
7— Painting Forever! / KW ————— *Christoph Bannat*
8— Henrik Olesen / Galerie Buchholz ————— *Elke Stefanie Inders*
10— Böse Musik / HKW ————— *Naomie Gramlich*
12— Lens-based sculpture / Akademie der Künste — *Anne Marie Freybourg*
14— Reski, ROSTA, Corita / Zwinger, Flor, Circle Culture — *Christoph Bannat*
15— Lens-based sculpture / Akademie der Künste ————— *Thomas Wulffen*
16— Preview Berlin ————— *Johannes Wilms*
18— Reale und virtuelle Protesträume ————— *Seraphine Meya*
20— Harun Farocki / Hamburger Bahnhof ————— *Anne Marie Freybourg*
21— Einführung ————— *Andreas Koch*
23— Ego-Modell / Modell-Ego — *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
24— Andy Warhols Erbe ————— *Elke Stefanie Inders*
28— Städelschule ————— *Barbara Buchmaier, Vera Palme*
30— Verena Pfisterer ————— *Anna-Lena Wenzel, Silke Nowak*
32— Rosen und Kartoffeln ————— *Florian Markl*
34— Gespräch mit Marc Brandenburg ————— *Stephanie Kloss*
36— Crossover ————— *Raimar Stange*
37— Wo ich war ————— *Esther Ernst*
40— Mit Schnitte # 2 / Elisabeth Neudörfl ————— *Anja Majer, Esther Ernst*
42— Booklets / VeneKlasen/Werner ————— *Christoph Bannat*
43— A conversation with Carla Åhlander ————— *Janine Sack*
46— Kasimir Malewitsch ————— *Susanne Gerber*
48— Tagebuch ————— *Einer von hundert*
50— Ein Pressetext von hundert ————— *Peter K. Koch*
51— Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
52— Onkomoderne ————— *Christina Zück*
56— Eine Edition von hundert ————— *Olaf Nicolai*

Mode-
Spezial

KUNST HASSEN

Immer Ärger mit der Kunst

/ Über Nicole Zepters Buch „Kunst hassen“

Eigentlich sollte an dieser Stelle eine klassische Rezension stehen, und zwar über das im vergangenen Sommer erschienene Buch „Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe“, geschrieben von Nicole Zepter. Aber ich habe mich schwer getan. Denn nach dem Lesen des schmalen Bandes geht es mir ähnlich wie seiner Autorin nach der Betrachtung von zeitgenössischer Kunst: gelangweilt und schulterzuckend bleibe ich zurück. „Das kann es doch nicht gewesen sein?“ „Kunst hassen“ liest sich wie der Stream of Consciousness einer verärgerten ‚Kunstliebhaberin‘ angesichts der Arbeiten von – beispielsweise – Cyprien Gaillard oder Susanne Kriemann. Es ist ein polarisierendes Stimmungsbild in Form einer humor- und ironiefreien Ansammlung von Allgemeinplätzen, Beobachtungen und Gesprächsfragmenten aus der gegenwärtigen Ausstellungspraxis. Deren Zustand sowie die generellen Funktionsmechanismen des Kunstbetriebs sind tatsächlich in vielerlei Hinsicht problematisch. Nicole Zepter liefert dazu aber weder eine lesenswerte Analyse noch eine fundierte Kritik, bestenfalls einige illustrierende Beispiele und bereits bekannte Feststellungen. Und die rebellische Attitüde: „Tabus“ sollen „endlich“ gebrochen werden und die plakativen, handgeschriebenen Überschriften scheinen ein direktes Zitat auf die derzeit angesagte Occupy-Ästhetik zu sein. Zepters Lösung heißt schlicht: „Man muss einfach nur dagegen sein.“ Also: „Kunst hassen, weil es die Kunst verdient hat“ und – auch ein Anreiz – „... weil es sonst niemand macht“. Anstatt „sich hinzustellen und zu lachen“, verliert sich die Autorin jedoch immer wieder in beleidigten und beleidigenden Plattitüden und gerät so in gefährliche Nähe zum Ressentiment. Das Thema hätte wirklich mehr hergegeben. Doch halt, vielleicht sollte dieses Buch eher metaphorisch gelesen werden, und zwar als das, was es seinem Titel zufolge ja offenbar zu sein scheint: ein zeitgenössisches Beziehungs-

Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Christina Zück
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
erscheint 3/2014 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 50 ap (author's proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Muret La Barba, Schädel, Lass uns Freunde bleiben, L21,
Hackbarths, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Waltherr 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.

Fotonachweis

- 3 Titelgestaltung „Kunst hassen“, Nicole Zepter, Tropen, Stuttgart, 2013
- 5 Montage: Andreas Koch
- 6 Ausstellungsansicht Ingo Gerken „REAL ESTATEment“, 2014, Courtesy Espace Surplus, Foto: Volkmar Hilbig
- 7 Laufplan: Christoph Bannat
- 8 Henrik Olesen „Sexual Categories 1–5“ (Patriarchal Sex), 2013, Courtesy Galerie Buchholz, Montage: Andreas Koch
- 10 Porträt Charles Manson © California Department of Corrections and Rehabilitation
- 12 Hermann Pitz „Innen“, 1997; Hohlux – Reprografische Kamera, Laternenteile, Fenster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster
Foto: Hermann Pitz © VG Bild-Kunst Bonn, 2014
- 14 Mikhail Cheremnykh „Glavpolitprovest 213“, May 1921, ROSTA, Courtesy Galerie Thomas Flor
- 15 „lens-based sculpture“, Ausstellungsansicht, 2014, Foto: Martin Salzer, Courtesy Akademie der Künste
- 16 Preview Berlin Art Fair, 2013, Foto: Edgard Berendsen
- 18 Amal Kenawy „Silence of Sheep“, 2009, Stills: The Amal Kenawy Estate
- 19 Pixação Graffiti in São Paulo, Brasilien, Foto: Wikipedia
- 20 Harun Farocki „Ernste Spiele I: Watson ist hin“, 2010, Videostill © Harun Farocki Filmproduktion, Berlin
- 21 Hans Martin Sewcz „Der Molussische Torso“, Polaroid, 1994
- 24–29 Fotostricke: Christina Zück
- 30 Zeichnungen: Verena Pfisterer, Fotos: Michael Schidniogrotzki, © Boris Wagner
- 32 Montage: Andreas Koch
- 35 Porträt Marc Brandenburg, Foto: Stephanie Kloss
- 37–39 alle Fotos: Esther Ernst
- 40 Foto: Anja Majer, Esther Ernst
- 42 Bilder aus den Booklets, Courtesy VeneKlassen/Werner
- 43–45 Carla Ahlander „Perspectives“, 2013
- 46 Schwarzes Quadrat, Illustration: Andreas Koch
- 47 Susanne Gerber „White Triangel 1“, 2004
- 48 Hommage an Ed Ruscha „The End #59“, 2005, Daniel Knorr „Stolen History – Statue of Liberty“, 2010
- 49 Danh Vo, Fragment des Projektes „We The People“, 2012, Courtesy The Renaissance Society
Videostill: Claus Habers
- 51 Montage: Andreas Koch
- 52–54 Fotos: Christina Zück
- 55–56 Olaf Nicolai „von hundert, stitched and tuned“, 2014

drama. Die unentbehrlichen Zutaten sind jedenfalls alle vorhanden: Liebe, Enttäuschung, Hass. Daher dreht sich ab jetzt alles um Emotionen und Befindlichkeiten – großes Gefühlskino wird geboten, denn so Nicole Zepter: „Es gibt im Hass kein vielleicht.“

Also Vorhang auf:

Dezember. Ein kalter, grauer Tag. Berlin liegt unter einer endlosen Nebelwolke begraben. Egal, denn mit äußerster Spannung erwartet die Öffentlichkeit einen Prozess, der soeben im obersten Gericht seinen Auftakt nimmt.

Auf der Anklagebank: die Kunst.

Ihre Komplizen (mitangeklagt wegen Kuppelei):

Künstler, Galeristen, Kuratoren, Museumsdirektoren

(zusammen auch Kunstbetrieb genannt).

Die Opfer: Scharen von vor den Kopf gestoßenen

Kunstliebhabern.

Der Vorwurf: Heiratsschwindel und Hochstapelei.

Die Indizien: Irrationalität, Hermetik, Günstlingswirtschaft, Fetischismus, Geniekult usw.

Die Verhandlung ist eröffnet. Die Parteien treten ein und nehmen an den gegenüberliegenden Seiten des Gerichtssaals Platz. Die Liebhaber enttäuscht, verständnislos, beleidigt: „Alles still und keiner lacht.“ Die Kunst dagegen aufgetakelt wie eine Diva, frech und schnippisch kaut sie einen Kaugummi und lässt provozierend eine Blase nach der anderen mit lautem Knall platzen. Anklägerin Nicole Zepter wirft ihr einen vorwurfsvollen Blick zu, steht auf und räuspert sich. Mit strenger Stimme formuliert sie ihre ersten investigativen Fragen an die Angeklagte: „Kunst – was ist das überhaupt?“ Die Kunst schweigt und lässt eine weitere Kaugummiblase platzen. „Ist Kunst, wie sie heute produziert wird, überhaupt noch zeitgemäß?“ Die Kunst schweigt und grinst. „Was macht das Museum mit mir als Mensch?“ Die Kunst schweigt, grinst und dreht ihren Liebhabern eine lange Nase. Die werfen hass-erfüllte Blicke zurück.

Aber von Anfang an: Wie konnte es überhaupt so weit kommen? Begann nicht alles ganz harmonisch? Geradezu romantisch? Und nun so viel Spott und Hass – warum? Hat die Kunst zu viel versprochen? Oder haben die Liebhaber zu viel erwartet? Haben die Komplizen etwa perfide intrigiert statt solide zu verkuppeln, sind sie Schuld an der ganzen Misere? Oder beruht alles nur auf einem furchtbaren Missverständnis? „Kunst ist per Definition etwas, das jenseits unserer Erfahrung liegt. Sie ist unerreichbar. Sie ist in ihrem Ideal ein Utopia. Eine Erlösung. Eine andere Realität.“ So beschreibt Nicole Zepter die Erwartungshaltung der Liebhaber und damit die Ausgangsbasis für deren Liebe. Einst also war die Kunst erhaben und gut. Sie läuterte, baute auf, ergriff, gab Antworten, entwarf Utopien, rettete Welten. Und vor allem schien sie absolut umgänglich zu sein und verstand sich gut mit jedermann. Ihre Gegenwart – die reine Transzendenz. Das ideale Paradies für alle möglichen Arten von Projektionen, Sinnzusammenhängen und Heilsversprechen. Wer hätte sich nicht in sie verliebt?

Wann genau das so war, lässt sich heute zwar nicht mehr rekonstruieren, aber dass es so gewesen sein muss, davon zeugt

der feste Glaube der Kunstliebhaber, der seitdem von Generation zu Generation weitergegeben wird. Scharenweise pilgern sie an die Orte der Kunst. Und woher sonst nehmen sie diese Begeisterung, diese Bereitschaft, sich auf das Objekt ihrer Begierde zu stürzen, es zu umarmen, vor ihm zu erschauern, wenn nicht aus der Gewissheit, dann Teil zu werden von einer begnadeten Welt?

Doch plötzlich, irgendwann, zur gleichen Zeit am selben Ort, geschah etwas. Von außen, aus der Gosse der Banal-Gesellschaft, brach eine feindliche Macht in die Idylle herein und begann, sie zu verseuchen: Geld. „Geld ist in den letzten zehn Jahren zu dem Kommunikationsmittel der Kunst geworden“, erklärt Nicole Zepter den Verfall, um sich kurz darauf zu korrigieren: „Die Kunst hat sich schon immer mit dem Geld ins Bett gelegt.“ Da haben wir ihn, den ersten und schwersten Anklagepunkt: Mit dem Geld legt sie sich also ins Bett, diese Kunst, aber mit ihren Liebhabern nicht! Dabei meinen die es doch ernst.

Aber es kommt noch schlimmer. Denn auch die Komplizen ziehen mit und werden von bemühten Vermittlern zu eigenützigen Drahtziehern: Sie fangen an, unternehmerisch zu denken und sind auf Wertsteigerung und Profite aus. Symbolisch, kulturell, real – egal, Hauptsache Kapital. Und das, wo die Kunst doch als geschützte Sphäre galt, als Fluchort, rein und unverdorben! Vergangen, vorbei. Vor den Augen der faszungslosen Liebhaber entsteht in Windeseile eine eiskalt ökonomisch ausgerichtete Günstlingsgesellschaft mit künstlerischem Background. „Wer nicht mitmacht, ist raus“, so ihr Credo. Und spätestens hier „beginnen die Akteure, ihre Verantwortung zu leugnen.“

Was nun passiert, ist fatal. Auf einmal wollen alle was von der Kunst – die großen Konzerne, die Superreichen, die Politiker, einfach ALLE – und der steigt so viel Bewunderung natürlich zu Kopf. Sie vernachlässigt ihre Mission. Hat sie sich früher noch angestrengt, gab es gewisse Qualitätsstandards, auf die man sich verlassen konnte, und Botschaften, die an alle gerichtet zu sein schienen, dreht sie jetzt völlig frei und macht, was sie will. Narzisstische Allüren wohin man auch schaut. Hier schnell eine Strumpfhose zwischen zwei Stöcke gespannt, dort bisschen Neonfarbe auf die Leinwand gekleckert oder auch ein olles Brett mal so schräg gegen die Wand gelehnt – „Alles geht, alles ist Kunst“. Und ihre armen Liebhaber, sie verstehen langsam aber sicher die Welt nicht mehr. Noch stets erwartungsvoll, geduldig und mit den besten Absichten stehen sie vor den Ausstellungshäusern an, zahlen Eintritt, um dann wie bestellt und nicht abgeholt in selbigen herumzuirren – suchend, hoffend, wartend: Hier war sie doch groß angekündigt, die Kunst, wo ist sie denn jetzt bloß?! Und werden dabei zu allem Überfluss auch noch getriezt und aufs Schärfste beobachtet vom Aufsichtspersonal. Dabei würden sie so gerne einfach nur der Kunst begegnen, ihr wissend nickend auf die Schulter klopfen, mit Kennerblick applaudieren oder schlicht ergriffen sein von etwas Höherem. Doch nun sind sie verwirrt, konfrontiert mit einer völlig unverständlichen, zudem höchst sinnlos und banal erscheinenden Bildsprache.

Aber zum Glück gibt es ja noch die Kunstvermittlung, es gibt die Kunstkritik, es gibt erklärende, deutende Texte zu den angeblichen Kunstwerken. Doch wie groß das Entsetzen der ver-



ständnisvoll um Verständnis Bemühten, als sich herausstellt, dass auch die Schreiber offenbar Teil der Verschwörung sind. Nichts als Worthülsen! Nonsens, kryptische, pseudointellektuelle Wortkaskaden. Das kann doch nicht ... das darf doch nicht ... Panik setzt ein. Denn es ist ja so, Nicole Zepter bringt es allen noch mal mit einem Paukenschlag ins Gedächtnis: „Wer Kunst versteht, ist intelligent. Wer Kunst nicht versteht, setzt sich dem Verdacht aus, doof zu sein.“ Und dass es etwas zu verstehen geben muss, ist klar, zumindest wenn es sich wirklich um echte Kunst handelt. Denn die hat immer eine tiefere Bedeutung, das wissen die Kunstliebhaber, da sind sie sich ganz sicher. Denn wenn da nichts wäre, nur Leere – ja was hätte das denn dann alles für einen Sinn? Entsprang nicht ihre ganze verzweifelte Liebe am Ende dieser einen großen Seh-

sucht nach Bedeutung? Und jetzt soll da gar keine sein?!? Nein, der Fehler liegt mit Sicherheit nicht im System, sondern bei den Rezipienten.

Da sitzen sie nun, die zurückgewiesenen Verehrer, noch immer gefangen in einem falschen Respekt vor den Idealisierungen, die sie selbst einst vorgenommen haben. Und dieser verdammte Respekt hindert sie jetzt daran, von ihrer grenzenlosen Bewunderung zu lassen und diese Kunst stattdessen einfach mal am Kragen zu schnappen und so richtig durchzuschütteln, die arrogante Pute. Denn die einzige Rolle, die sie ihnen offenbar in diesem Spiel zugehört hat, ist die des ehrfürchtig-staunenden Zaungasts. Schwer, sich da des Gefühls von Unwürdigkeit zu erwehren, während einige wenige andere, die mit viel Geld und Einfluss nämlich, deren Werben die Kunst sofort erhört hat, sämtliche Distinktionsgewinne einstreichen. Und die sind hoch. Die Verluste ebenso: „Ausgrenzung ist zwangsläufige Folge der elitären Ausstellungskultur.“

In schneller Folge liest Nicole Zepter nun die weiteren Anklagepunkte vor: „Kunst ist ein Business“, „Kunst ist ein Klischee“, „Kunst sieht immer aus wie Kunst“, „Kunst ist todernst“, „Kunst ist instrumentalisiert, banalisiert, generalisiert“, „Kunst ist Mythos, der Museumsalltag enttäuschend“, „Kunst als Ruine“, „Die Kunst steckt fest in einem tiefen sakralen Horror, gefangen im Irrglauben an das Genie und den Wahnsinn, festgefahren in musealer Architektur und sehr vielen White Cubes“ etc., etc.

Sie holt erschöpft Atem, stutzt kurz und wendet sich dann zum ersten Mal fragend an die Opfer dieses Dramas. „Warum bewundern wir Kunst, die uns langweilt?“ Die Liebhaber schauen betreten zu Boden. Unter Tränen meldet sich einer zu Wort: „Kunst ist ein Geheimnis, wie die Liebe. Sie schlägt ein, sie wirft uns um, wir wissen nicht, warum ...“ Dann versagt ihm die Stimme. Alles was sie wollten, hofften, wünschten war doch nur: „überrascht zu werden, begeistert sogar, erschrocken, verstört oder vielleicht verzaubert.“ Eigentlich nicht zu viel verlangt. Stattdessen nun: profunde Langeweile, umfassende Genervtheit, peinliches Fremdschämen. Kein Wunder, dass auf diese Weise Hass aufkeimt, die Fronten sich verhärten.

Das sieht nicht wirklich nach einem Happy End aus. Plötzlich bricht die Kunst ihr Schweigen. Hastig springt sie auf, wobei ihr Stuhl krachend umkippt, und spuckt ihren Kaugummi zur Seite. „So viel Anspruch muss erst mal erfüllt werden“, faucht sie ihre Liebhaber aufgebracht an. „Liebe braucht Ehrlichkeit, sonst fehlt es ihr an Tiefe. So sollte also jeder, der auf die Frage: ‚Was ist das Innovativste, was Sie kürzlich gesehen haben?‘ – jetzt verhaspelt sie sich sogar vor lauter Wut – „und keine Antwort darauf findet, ehrlich sagen können: ‚Nichts.‘“ In diesem Moment schlägt ein Gong und der Fortgang der Verhandlung wird bis auf Weiteres vertagt. Diana Artus

Nicole Zepter: „Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe“, Tropen, Stuttgart 2013.



wandlung in ein dem Zeitgeschmack entsprechendes Domizil unmittelbar bevor steht, zeigte Ingo Gerken im Rahmen der Ausstellungsreihe „Between you and me“ seine Installation „REAL ESTATEment“. Der Künstler hat hier in einer für seine Verhältnisse fast schon barock-opulent zu nennenden Art und Weise die miteinander verbundenen Erdgeschossräume schlichtweg spirituell umgedeutet. Der in ein orphisches Dunkel gefallene Vorderraum (dessen wunderschöne gusseiserne Galeriebalustrade dadurch ein wenig verborgen bleibt) dient der Vorbereitung, der „transzendenten“ Einstimmung auf den perfekt ausgeleuchteten hinteren Raum. Dort hängen an Orgelpfeifen erinnernde Kupfer- und Edelstahlrohre unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Durchmessers, die durch von Bewegungsmeldern gesteuerte Türgongs in Schwingung gebracht werden. Eigentlich Arte povera, aber kirchenbaugeschichtlich interpretiert, steht die Skulptur wie ein Altar in einer Chorumgangskirche; vom dunklen Mittelschiff blickt man in das hell erstrahlte Presbyterium. Baumarkt goes Church. Ingo Gerken hat diesem Raum, in dem sich Kunst- und praktischer Sinn vor über 100 Jahren gleichberechtigt getroffen haben, einfach das gegeben, was dieser Raum verdient hat: eine sakral perzipierbare Weihe. Das ist keine typische Gerken-Arbeit; dazu ist sie zu aufwendig, zu spektakulär und zu sehr „Geist und Seele erhebend“. Gerken hat erkannt, dass diesem Raum mit einer minimalen Invasion nicht bei zu kommen ist. Hier musste zwangsläufig eine zuvorderst materiell bodenständige, aber in ihrer Wirkung brillante Klang- und Lichtskulptur entstehen, die diesen sympathisch heruntergekommenen, ehemals sehr stilvollen Räumen einen adäquat-furiösen und vielleicht letzten großen Auftritt verschafft.

Das Potential der ortsspezifischen Situation zu erfassen, ist das Eine, es in einer derart respektvollen Form umzudefinieren bzw. im dialektischen Sinne „aufzuheben“ das Andere. In einem winzigen Moment treffen sich Desillusion und utopische Möglichkeit. Ingo Gerken hat eine temporäre Installation geschaffen, die als Synthese verschiedenster Gedankengänge auf den Punkt bringt und en passant „ärmliche Kunst“ unerwartet glanzvoll aussehen lässt.

Volkmar Hilbig

Ingo Gerken „REAL ESTATEment“, Espace Surplus, Between You and Me, Wallstraße 85, 10179 Berlin, 10.1.–8.2. 2014

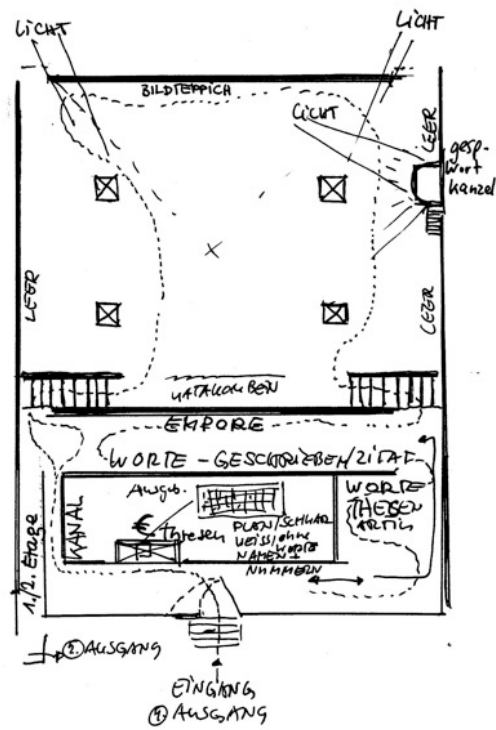
Baumarkt goes Church

/ Ingo Gerken bei Espace Surplus

Es gab Zeiten, und die liegen gar nicht so weit zurück, da konnte man kaum eine verbale Einschätzung der eigenen Arbeit mitteljunger Berliner Künstler lesen oder hören, in der nicht das Wort „Dekonstruktion“ als wichtige Schaffensprämisse verwendet wurde. Die Benutzung dieses von Derrida ursprünglich für Textanalyseverfahren geprägten Begriffes ist in der Bildenden Kunst durchaus legitim und hat manche künstlerische Position treffend charakterisiert, dagegen andere, eher unbedeutende Kunstproduktionen nur tiefenphilosophisch adeln wollen; umso ärgerlicher war und ist die inflationäre Verwendung dieses Terminus.

Ingo Gerken hat meines Wissens nie diesen Begriff zur Beschreibung seiner künstlerischen Interventionen benutzt. Dabei setzen seine Eingriffe, seine Gesten, seine Erweiterungen, Offenlegungen, Neudefinierungen, Verdichtungen oder Simplifizierungen eine geistige Dekonstruktion der von ihm vorgefundenen Räume und Zustände unbedingt voraus. Ingo Gerken aber liefert am Ende stets etwas ungeheuer Konstruktives ab, auch wenn oder gerade weil seine Kunst so minimalistisch ist. Seine Arbeiten zeugen von einem großen Respekt gegenüber dem von anderen Geschaffenen. Er seziiert Strukturen und Inhalte, ohne den Gesamtzusammenhang aus den Augen zu verlieren und seine wohlbedacht subtilen Veränderungen der Realität sind bei allen krassen Brechungen voller genau durchdachter Referenzen und besitzen gleichzeitig viel Charme und Witz. Da er aber mit seinen gewollt einfachen Eingriffen in komplexe Zusammenhänge äußerst präzise und ernsthaft agiert, ist sein Witz eher postironisch und nicht billig oder effektheischend.

In den Räumen einer ehemaligen Eisenwarenhandlung in der Berliner Wallstraße, die zwar längst den Status eines Geheimtipps für zeitgenössische Kunstpräsentation verloren haben, aber immer noch ungeheuer reizvoll sind und deren Um-



Kollektive Strafhängung

/ Painting Forever! Keilrahmen in den KW

Natürlich kann so etwas mal passieren. Und warum sollten im Berliner Kunst-Werke e.V. nicht auch die gleichen Fehler gemacht werden wie in Galerien, auf Messen und auf sonstigen Kunst-Projekt-Veranstaltungen etc. Und es fragt ja auch schon keiner mehr, was da eigentlich schief gelaufen ist. Und so treibt der Name des Kunst-Werke e.V.s seine Blüten in den Viten der Künstler, die Bilder bei „Painting forever! Keilrahmen“ ausgestellt haben. Dabei lohnt es, die Ausstellung noch einmal, vor dem inneren Auge, Revue passieren zu lassen, denn sie war böse wie kaum eine. Vielleicht war sie das unbewusst, was deshalb aber nicht weniger schwerwiegend ist. Niemals zuvor habe ich eine dermaßen hinterhältige, schlaue inszenierte und dabei feindselig gestimmte Ausstellung Malerei betreffend erlebt. Hinterhältig, da nicht gleich offensichtlich, bahnte sich eine vergrätzte Bösartigkeit ihren Weg, je länger man durch die Ausstellung ging und je höher man stieg. Schlaue, wie das Verhältnis von Bild zu Wort, Predigt, Zitat und thesenartig Selbstgezimmerter dramatisiert wurde. Wenn auch nur schlaugemeiert, mit seinen verrutschten Selbsthauptbehauptungsmetaphern; mit dieser Ausstellung aus dem Rahmen zu fallen.

Denken wir uns die Ausstellung als filmische Inszenierung. Kommen wir durch die schwere Eingangstür, vorbei am Kassentresen, durch den engen Kanal, über die Empore hinabsteigend, entlang der beidseitig leer gelassenen Seitenwände, durch den unbestuhlten Andachtsraum, Sammelort der Bildgläubigen, angezogen vom wandfüllenden Bildteppich aus über 70 Bildern, der versprochenen Hauptattraktion. Innerlich aufgeladen durch den dramatisch langen und bildlosen Weg, erwartungsvoll vor die dicht zusammengehängten Bilder, meist auf Leinwand gemalt, tretend. Doch die Erwartung, durchs Nähertreten mehr zu erfahren, wird enttäuscht. Die Bilder laden sich nicht nur nicht gegenseitig auf, sondern sub-

trahieren einander. Manche hingen so hoch, als wollte man ihnen die zweite Chance durchs Nähertreten erst gar nicht geben. Was kein Problem darstellen muss. Wäre nur die Addition aller Bilder mehr als deren Summe. Sie blieb die titelgebende Hauptattraktion ein Versatzstück im Ausstellungsparcours. Der Enttäuschung folgte so Ärger über die Beliebigkeit, die Auswahl der Werke betreffend. Zur Verärgerung gesellte sich auf dem Rückweg der Verdacht, nur einer Inszenierung auf dem Leim gegangen zu sein. Vorbei an der Kanzel für jedermann. Dem gesprochenen oder gedacht gepredigten Wort über den architektonischen Verstärker der Kanzel, vor einer leeren Wand, im Punktscheinwerferlicht. Egal aus welchem künstlichem Material, mit wie auch immer gearteten ironischen Verweispotenzial sie gebaut worden war. Wirkungsmächtig funktioniert sie hier im Zusammenspiel mit einem gedachten Volk von Betrachtern, den Bildern und den Beziehungen zwischen Bild und Wort, gesprochen und geschrieben. Denn sobald man wieder, diesmal von der anderen Seite, die Empore betrat, um den Raum zu verlassen, begegnete einem das gedruckte Wort. Über die gesamte Längsseite der Empore, als Potpourri gedruckt, auf Stein gerubbelt. Zitate von Martin Kippenberger, Deleuze/Guattari, Katrin Plavcak, Jörg Heiser, Clement Greenberg, Fernand Léger oder Pablo Picasso u.a. über Malerei. Auf deren Rückseite dann „20 Sätze über den Rahmen“, unterschrieben mit Ellen Blumenschein, überlebensgroß stehen. Deren selbstherrliche Aussage mit der verrutschten Hauptbehauptungsmetapher, dass diese Ausstellung, eben „... aus dem Rahmen fällt“, schließt. Die so richtig nicht stimmen will und ungewollt komisch klingt. Wenn hier nicht zwischen dem (meist unsichtbaren) Keilrahmen als Bildträger und einem das Bild rahmenden Rahmen unterschieden wird. Schwamm drüber.

Das alles kann passieren, unter „dumm gelaufen“ abgehakt und der Rede nicht Wert erachtet werden. Wäre da nicht die zeitgleich über zwei Stockwerke laufende Ausstellung von Merlin James gewesen. Auch ein Maler. Und diese setzte den Berliner Kellerkünstlern die, sozusagen doppelstöckige Krone der Unverschämtheit, ja, der Böswilligkeit auf. Unten die Werke der 70 Maler, verramscht als Konzeptware. Während oben, lichtwärts, die Durchschnittsware von Merlin James über zwei Stockwerke in konventioneller Wäscheleinen-Hängung zu sehen war. Oben darf einer sein Oeuvre entfalten, unten wird man keinem auch nur annähernd gerecht. Oben: das Oeuvre eines Einzelnen, unten überwiegt die Inszenierung. Wenn das kein Statement ist. Beide Inszenierungen sind entschuldigbar, zusammen aber eine Beleidigung der Berliner Maler. Präsentiert wird eine feindselige Haltung gegenüber einer Berliner Malerklasse, wie ich sie so noch nicht erlebt habe. Keiner der gezeigten 70 Maler hat so etwas verdient. Alle gezeigten sind ernsthaft arbeitende Künstler, die ihre Lebenszeit mutig in die Waagschale werfen. Also, wenn schon dann: Strafhängung für alle. Christoph Bannat

Painting Forever! Keilrahmen, KW Institute for Contemporary Art – Kunst-Werke e.V., Auguststraße 69, 10117 Berlin 18.9.–10.11.2013



All this can happen

/Henrik Olesen bei Daniel Buchholz

Olesens Arbeiten beschäftigen sich hauptsächlich mit der Auslotung von Identität, insbesondere der sexuellen Identität. In seiner Ausstellung *Hysterical Men* verwandelt er die bürgerlichen *Beletage*-Räumlichkeiten der Galerie Buchholz in einen vom Ansatz her labyrinthisch konzipierten Parcours, auf dem der Betrachter Martin Walser, Tony Blair, Monica Lewinsky, Dominique Strauss-Kahn und anderen Prominenten begegnet und sich außerdem über den diskursiven Zusammenhang zwischen Zahnbürsten, Kämmen, Polysexualität und Bügeleisen den Kopf zerbrechen kann.

Was einem zunächst als zutiefst verwirrendes Gesamtkonzept der Ausstellung entgegenspringt, sich aber gleich darauf als stringente, programmatische Differenziertheit herauschält, ist der Zusammenhang zwischen Hysterie und Sexualität. Diesen inhaltlich konfliktträchtigen, von geschlechterpolitischen Machtbeziehungen geprägten Diskurs findet man außerdem als ästhetisches Äquivalent in der Ausstellung wieder: Die bildungsbürgerliche Ästhetik der Galerieräume wird mit einer provisorischen, flüchtigen und unfertigen Baumarktästhetik durchkreuzt, was man ebenso als Kontrastierung zwischen bürgerlicher Heteronormativität und gesellschaftlich nicht erwünschter, schmerzhafter Identitätsfindung und Stigmatisierung von nicht Heterosexuellen verstehen kann.

Obwohl die Hysterie als Sammelbegriff weiblicher Beschwerden seit den 1950er-Jahren nicht mehr geläufig ist, hat diese unmittelbaren Eingang in die Alltagssprache gefunden. Hysterie ist nach wie vor weiblich konnotiert, mitunter als misogynie Abwertung. Männer sind nicht hysterisch, höchstens hypochondrisch. Selbst die Etymologie des Wortes Hysterie weist auf den weiblichen Uterus als Ursprung dieser Erkrankung hin. Bereits in der Antike entstand die aus heutiger Sicht bizarr und brutal paternalistische Erklärung, dass eine über einen langen Zeitraum unbesamte Gebärmutter die so

genannte weibliche Hysterie erzeugen würde. Die Behauptung einer männlichen Hysterie verweist dagegen auf eine geheime Geschichte der Psychiatrie. Olesen greift genau dieses Tabu auf und erzählt es, mit zahlreichen Referenzen versehen, weiter.

Am Anfang der Ausstellung sieht alles noch ganz harmlos aus, allerdings stellen sich dem Betrachter unmittelbar darauf zutiefst verwirrende Fragen. Mit durchsichtiger Klebefolie auf den großen Wandspiegel im Eingangsbereich appliziert und schön schludrig schief, liest man die ersten Worte aus Robert Walsers Erzählung *Der Spaziergang*. Das klingt zunächst noch recht einladend und man kann sich ja auch noch mal seiner Selbst im Spiegel vergewissern; alles ist bis jetzt im grünen Bereich! Aber daneben klebt genauso schief eine Liste verschiedener sexueller Präferenzen: „1. Ambiguous Sex, 2. Self Sex, 3. Critical Sex, 4. Media Sex, 5. Discursive Sex, 6. Patriarchal Sex“. Man schaut sich im Spiegel an und soll sich möglicherweise selber dazu befragen. Die Dinge geraten aus dem Lot. Und was hat das mit Robert Walser zu tun? Vielleicht gar nichts! Oder ist der Spaziergang nur eine Metaebene, ein Leitmotiv, ein Ablenken vom eigentlichen Thema der Ausstellung? Soll man beruhigt durch die Ausstellung flanieren und sich selbst zerstreuen, so wie Walser auf seinen zahlreichen exzessiven Spaziergängen oder gar grantelnd *Geben* (Thomas Bernhard, 1971). Man könnte also einfach weiter durch die Ausstellungsräume schreiten und womöglich fällt einem dabei ein, dass Walser die letzten 28 Jahre seines Lebens in einer Psychiatrie verbrachte, die damals noch Nervenheilstätten hießen. Ist Robert Walser also ein hysterischer Mann gewesen?

Einer der wenigen engen Freunde, die dem eigenwillig schrulligen Walser wirklich nahe standen, war sein Mentor, der Kritiker und Verleger Carl Seelig, der nach eigener Aussage niemals schlau aus Walser geworden ist. So geht es auch dem

Ausstellungsbetrachter. Zumindest kann man auf der ausgelegten „List of Works“ die einzelnen Exponate abhaken und fühlt sich nicht ganz allein gelassen. Das hilft aber auch nicht wirklich weiter, denn was soll man mit der Angabe, dass die Klebefolien 42 mal 29 cm messen? Ebenso wenig aufschlussreich ist die Erklärung der Galerie zur Ausstellung. Dies ist möglicherweise als Seitenhieb auf den Anspruch des Rezipienten gemeint, der alles erklärt und dargelegt bekommen will. Genauso verwirrend provokativ wirkt die mit Rigips verkleidete Tür im Flur, die wie ein Obi-mäßiger Hohn auf sämtliche bourgeoisen Tapetentüren wirkt und laut der „List of Works“ ein Wandschrank sein soll. Diesen hier kann man aber nicht einmal öffnen. Vielleicht stimmt die eigene Perspektive auch nicht und man muss einen anderen Blickwinkel einnehmen, den man aber erst einmal finden muss. Immerhin bekommt man das Angebot, durch die offene Tür direkt daneben zu gehen.

Man hat praktisch noch nichts gesehen und sitzt schon in einem heftigen Kopfkino. Wahrscheinlich hockt Henrik Olesen hinter der Rigipsplatte, beobachtet die Galeriebesucher und freut sich, dass sein Konzept aufgeht. Man ist also genötigt zu schauen, was sich auf der Rückseite befindet, denn das ist hier schließlich ein Spaziergang. Prompt läuft man wieder vor eine Wand, dieses Mal aber schön weiß verputzt. Weiß wie der Schnee, in dem Walser 1956 starb. Das ist dann doch etwas befremdend. Was erwartet uns also hinter der weißen Wand? Endlich trifft man auf Menschen, aber nur als schief geschnittene Schwarz-Weiß-Fotos, die auf einer überdimensionierten, an die Wand getackerten weißen Leinwand zu erraten sind. Wer ist also wer? Tony Blair, Monica Lewinsky und Dominique Strauss-Kahn erkennt man gleich. Bei Strauss-Kahn und Lewinsky liegt die Verbindung zum patriarchalen Sex irgendwie nahe. „Media Sex“ scheint aber auch angemessen. War da nicht doch was bei Tony Blair? Wurde ihm nicht vorgeworfen, er hätte eine Beziehung zu Rupert Murdochs Frau? In dieselbe Kategorie passt jedenfalls auch Berlusconi minderjährige Ex-Geliebte Ruby Rubacuori. Die sexuellen Vorlieben Strauss-Kahns und Berlusconis entwickelten sich jedenfalls zum Stolperstein innerhalb ihrer staatspolitischen Karrieren. Fast schon pikant mutet es dann an, wenn gleich daneben das Oberhaupt der katholischen Kirche zu sehen ist: Papst Benedikt und Franziskus bei der rituellen Fußwaschung. Über Kim Jong-un's Sexualeben will man eigentlich lieber nichts Näheres erfahren – ihn findet man im Nebenraum. Doch wer ist die knabenhafte junge Frau, die mich, rein visuell, an niemand Bekannten erinnert? Eine kurze Nachfrage hilft mir dann doch auf die Sprünge: Brandon Teena, eine junge US-amerikanische Frau aus Nebraska, die als Mann leben wollte und dafür 1993 mit ihrem Leben bezahlen musste. Wer erinnert sich nicht an Hilary Swank in *Boys don't cry*? Soweit wäre das Prominentenrätsel also gelöst, wären da nicht die Käämme, Zahnbürsten, Rasierer, Wasch- und Putzmittel, Fische sowie ein Pferdeköpf. Der Fisch stinkt ja bekanntlich vom Kopfe her und dem kann man ja eventuell Abhilfe durch fleißiges Putzen schaffen. Päpstliche Fußwaschungen hatten wir ja schon. Bügeln könnte da vielleicht auch noch helfen. Eine reine Weste ist gebügelt schließlich umso schöner! Aber das kommt später. Es bleiben noch zwei schwarze Flecken, bzw. zwei Schwarz-Weiß-Bilder auf der

sonst so reinlich weißen Leinwand; Hanne Darboven und der martialisch wirkende Ledermann, der mit nacktem Po auf einer Rennmaschine sitzt und irgendwie an Peter Marino erinnert. In einem weiteren Ausstellungsraum, in dem dem Betrachter erneut eine Hilfsreferenz geboten wird, lesen wir, dass der Autor von *Polysexuality* der kanadische Psychoanalytiker François Peraldi ist, der 1993 an Aids starb. Googelt man also den Titel *Polysexuality*, dann weiß man auch, wer der Mann auf dem Motorrad ist. Aber die verstorbene Hanne Darboven bleibt ein Rätsel.

Die Lösung liegt vielleicht in den Pappkartons – in Form von weißen T-Shirts mit popkulturell anmutenden Aufdrucken in Schwarz-Weiß-Siebdruck: nebst den bereits genannten sexuellen Ausformungen auch das Bügeleisen – ein Philips-Steamglide-Azur, toll! Welche Sexualität führe ich denn heute mal spazieren? Man darf hier also ganz postmodern eine Identität wählen! Das überfordert mich, ich möchte eigentlich nur noch ein weißes T-Shirt.

Während ich in Gedanken vor einem beruhigend weißen, klebstoffverschmierten Plexiglasbild (das tatsächlich in der Ausstellung hängt) ein Bügelbrett aufklappe, um dem Referenzchaos in meinem Kopf Herr oder Frau oder sonst was zu werden, kann ich über die Brutalität, die hinter der Geschlechterheteronormativität liegt, weiter sinnieren und über die bürgerliche Gesellschaft als Quelle der Geschlechternormierung granteln sowie eine Referenzliste zur Ausstellung anlegen, damit ich nicht hysterisch werde. Vielleicht gehe ich aber auch in den Wandschrank, dessen Tür ich dann doch noch gefunden habe, lege die gebügelten T-Shirts fein säuberlich hinein und schaue nach, ob Henrik Olesen dort sitzt – oder der Geist Robert Walsers, der mir folgende Worte über den Charakter des Künstlers zuflüstert: „[...] dass er nie zur Sicherung oder Verunsicherung seiner selbst gelangt, scheint sein Los“ (Robert Walser, 1909).

Elke Stefanie Inders
p.s. @Henrik Olesen: Wegen Kim Jong-un würde ich die Liste gerne noch um Dictatorial Sex ergänzen.

Henrik Olesen „Hysterical Men“, Galerie Buchholz, Fasanenstraße 30, 20.9.–23.11. 2013

Literatur:

Balke, Friedrich: *Schneewittchens Rückkehr*, in: Cargo, Dez. 2013–Febr. 2014, S. 64–68, Berlin.

Echte, Bernhard (2008): *Robert Walser – Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt a. Main.

Lerner, Paul (2003): *Hysterical Men*, Ithaca, NY.

Micale, Mark S. (2009): *Hysterical Men. The hidden history of male nervous illness*, Cambridge, MA.

Niccolini, Elisabetta (2000): *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Stuttgart, Weimar.

Ortmanns, Gudrun (2010): *Das Berlin des Robert Walser*, Berlin.

Seelig, Carl (1989): *Wanderungen mit Robert Walser*, Leipzig.

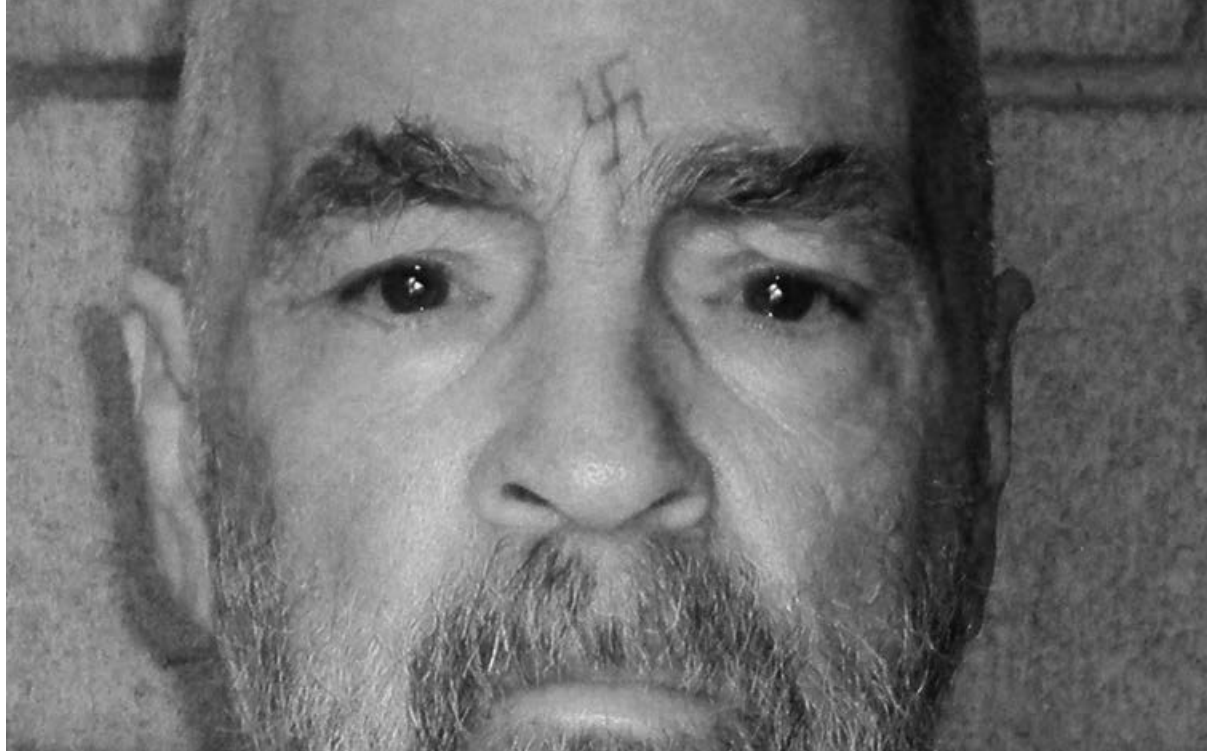
Walser, Robert (1967): *Der Spaziergang*. Ausgewählte Geschichten. Zürich.

Filme:

Der Gehülfe (1975), Thomas Koerfer.

Der Vormund und sein Dichter (1978), Percy Adlon.

All this can happen (2012), Siobhan Davies & David Hinton.



Das Ohr schläft nie

/ Böse Musik im HKW

Hören ist komplex. Nachdem Riechen, Schmecken und Fühlen im Laufe des Zivilisationsprozess in den Bereich des Privaten abgedrängt wurden, ringen Hören und Sehen um den ersten Platz innerhalb der Hierarchie der Sinne. Sehen gilt als griffiger und hilft dabei die Welt zu strukturieren. ‚Einsehen‘ bedeutet ‚verstehen‘. Hören dagegen erfordert eine Schulung des Gehörs und ist viel weniger les- und entzifferbar. Die Augen können geschlossen werden, die Ohren verfügen dagegen über kein natürliches Schutzschild. Trotz der Übermacht unserer visuellen Kultur drehte sich bei dem HKW-Festival „Böse Musik – Oden an Gewalt, Tod und Teufel“ in Konzerten, Installationen, Filmen und Gesprächen alles um die Frage „Gibt es böse Musik?“. Von FAZ-Journalist und HKW-Bereichsleiter-für-Musik Detlef Diederichsen und dem Sound-Studies-Professor an der Humboldt Universität Holger Schulze organisiert, wurden während den vier Tagen sämtliche Register der bösen Musik gezogen. Neben gemeinhin als böse deklarierten Musikgenres wie Heavy Metal, Hip-Hop und Nazi-Rock reihten sich auch solche Arten der bösen Musik wie die Narcocorridos (Lobgesänge auf die mexikanischen Drogenkartelle), die Musik der Mafia Kalabriens und die hypnotischen Voodoo Beats aus Haiti, New York und New Orleans.

Gleich am Eröffnungstag wurden die BesucherInnen mit einer performativen Hasstirade des Gangster-Raps konfrontiert. Als kritische weiße Deutsche stellten Ale Dumbzky, Volkan Terror und Robert Stadlober in ihrer Auftragsarbeit „Pure Hate“ sexistische, homophobe und einfach total dämliche Phrasen des Pimp-Raps („Nutte-Nutte-Geile Sau-Nackte Frau-Geiler Vorderbau“) in eine atonale Klanglandschaft, so dass den BesucherInnen das anfängliche Lachen im Halse stecken blieb. Neben der moralischen Bewertbarkeit von Texten ist das Böse auch psychisch nur schwer zu ertragen. So musste

Dumbzky seine Recherchearbeit auf zweieinhalb Stunden am Tag begrenzen. Es sei einfach „echt eklig“ gewesen. Immer wieder wurde das Thema der Intentionalität von Musik aufgegriffen. Die Frage des Kontextes lieferte auch indirekt der Titel des reißerisch aufgemachten Undercover-Dokumentarfilms über bayerische Neonazis „Blut muss fließen“ von Peter Ohlendorf. Der Klassiker des deutschen Nazi-rocks, der als Filmtitel herhielt, stammt eigentlich von dem sogenannten Heckerlied, einem Revolutionslied der badischen Freiheitsbewegung von 1848. Was bei den radikaldemokratischen Revolutionären noch hieß „Fürstenblut muß fließen/Knüppel-hageldick/Und daraus ersprießen/Die freie Republik“ wurde elegant umgedichtet in „Blut muss fließen knüppel-hageldick/und wir scheißen auf die Freiheit dieser Judenrepublik“. Böse ist der Nazi-Text. Böse war auch der Hecker-Text für das deutsche Adelsgeschlecht, das im Begriff war, seine Macht zu verlieren. Bei dieser Art der bösen Musik, die instrumentalisiert wird, um eine inhumane Botschaft zu verbreiten, ist der Text böse, in einer ethisch-moralisch Sicht. Allerdings ist Musik mehr als ihr Text. Wie bei einem gelungenen Horrorfilm, wo das Böse genau das ist, was nicht zu sehen ist, steckt das eigentlich Böse der Musik nicht im Text, so Lars Brinkmann, der sichtbar aus der Metal-Kultur stammende Musikjournalist. Auch wenn das miesen und diskriminierenden Texten Ausgesetztsein schnell die psychische Toleranzgrenze sprengen kann, lag ein weiterer Schwerpunkt des Festivals auf textfreien Klängen des Bösen. So wurden die BesucherInnen im Eingangsbereich des HKWs in Anke Eckardts Klanginstallation „Stalker 2“ mit einer abgemilderten Version von Ultraschall basierten Lautsprecher begrüßt. Diese können kilometerweit einen Ton beamen, der mit 150 dB über der menschlichen Schmerzgrenze liegt und somit physische Auswirkungen, im extremsten Fall das Platzen innerer Organen verursa-

chen kann. Töne so unerträglich, dass sich sofort die Ohren zugehalten werden müssen, wurden zum Beispiel gegen Demonstrierende während des G20-Gipfels 2010 in Toronto eingesetzt. Auch im militärischen Bereich erfreut sich der Schall als nicht tödliche Waffe einer immer größeren Beliebtheit. Sie hat den „humanen“ Vorteil nicht zu töten, sondern führt lediglich zur Lähmung der FeindInnen. Da der Schalldruck keine sichtbaren Spuren hinterlässt wie beispielsweise ein Maschinengewehr, verändert sein Einsatz in der Kriegsführung des 21. Jahrhunderts auch die Art und Weise der Empathie, welche nicht mehr durch schockierende Kriegsfotografien ausgelöst wird, sondern der Schmerz nur abstrakt anhand von Messungen der akustischen Schwingungen und der Berechnung des Zumutbaren für die Empfindlichkeitskurve des menschlichen Gehörs zu erahnen ist. Die abstrakten Messzahlen, in die der Schall übersetzt wird, sind weit weniger in der Lage die Schrecken des Kriegs aufzuzeigen, als es Bilder tun können. Messzahlen also statt Bilder. Der Dokumentarfilm „Musik als Waffe“, der sich mit Musik im Krieg und als Folterinstrument auseinandersetzt, zeigt, dass die CIA gar eine Richtlinie für die auditive Folter hat. Genehmigt werden pro Tag 18 Stunden Geräusche einer Schnellstraße oder 8 Stunden Lärm eines aufgedrehten Mopeds. Die Tendenz der Anwendung auditiver Folter ist steigend, da sie grausam und doch unsichtbar ist. Doch gibt es keine eindeutige Definition, was die auditive Gefährdungsgrenze anbelangt, so pendeln die Einschätzungen zwischen 120 und 140 dB. Der Lautstärkepegel der menschlichen Stimme liegt in der Mitte.

Ganz und gar unentscheidbar verhält es sich mit den persönlichen und kulturellen Musikvorlieben. Die eine mag sich an Diamanda Galás' dämonisch-schriller, beinahe vier Oktaven umfassender Stimme berauschen, während der andere zu Katy Perrys Popballaden mitrallert. Hier ist die Kategorie „böse“ eine Geschmacksfrage. Musik hat eben eine affektive Wirkung, die ganz individuell ausfallen kann.

Welche Wirkung die Marschmusik des eingeladenen Bundespolizeiorchesters Berlin erzielen sollte, ist eindeutig. Schließlich ist das Orchester ein Überbleibsel der Tradition des institutionellen Einsatzes von Musik im Rahmen der Exekutive. Da täuschen auch nicht die Hochzeits- und Trauermärsche darüber hinweg, dass die Trommeln, Pauken und Trompeten ganz im Sinne von Massensynchronisierung und Selbstdisziplinierung stehen. „Aufgehen des Individuum im Volkskörper“, wie es Diederichsen in dem Mikrosymposium „Schöne böse Welt“ treffend bezeichnet hat. Seit Beginn der Nationalstaatlichkeit wurde Musik systematisch für militärische Zwecke genutzt. Und was die Schamade, ein mit Trommeln erzeugtes Schallsignal, das die Soldaten in eine kampfeslustige Stimmung versetzen sollte, noch im 18. Jahrhundert war, sind heute der Doublebass und die Gitarrensoli der US-amerikanischen Metal Band Drowning Pool, die als inoffizieller Soundtrack Einsätze in Afghanistan und im Irak begleitet.

Als Teil des Anthropozän-Projekts des HKW, welches den Menschen als einen der wichtigsten Einflussfaktoren für alle Prozesse und Ereignisse auf der Erde betrachtet, stellt auch dieses Festival den Versuch dar, anhand böser Töne grundlegende Fragen nach der menschlichen Natur zu beantworten. Der Mensch nutzt Musik zu bösen Zwecken, instrumentalisiert sie als Folterinstrument und als perfide Waffe im Krieg, als Vermittlerin von politischen Ideologien, als Gleichschal-

tungsmittel und als Lobeshymne auf die Kriminalität der Mafia, versteckt im Deckmantel des volkstümlichen Liebeslied. Das Böse ist also menschlich und nicht per se musikalisch? Trotz der kulturhistorischen und musikgeschichtlichen Intention stellt sich die Frage, wieso ausgerechnet Töne zu „bösen“ Zwecken eingesetzt werden und scheinbar zielorientiert funktionieren. So gibt es unabhängig von Musikgeschmäckern und der kulturellen Herkunft der Hörenden die neurologisch-psychologische Dimension von Tönen. Zwei Töne in derselben Tonlage lassen dissonante Reibungen entstehen und aktivieren Gehirnregionen, die negative Gefühle auslösen. Außerdem böse: Totale Stille. Dass akustische Deprivation ein ebenso „gutes“ Folterwerkzeug abgibt wie zu laute Musik, darin waren sich alle auf dem Festival einig.

Doch zurück zur Musik: Wie der Autor und Musiker Dietmar Dath in seiner Keynote zur Eröffnung anmerkte, ist böse Musik „jede Musik, die sich nicht ums Wahre, Schöne, Gute kümmert und sich selbst genug ist.“ Böse Musik kann also eine Verweigerung gegen das Glatte und Reine sein. Und darin liegt die sogartige Faszination für diese Musik. Wie Ale Dumbzky sagte „Böse Musik ist die geile Musik.“

Böse Musik kann eine Geste der Verweigerung und der Abgrenzung vom eigentlichen Bösen, nämlich der heilen Welt der Kastelruther Spatzen und der Hansi Hinterseers sein. Wie die Ikone der Industrial-Musik Genesis P-Orridge einst über seine Musik sagte „Wir werden von Gewalt regiert. Was wir tun, ist Gewalt wieder in ihrem eigenen Kontext zu zeigen. Mit all ihren Schrecken. Dann wird es ungemütlich. Sie ist nicht mehr etwas, über das man sich nebenbei bei einer Tasse Kaffee unterhalten kann.“

Im Mai wird mit dem dritten und letzten Teil der Musikfestivalreihe der Fokus auf doofer Musik liegen, also auf Musik wie Schlager, Polka und Country, die stumpf, taub, empfindungslos – eben „doof“ macht. *Naomie Gramlich*

„Böse Musik – Oden an Gewalt, Tod und Teufel“
Haus der Kulturen der Welt, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557
Berlin, 24.10.–27.10. 2013

Songliste der Autorin:

Burzum – *Dunkelheit*

Charles Manson – *Sick City*

Стас Барецкий (Stanislav Baretsky) – *Кризис (crisis)*

Death In June – *Rose Clouds of Holocaust*

Johann Sebastian Bach – *Organ Toccata*

Los Tigres del Norte – *Los Tres Amigos*

NON – *Total War*

Rotterdam Terror Corps – *God Is A Gabber*

Throbbing Gristle – *Dead Ed*

Whitehouse – *Why You Never Became A Dancer*



Aus der Dunkelkammer in den hellen Raum

/Lens-based sculpture in der Akademie der Künste

Von seinen Erfindern wurde das junge Medium Fotografie als magischer Abdruck des Lichtes angepriesen. Das Publikum war fasziniert von der überraschenden Genauigkeit und bestaunte die Bilder als wirklichkeitstreuere Dokumente. Alle waren damals im Bann des fotografischen Abbildes. Die Kunstgeschichte hat mittlerweile zur Kenntnis genommen, dass die Impressionisten mit Hilfe der Fotografie die Flüchtigkeit des Moments festzuhalten versuchten, um ihn in ihre Gemälde übertragen zu können. Jedoch wurde bisher wenig beachtet, wie sich Bildhauer der Fotografie näherten. Die meisten Plastiker wussten zunächst auch wenig mit diesem neuen „flachen“ Medium anzufangen. Umso überraschender der Auftakt der Ausstellung „lens-based sculpture“ in der Berliner Akademie der Künste, in der gezeigt wird, dass damals doch einige Bildhauer, die dann entscheidend für den Durchbruch der modernen Plastik wurden, im neuen Medium eine besondere Potenz erkannten. Künstler wie Umberto Boccioni, Constantin Brancusi oder Marcel Duchamp begriffen es als Chance, ihre Skulpturen mit Hilfe der Fotografie nicht nur zu dokumentieren, sondern auch in Szene zu setzen. Sie haben ihre Arbeiten im Entstehungsprozess oder nach Fertigstellung fotografisch im wechselnden Licht-Schatten-Spiel oder aus verschiedenen Blickwinkeln arrangiert. Die Fotografie bot ihnen die inszenatorische Möglichkeit, die Bandbreite der Wirkungen ihrer Plastiken zu testen. Zu Beginn der Ausstellung wird diese erste Berührung zwischen Skulptur und Fotografie schlüssig dargelegt. Das Thema des Zusammenspiels dieser beiden, in ihren Grundzügen so differenten Medien wird dann in einem ausgewählten Werkparcours entfaltet und es wird deutlich, wie stark die Möglichkeiten der Fotografie die Idee der Skulptur verändert haben.

Vor allem wurden neue plastische Konzepte entwickelt, weil man sich das Dokumentarische der Fotografie zunutze

machte. Die Arbeiten der Land-Art konnten so überhaupt publik gemacht und trotz ihrer dem Naturprozess unterworfenen Vergänglichkeit bewahrt werden. Zu einem wichtigen Begleiter wurde die Fotografie auch für die von Tanz und Performance angeregte Erweiterung der plastischen Form zur plastischen Aktion. In ihrem legendären Buch „Passages in Modern Sculpture“ beschreibt Rosalind E. Krauss, wie in den 1960er-Jahren die Handlung zu einem wesentlichen Moment der neuen Skulptur erklärt und dadurch die für die klassische Skulptur charakteristische Kompaktheit und geschlossene Form aufgelöst wird. Durch das aktionistische Moment dringt die bisher von der Skulptur nur in Ansätzen erfassbare Zeit in die skulpturale Verfassung ein. Mit Rodins „Bürger von Calais“ war zwar, so Krauss, die statuarische Auffassung der Skulptur schon durch ein erzählerisches Moment ergänzt worden, aber erst durch das aktionistische Moment kam es zu einer radikalen Erweiterung der Skulpturauffassung. Dies gelang, weil die Fotografie, und später Film und Video, Handlungen fixieren konnte.

Exemplarisch begreift man dies in einer frühen Arbeit von Bruce Nauman. In „Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms“ (1967/68) führt der Künstler eine simpel erscheinende, aber doch sehr ausgetüfelt strukturierte Handlung aus, indem er immer und immer wieder zwei Gummibälle in ein auf den Boden gezeichnetes, mittelgroßes Quadrat oder gegen die darüberliegende Decke wirft. Die gut 10-minütige Repetition der Handlung, einen Gummiball nach dem anderen, anfangs mit Schwung, dann mit immer mehr Wucht, in eine sehr begrenzte Fläche zu werfen und die Bälle schnell und rechtzeitig wieder aufzufangen und sie erneut zu werfen, hat Bruce Nauman mit Video aufgezeichnet. Durch das Hochspringen und Abprallen der Bälle entstehen unsichtbare Bewegungslinien im Raum.

Könnte man sie aber bildlich und zeitlich fixieren, entstünde so etwas wie eine Säule der Ballbewegungen. An dieser Arbeit zeigt sich sehr deutlich, wie die technischen Bildmedien sich vor die konkrete plastische Form schieben, sie zu dominieren beginnen oder, eben wie hier, auflösen.

Das, was man heute in einer ungenauen Vermischung von Sprechakttheorie und Performancekunst gerne „performativ“ nennt, bezeichnet eigentlich das Moment der theatralischen Live-Handlung, der In-Eins-Setzung von Durchführung und Darstellung. Dass es uns heute so selbstverständlich erscheint, dass ein solch performatives Moment Teil moderner Plastik sein kann, obgleich das plastische Medium in seiner genuinen historischen Fassung der Inbegriff der räumlich fixierten, statischen Kunst war, ist durch das Eindringen des Mediums Fotografie und später der bewegten Bilder in das skulpturale Medium ausgelöst worden. Das mediale Cross-over war der entscheidende Umschlagpunkt, durch den sich die Skulptur sowohl dem zeitlichen Aspekt als auch dem Handlungsmoment öffnen konnte.

Es waren also raumbezogene und raumformende Aktionen, die die Skulptur im ersten Schritt erweiterten. Jedoch war es auch die Vergänglichkeit der Handlungen, die die dokumentierende Fotografie auf den Plan rief, um das zeitliche Moment der Handlung festzuhalten und in die skulpturale Statuarik integrieren zu können. Zehn Jahre später, während der nächsten Etappe in der Geschichte der gegenseitigen Befruchtung von Fotografie und Skulptur, begannen Künstler genau diese dokumentarische Rolle der Fotografie kritisch zu reflektieren. Sie versuchten, die Funktion der Fotografie für die neue Verfassung der Skulptur zu domestizieren und der Skulptur wieder ein reales Volumen zurückzuerobern, ohne jedoch einen ästhetischen Rückschritt zu vollziehen. Künstler begannen das Handlungsmoment auf subtile Weise beizubehalten und es gleichzeitig am realen, räumlich erfahrbaren Volumen zu spiegeln.

Raimund Kummer hat 1978/79 in einer im Berliner Stadtzentrum stattgefundenen Aktion einen auf einer Baustelle liegenden Haufen von T-Trägern mit roter Farbe markiert und sie zu einer Plastik im öffentlichen Raum erklärt. Natürlich war der Künstler für diese ungewöhnliche und zeitlich begrenzte plastische Aktion auf die Fotografie als Beweisstück angewiesen. Er wollte aber seine bildhauerische Arbeit langfristig nicht auf ein fotografisches Dokument beschränkt sehen und erwarb deshalb einen der T-Träger. Dieser wurde im Laufe der nächsten Jahrzehnte ein Grundbaustein für viele skulpturale Eingriffe und Aktionen von Kummer. Die dabei immer wieder entstandenen Fotos blieben Hilfsmittel, Beiwerk und ersetzen nicht die konkrete Plastik. Zudem wurden sie im Laufe der Zeit durch andere Formen des Dokumentierens ergänzt. Dieses Begleitkonvolut aus fotografischen Dokumenten und schriftlichen Berichten strömt in der ausgestellten Arbeit „Fiji Bitter / Krummer Deutscher“ (2000–2002) als projizierter Bilderfluss und gleichzeitig wie eine archivari-sche Schicht, als historische Patina über den großen T-Träger. Hermann Pitz, der mit Raimund Kummer und dem leider schon verstorbenen Fritz Rahmann in den 1980er-Jahren das „Büro Berlin“, so etwas wie ein Laboratorium zur Erforschung künstlerischer Praxis, gegründet hatte, hat auf ganz andere Weise die Rolle der Fotografie plastisch reflektiert. Ihm diente

in der Arbeit „Innen“ (1997) das reale Objekt einer riesigen reprografischen Kamera als Vergegenständlichung der apparativen Ausrichtung des Blicks auf den Raum. Die ursprünglich für das Museum Münster konzipierte Arbeit war dort auf ein durch eine Wand verschlossenes Fenster gerichtet. Jetzt in der endgültigen und nicht mehr direkt ortsbezogenen Fassung ist die Fensterfassade als Gegenstück zur Kamera gegen die Wand der Ausstellungshalle gelehnt. Die Arbeit thematisiert in ihrer skulpturalen Anordnung von realer Kamera, Lichtquellen und Fensterrekonstruktion auch unabhängig vom Ursprungsort sehr treffend und auf noch mehrschichtigeren Ebenen die Verquickung von plastischem Volumen, Blick und Bildformation.

Die beiden in Braunschweig lehrenden Künstlern, Raimund Kummer und Bogomir Ecker initiierten die Ausstellung für die Berliner Akademie der Künste gemeinsam mit den Kunstwissenschaftlern Herbert Molderings und Friedeman Malsch kuratiert. Das kluge Konzept der Ausstellung macht die These sinnfällig, dass der Einbezug der Fotografie, des Films und des Videos in die plastische Praxis die Formen und unser Verständnis moderner Skulptur entscheidend verändert und erweitert hat.

Die Ausstellung entfaltet dieses Thema eines spannenden und heute noch wirkenden medialen Cross-overs sehr genau und überzeugt durch eine intelligente Dramaturgie. Nach einem kurzen Kapitel über die Zeit der letzten Jahrhundertwende geht sie in medias res und zeigt das seit der Mitte der 1960er-Jahre intensivierte Zusammenspiel der beiden Medien und seine Blütezeit in den 1970er- und 1980er-Jahren. Im letzten Kapitel der Ausstellung werden gleichsam in einem Ausblick die durch die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten, wie heute z.B. 3D-Drucker, weitere Veränderungen des Zusammenspiels aufgezeigt.

Die Ausstellung gewinnt durch ihren weitgespannten Zeitbogen, der nicht mit einer Fülle beliebiger Werke, sondern mit sehr gut ausgewählten, exemplarischen Arbeiten aufgezeichnet wird, eine packende Intensität. Man kann sich in das Thema hineinsehen und hineindenken und muss nicht, wie so häufig in Ausstellungen der letzten Zeit, die steilen Thesen der Kuratoren entweder blind glauben oder ihnen gar nicht folgen können.

Hier gibt es einen offeneren Anspruch. Das liegt auch an der pfiffigen Idee der Künstler Kummer und Ecker, in die beiden Gegenwartskapitel zwei Studiolos mit synoptischem Material zu integrieren. In diesen Räumen wird die These der Ausstellung durch ein Archiv zum vielfältigen Einsatz der Fotografie im Feld der Skulptur unterfüttert. Es enthält all die Arbeiten und künstlerischen Praktiken, die nicht in die Ausstellung aufgenommen wurden, weil sie alle möglichen Nutzungen und Verknüpfungen, nicht aber das grundlegende, ästhetische Zusammenwirken der beiden so gegensätzlichen Medien zeigen. Hier, in diesen materialreichen Studiolos kann man wie in einer offenen Diskussion die Argumentationslinie der Ausstellung nachvollziehen.

Anne Marie Freybourg

„lens-based sculpture – Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie“, Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, 24.01.–21.04. 2014

Gunter Reski, „Das Selbst ohne Ich“, Zwinger Galerie, Mansteinstraße 5, 10783 Berlin, 25.1.–22.3. 2014
 ROSTA, Galerie Thomas Flor, Mehringdamm 34, 10961 Berlin, 7.12. 2013–26.4. 2014
 Corita Kent, „Let the Sun shine in – A retrospective“, Potsdamer Straße 68, 10785 Berlin, 22.2.–10.5. 2014

„Wir sind überzeugt, wir wissen, dass alles in der Kultur spricht: Die Strukturen der Sprache prägen der Ordnung der Dinge ihre Form auf.“

(Michel Foucault in: „Worte und Bilder“, 1967)



Hört auf zu malen

/ Reski bei Zwinger, ROSTA bei Flor, Corita bei Circle Culture

Jörg Immendorffs gemalte Tafelbild-Ikone „Hört auf zu malen“ von 1966 hat immer noch Gültigkeit. Sie beschreibt das unendliche Verhältnis von Wort zu Bild (Hans Belting) bzw. von Diskurs und Form (Michel Foucault).

Mal ganz einfach; Kunst erzählt davon, dass man Dinge machen kann. Und, nicht nur, dass man sie machen, sondern auch, dass man sie so, also auch anders, machen kann. Und, bestenfalls, dass man sie eben nur so machen kann. Bis jemand kommt und zeigt, dass man es doch anders machen kann.

Reski, Rosta und Corita liefern Beispiele für Wort-Bild-Beziehungen. Zeitgleich sind ihre Arbeiten gerade in Berlin zu sehen. Gunter Reski in der Galerie Zwinger, die sogenannten Rosta-Fenster in der Galerie Thomas Flor und Schwester Corita in der Circle Culture Gallery. Reski zeigt einmal mehr verschwebelte Wort-Gimmicks und Denkkalauer. Majakowski, als prominentestes Beispiel, glänzt mit einer „Rosta“-Serie, als wolle er sich auf den Hausmeisterposten der Oktober-Revolution bewerben (ROSTA hieß die Revolutionäre Nachrichtenagentur des jungen Sowjetrusslands bis 1925). Und Schwester Corita sprengt mit Siebdrucken die Grenzen ihres katholischen Ordens. Dafür wurde sie 1968 aus diesem auf den freien Markt katapultiert. Ein Maler und zwei Grafiker. Man kann als Wort-Maler nicht ohne eine Form von Ikonoklasmus auskommen, so meine These. Wort und Malerei kommen nur zusammen, wenn sie einander widersprechen, belauern und bedrohen. Cy Twombly, Agnes Martin, Dieter Krieg, Martin Kippenberger waren Maler an der vermaledeiten Wortfront. Jeder mit eigener Chiffrierung. C. Twombly mit neo-post-kindlichem Gekrakel. A. Martin mit ihrem Mal-Grund-Linien-Problem, Kampf, für eine mögliche Notation. D. Krieg, knietief im Sprachschlamm wühlend. M. Kippenberger, mit hoher Trefferquote, über die Bildbände, im Feld gesellschaftlicher Konventionen.

Der einzige Zeitgenosse, Gunter Reski verdreht Text und Bild, gespiegelt und verdeckt, um nichts verbergen zu müssen, so scheint es. Der Pfeil ins denkerische, abgeschossen mit zu wenig Spannkraft. Zweifach gebrochen die Metaphern, dass einem das Lachen im Hals stecken bleibt. Wenn es heißt, dass jeder Zahn seinen Mund haben sollte, kontere ich mit: „Jedes Auge ist für sich verantwortlich“ – einem unerschöpflich großartigen Godard-Satz. Oder auf Reskis „Das Selbst ohne Ich“ mit Arthur Rimbauds Klassiker: „Ich ist ein anderer“. Bewusstsein vs. Bewusstlosigkeit.

Die beiden anderen, der ehemals futuristische Revolutionsliterat Majakowski und die Nonne Corita unterwerfen sich. Er dient der Revolution, sie der Religion. In beiden, Revolution und Religion, gibt es starke psychedelische Momente, in denen Welt und Ich zusammenfallen. Von 1919 bis 22 entstehen im nachrevolutionären Russland Tausende von Schablonen-Schriftbildtafeln. Auch, weil es in der Vielvölker-Union viele Analphabeten gibt. Jetzt hängen sie in der Galerie Thomas Flor, Stück für 6.000 Euro. Eigentlich ein Fall fürs Museum. Und ein Musterbeispiel, wie profane Alltagskultur um die Aufnahme in die heiligen Archive der Kunstwelt bittet.

Die Rosta-Agit-Prop-Pappen mit ihren Durchhalte-, Verhaltens- und Feindbestimmungsparolen zeugen von der Anstrengung, die junge Sowjetunion, nach den Revolutionswirren, wieder auf Linie zu bringen. Sie sind, auch heute noch, nur mit viel Humor zu ertragen. Und ein ironischer Überflug über dies Revolutions-Engagement ist dann auch die richtige Antwort.

Bei Schwester Corita führt der Weg der Wertschöpfung über die Heilige Schrift zum Bild, ins Alltagsleben und von diesem ins Museum. Mit 17 Jahren wird Frances Elizabeth Kent (1918–86) Nonne. Fortan heißt sie Schwester Mary Corita Kent. Sie unterrichtet Kunst im katholischen Orden des Immaculate Heart College von Los Angeles. Bis 1968, ein wunderbar psychedelisches Jahr, leitet sie dort die Siebdruckwerkstatt. Grafik, der direkte Verwandte der Schrift. Corita unterwirft sich der Schrift (der Bibel). Wie der späte Majakowski, veröffentlicht auch sie Durchhalteparolen: gegen Hunger, für Liebe und gegen den Vietnam-Krieg. Sie druckt handschriftlich übertragene Texte von Yevgeny Yevtushenko, Jefferson Airplane, Rilke, Grass oder Buber. Poppige Kalendersprüche in Werbeschrifttypo, analog gemorpt und lasierend übereinander gedruckt, im Stil der 60er-Jahre. Immer in der Nähe zum Ornament. Das erleichtert dem Betrachter abzuweichen von der sinngebenden Textkonvention (vom Diskurs) hin zur Form. Und das hält die Arbeiten bis heute lebendig. Das Stundenbuch Maria von Burgund, Antonio Basoli oder Érté. Grafik ist das Medium, welches der Schrift am nächsten verwandt ist.

Malerei, so meine These, ist sich selbst zu sehr Ding. Und dieses Ding, das kennt jeder Maler, wird immer auch von seinem Zwischenraum aus gedacht. Im Unterschied zur Schrift. Und da es mehr Dinge als Worte gibt, ist das Problem vorprogrammiert. So steht der Maler eher auf der Ding-Welt-Seite. Und doch: Was zählt, ist der in den Zwischenräumen der Sprache herrschende Anteil des Zufälligen, die Art und Weise, in der es dort, wo es herrscht, entzogen, am Ort seiner dunklen Niederlage aber gerühmt wird (vgl. M. Foucault, „Raymond Roussel“, 1963).

Christoph Bannat



Kunst durch die Linse

/ Lens-based sculpture in der Akademie der Künste II

Der Katalog zu Ausstellung wiegt ungefähr zwei Kilo und dieses Gewicht sagt etwas aus zu der Ausstellung, die den Katalog begleitet und anders rum. Sie trägt den seltsamen Titel „lens-based sculpture“, mit dem Untertitel „Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie“. Der kritische Beobachter ist etwas irritiert und gleichzeitig denkt er an die „Beobachtung zweiter Ordnung“ als Beobachtung der Beobachtung. Das war in den achtziger Jahren des vorherigen Säkulums ein viel diskutiertes Konzept. Und ihr Vertreter hieß Niklas Luhmann nebst seinen Schülern. Man wird in dem umfangreichen Katalog zu Ausstellung auch auf Luhmann stoßen. Die dreijährige Vorbereitung lässt sich in der Ausstellung selbst erfahren. Oder man frage sich selbst, unter welcher Klammer man Michael Asher mit Valie Export oder Duane Hanson zusammenbringen kann. Dessen „Mann mit Kamera“, 1991 ist zum einen eine Skulptur zum Thema. Zum anderen mag mancher Besucher vor dieser Situation seine eigene Kamera ziehen. Die Schau trägt so ein gewagtes Konzept, das in der Ausstellung selbst umfangreich mit Exponaten beleuchtet wird. Manches wird der Besucher übersehen – wie z. B. die Projektion von Giovanni Anselmo mit dem Titel „(In)visibile“ aus dem Jahre 1971. Das Werk findet sich als Abbildung in jedem Buch zur zeitgenössischen Kunst. Dabei handelt es sich um ein einzelnes Dia in einem Projektor. Der Schriftzug „visibile“ wird nur sichtbar, wenn man sich in die Lichtstrahlen des Projektors stellt. Ein weiteres klassisches Werk findet sich ganz in der Nähe. Wer sich mit der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzt, kennt das Konzept und die Bedeutung in Bruce Naumans „A Cast of the Space Under My Chair“, erschaffen 1965–1968. Bruce Nauman ist noch mit zwei anderen Werken vertreten und man fragt sich insgeheim, warum eine Retrospektive dieses Künstlers noch nicht von den Staatlichen Museen organisiert wurde.

Es ist kein Schaden, wenn man diese Ausstellung mehrmals besucht und betrachtet, denn sie lässt Raum und ermöglicht damit, sich den einzelnen Werken zu nähern. Dabei vergisst sie nicht die Vorläufer einer derartigen Sicht, wie sie sich auch in den paradigmatischen Werken von Umberto Boccioni, Marcel Broodthaers oder Johannes Brus zeigt. Marcel Duchamp ist ebenso vertreten mit der geschickt installierten Arbeit „Porte Gradiva“ von 1937 zwischen den beiden Ausstellungshallen. Sie ist als Reproduktion vor Ort zu sehen, denn das Original ist zerstört. Und wer vergessen hat, wie ein Flaschentrockner aussieht, dem sei geraten, sich auf die Suche nach Duchamps Readymades zu machen und auch die Einblicke in das Atelier des „Meisters“ zu genießen.

Auch die jüngere Generation wird nicht übersehen und ist beispielhaft in den „Nachtstücken“, 1979–82 von Bogomir Ecker zu sehen. Sabine Groß zeigt eine Bodenplastik, die ihren richtigen „Schliff“ erst durch das Befahren der Skulptur vor dem Aushärten erlangt hat. Raimund Kummer präsentiert seine „Skulpturen in der Straße“ von 1978/79, die den Autor dieses Textes zu dem Begriff „Realkunst“ inspirierte. Karin Sander zeigt „Familie K. 1:5“, aus dem Jahr 2013. Wer die Auguststraße in Berlin-Mitte frequenziert, kennt diese kleinen dreidimensionalen „Skulpturen“ schon. Ich kämpfe noch damit, ob ich mich wirklich dem Ganzkörper-Scan aussetzen will oder nicht ...

Es gibt in dieser Ausstellung noch andere Überraschungen. Zum einen die Verknüpfung von Arbeiten aus dem vorigen Jahrhundert und davor. So finden sich hier Fotoarbeiten von Étienne-Jules Marey.

Die größte Überraschung ist die Tatsache, dass es der Akademie gelungen ist, eine populäre Ausstellung auf die Beinen zu stellen, ohne den Anspruch auf Gegenwärtigkeit und eine gelungene Inszenierung zu vernachlässigen. Und der Autor dieser Zeilen wird auch noch ein drittes Mal in der Akademie der Künste am Hanseatenweg vorbeischaun, wenn es die Zeit erlaubt. Es lohnt sich.

Thomas Wulffen
 Infos siehe Seite 12–13



Zeitmaschine – (P)REVIEW BERLIN

/ Über die Kunstmesse Preview Berlin

Die letztjährige Preview gab sich quite berliner. Flughafen war out. Mitte wieder in. Und schon die Wahl der Opernwerkstätten am Nordbahnhof als Spielstätte und Austragungsort dieser Kunstmesse nahm sich aus wie der Einstieg in den Schnelldurchlauf einer Zeitmaschine. Doch zunächst schien diese Maschine in der Zeitenwende zu stocken.

Als nämlich in, um und um 2000 herum mit dem Konzept der Zwischennutzung in Mitte der bald verzweifelte, bald zynische Versuch unternommen wurde, den Umbau der Innenstadt zur neoliberalen Metropole zu verzögern. Doch kam mit der Wende, hier am Nordbahnhof, die Deutsche Bahn zu einigem Altbestand und segnete fortan die Gegend mit Neubauten, deren architektonisches Zombietum selbst in Berlin ihresgleichen sucht. In diesem Umfeld leuchtete einsam das Gebäude der ehemaligen Opernwerkstätten der bedeutendsten Theater Ostberlins als Location der Preview Berlin Art Fair. First we take Mitte, then we take Berlin. Dieser Claim von Leuten, die ihre Anzüge gern wie Uniformen tragen und keine Gelegenheit auslassen, Marx' Rede von den Unteroffizieren des Kapitals zu bestätigen – der Claim hallte schon länger durch die Stadt. Begonnen hatte dieser Prozess mit der nachgerade militärischen Räumung der besetzten Häuser in der Mainzer Straße. Schon 1990, sehr früh also. Seitdem galt die von SPD und CDU ausgegebene Berliner Linie und seitdem war an eine andere Form der Aneignung von Volkseigentum nicht mehr zu denken – als eben in der Gestalt von Privateigentum.

Und wie es nun so ist mit Raubtieren, wenn sie jung sind, sind sie scheu und manchmal sogar niedlich. Damit jedoch war spätestens Schluss, als 2004 die westdeutschen Druckerkolonien des Weltgeists in Gestalt von McKinsey Deutschland ihren 40. Geburtstag just an dem Ort feierten, an dem 1989, zum

40. Jahrestag der DDR – in der Geschichtsschreibung der Sieger – deren Untergang begann. (1)

(1) Die Ikonik der Wende, wie sie der Mainstream erzählt, fokussiert stets auf Leipzig, die Demonstrationen am Ring. Die Vorgänge um den Palast der Republik in Berlin stehen da eher am Rand.

Knappe 15 Jahre später, im Sommer 2004, waren es wiederum Künstler/innengruppen, die bekanntlich nicht spüren, aber erfolglos eine Aneignung des Palastes der Republik versuchten. Ihre Aktivitäten finanzierten sie unter anderem damit, dass sie den Palast der Republik eben auch gegen Höchstgebot vermieteten. Eine gemietete, eine auf Zeit gekaufte Repräsentation der Republik – das war die dialektisch klar missratene Metapher von 40 Jahren McKinsey-Deutschland. And more. Wie anders läse es sich da, dieses Unternehmen hätte einmal innovativ agiert und einen Prozess initiiert, an dessen vorläufigem Ende eine Berliner Kunsthalle, gar in künstlerischer Selbstverwaltung, gestanden hätte. Hätte. Ein Irrealis. Stattdessen, heute, eine irrlichternde Kunstszene, die durch die erweiterte Innenstadt, also längst auch in Moabit und Wedding, nomadiert und dabei, wie der Sandmann des Berliner E.T.A. Hoffmann, ein Säcklein mit sich führt, auf das, gut lesbar, irgendwer „90er“, gesprüht hat. In Gold. Und neuerdings auch nur auf Englisch. 90ies.

Opernwerkstätten. Während in den wirklichen 90ern, zumindest in Ansätzen, eine Aneignung der Orte, ein Spiel mit reichlich komplexen Bezügen gegolten hatte (2) – reichte diesmal, im September 2013, die bloße Geste. Aus Techno wurde Retro wurde Deko. Die Berliner Kunstszene ist inzwischen internationaler, arrivierter und eben auch unverbindlicher geworden.

Wenn heute eine/r sagt: „It's like in the 90ies“, wissen alle: Das ist und war Vergangenheit. This is Simple Past.

(2) Dies, wenigstens in Ansätzen zu leisten, war der Ausstellung „Wir sind hier nicht zum Spaß! Kollektive und subkulturelle Strukturen im Berlin der 90er Jahre“ vorbehalten, die im Sommer 2013 Paul Paulun in Zusammenarbeit mit Stéphane Bauer im Kunstraum Kreuzberg kuratiert hatte.

Und so wurden nicht Maßstäbe, sondern weiße Trennwände in die Opernwerkstätten gesetzt. Als habe es gegolten, sämtliche 123 Diskussionen der letzten Jahre um den White Cube zu parodieren (3). Doch für Parodie nahm sich, wenn überhaupt, die Preview Berlin nur an vereinzelt Messeständen Zeit. Und Geld für eine stimmige, gültige Reflexion, beispielshalber über den Zusammenhang von preiswerter Kunst und Wertpreissteigerungen in Betongold, war offenbar auch nicht da.

(3) Wahrscheinlich galt schlicht: Business as usual. Die Preview Berlin ist eine Messe wie andere, große Messen auch. Für den Lokalkolorit sorgt die Location. Das Heute von Berlin ist schlicht das Gestern von New York.

Das hätte womöglich den Betrieb gestört. Einen Betrieb, dem Kunst als Siegel der Selbstverwirklichung gilt. Das bürgerliche Subjekt, das souverän über seine Urteilskraft verfügte, dieses Subjekt hat abgedankt. Sein Feld gehört dem Ich, und ich bin ich, und also habe ich meinen eigenen Geschmack, den ich im Markt, im Ankauf realisiere. Im Brennglas der Willkür erfährt sich so die je eigene Individualität. Nichts hat hier Notwendigkeit.

Und so blieb auch der Zwischenstopp der Preview in den Opernwerkstätten eine Art „Picknick am Wegesrand“ und dem gewählten Ort nur äußerlich verbunden. Statt den Geheimlabors der großen, der bürgerlichen Reflexionsmaschine „Oper“ galt das Interesse allein derer Qualität als Kulisse. Einer Kulisse, die damit kokettieren konnte, einer der zahllosen Spielstätten der Berliner Kunst-, und Club- und Partyszene der 90er Jahre bis auf die elektrische Verkabelung zu gleichen. Die Preview, keine Vorschau, ein Nachruf.

Wenn es stimmt und wir gegenwärtig in all ihren Anachronismen und Widersprüchen die Geschichte des Kapitalismus wie im Schnelldurchlauf erleben – von John Law bis zum Patriot Act, von A wie Athena bis O wie O in H-Zwei-O – kein

Konflikt, kein Krieg, keine Krise, die es nicht schon gab, Und wenn diese Wahrnehmung stimmt, dann war die letztjährige Preview Berlin die passende Kunstmesse zu diesem Plot. Sie passte wie sprichwörtlich die Faust aufs Auge. Hier eine Geschichte der Politischen Ökonomie, dort eine Geschichte moderner Ästhetik. (4)

(4) Einer Ästhetik, die hochdialektisch zwar, aber, streng hegelianisch, nur für sich stimmig und darum an sich unhaltbar blieb. Politik und Ästhetik, das geht schon seit einiger Zeit nicht mehr auf. Ihr Zusammenhang erscheint wie der zwischen Sphären einer abstrakten, entfernten Welt.

Alles war da. Alles, was je Kunst war oder Kunst hätte gewesen sein können, war hier, in den Opernwerkstätten in Berlin-Mitte vertreten; jede Position war besetzt; jede Nische zugewiesen in diesem Supermarkt der Zeitgenossenschaft. Im Angebot waren en gros et en detail Faktoren und Stadien, hand-, self- & ready-mades of any kind, Produkte industrieller Zurechtweisung ebenso wie radikalen Handwerks. Gegeben wurde eine Enzyklopädie der Stile, der Allusionen und der Formen, der Techniken und des Materials. Marmor, Eisen, Kupfer, Blattgold, Gehölze aller Art, Polyacryl – ein Fest in Kunststoff und Archaik, in ungeheurer, in neun Jahren Preview einmaliger Dichte.

Und hierin, in dieser Verdichtung, illustrierte die Messe, wie sich in den zeitgenössischen Künsten ein Verhältnis umkehrt, das, wie's aussieht, parallel zur Kapitalform, mit der Renaissance entstanden war (5). Verdankte sich „Kunst“ in der Zeit des Humanismus der Annahme einer Schöpfung, eines Genies, mit dem sie sich von ihren handwerklich vermittelten Trägern lösen konnte, so scheint „Kunst“ heute gerade in ihren materiellen Trägern, in denen einzig ihre Originalität sich darstellen kann, ein letztes Refugium zu finden. Vielleicht ist es das, und wir erfahren, im Zeitalter von GNU und digitaler Reproduzierbarkeit einen Umkehrschub der Essenzen. Nur Material ist Original, Genie seit jeher käuflich.

(5) Hier die Fugger und die Medici, dort Vasari und Dürer – nicht von ungefähr war Albrecht Dürer der erste Künstler, der im modernen Sinn Urheberrechtsprozesse führte.

Johannes Wilms

Preview Berlin Art Fair, Opernwerkstätten Berlin
Zinnowitzer Straße 9, 10115 Berlin, 19. 9.–22. 9. 2013



Das Comeback der analogen Agora

/ Über reale und virtuelle Protesträume

Die wuchernde virtuelle Welt, die sich in alle Sphären ausdehnt, die „Raum“ ist für Nachrichten, Debatten, Geschwätz, Marktplatz für alles, die Lösungen für jedes Problem bietet, stößt plötzlich an Grenzen: Nutzer als Menschen, die ohne reale Räume und Körper nicht auskommen.

Freiheit braucht einen realen Raum, einen Versammlungsort (wie die Agora einst in Griechenland), an dem Menschen zusammenkommen, debattieren, kritisieren können (Hannah Arendt: „Über die Revolution“, 1963). Man könnte meinen, das Internet böte so einen Raum, doch der körperlosen, virtuellen Welt fehlt offenbar die lebendige Interaktion. Die Bedeutung realer Räume und Plätze war jüngst von Kairo bis Kiew spürbar. Und dass die Mächtigen dies wissen, das zeigt sich am grassierenden Ausverkauf öffentlicher Plätze, oder wie aktuell in Spanien am Versuch, das Versammlungsrecht einzuschränken. Die virtuelle Welt als Ersatz für diese öffentlichen Räume scheint anfällig für einen gewissen Verlust der eigenen Urteilskraft und führt zu einer problematischen „Schwarmdummheit“. Denn so reizvoll das Gefühl ist, sich unter vielen aufgehoben zu fühlen, desto folgenreicher sind die Mechanismen einer solchen Masse. Im Internet formieren sich scheinbare Mehrheiten aus Menschen mit Meinung und Geltungsbedürfnis. Dabei findet keine, für demokratische Prozesse notwendige, kritische Reflexion statt. Der Schwarm regiert und das Individuum verliert sich in der Masse.

Keine online durchgeführte Abstimmung mit mehreren tausend Teilnehmern kann eine öffentliche Demonstration mit mehreren tausend Menschen ersetzen. Unzählige politisch aktivistische Gruppen weltweit zeigen, dass es gesellschaftlich hoch bedeutsam ist, Kritik sichtbar zu machen.

Körperliche Gewalt gegen Menschen ist grundsätzlich abzulehnen. Trotzdem ist der Diskurs um indirekte Gewalt in

Form von Präsenz als Bestandteil der Demokratie ein produktiver. Auch in der griechischen Polis war der Versammlungsort ausschlaggebend, damit die Bürger sich gegenseitig von Wahrheit oder Unsinn überzeugen konnten. Ein immer währender Grundsatz dieser freien und gleichen Gesellschaft war die Freiheit eines jeden Einzelnen: „Nur wer sich unter Freien bewegte, war frei“ (Hannah Arendt: „Über die Revolution“). Diese Freiheit des Einzelnen wird in der Realität selten realisiert. Es gibt kaum jemanden, der sich frei von Herrschaft bewegen kann. Entweder wird man beherrscht – sei es von äußeren oder inneren Gewalten – oder man herrscht (getrieben von äußeren und inneren Zwängen). Nur vollkommen frei von diesen Gewalten können Gleiche unter Gleichen existieren.

Zivilrecht und Strafrecht basieren auf einem allgemeinen Gewaltverbot zur Regulierung des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die Ästhetik des Aufstandes im künstlerischen Bereich arbeitet mit dem Brechen dieses Verbots. Beispielsweise – jüngst in Ägypten – nutzten Künstler die Kunst des Aufstands, um Meinungsfreiheit und Mitspracherecht einzufordern. Sie bemalten Wände und versetzten Kairo mit Performances in eine Schockstarre, wie es bei der radikalen Performance der Ägypterin Amal Kenawy (1974–2012) geschah. Die Künstlerin schickte 2009, noch vor dem „arabischen Frühling“, Darsteller auf allen vier durch die Straßen von Kairo, um damit auf die gefügigen Massen zu verweisen, die sich dem Machthaber Mubarak kritiklos unterwerfen. Mit den Körpern der Performer wird hier die Umgebung angegriffen und irritiert. Radikaler als in der Form einer Demonstration werden die Betrachter angegriffen, die sich durch die unwürdige Darstellung ihrer Mitbürger betroffen fühlen und Wut äußern über eine solche Verunglimpfung ihrer eigenen Haltung. Die Körper stellen auf allen vier



ren die Beugung der inneren Haltung explizit dar. Die wirkungsvolle Bedeutung dieser „gewaltvollen Körper“ im Kairoer Stadtraum ist augenscheinlich und die Forderung nach körperlicher, aktueller Präsenz in der Öffentlichkeit wird hier nachvollziehbar. Die realen Körper sind es, die den Betrachter als aktiven, emanzipierten Betrachter ins Geschehen mit einbeziehen. Denn der Betrachter wird angegriffen – auch wenn der Angriff ein indirekter ist, ist die darauf folgende Auseinandersetzung eine aktive.

Politische Verhältnisse werden sichtbar gemacht, von KünstlerInnen, die sich und ihre Kunst exponieren, um eine breite Öffentlichkeit an dem kritischen Hinterfragen teilhaben zu lassen. Die Gewalt, die von diesen Werken ausgeht, ist eine indirekte, die auf die gesellschaftlichen Grundannahmen der Menschen zielt.

Immer wieder treten Künstler mit ihren eigenen Körpern oder ihren Werken als Erweiterung ihrer Körper auf die Straße bzw. in die Öffentlichkeit. Amal Kenawys Performer treten beispielsweise als Erweiterung des Körpers der Künstlerin auf und bilden so eine vielfältige Angriffsfläche für die Entgegnungen der Anwesenden. Bedenken und Fragen werden auf diese Weise in so fern materialisiert, als dass Betrachter einen Bezugspunkt in den real anwesenden Körpern der auf allen Vieren agierenden Akteure haben. Ihre Reaktion geht also nicht in der Anonymität der Masse unter, sondern erhält in der Künstlerin und den Performer Adressaten. Die Reaktionen der Betrachter sind auf diese Weise sowohl mit ihren eigenen Körpern als auch mit den Körpern der Künstlerin bzw. Performer verbunden, da jede öffentliche Kritik an der Darstellung sowohl einen Empfänger als auch einen Absender hat. Der Absender, der die Kritik artikuliert, steht wie die Darsteller und die Künstlerin mit seinem ganzen Körper für die Kritik. Offen gezeigte Reaktionen haben also zwangsläufig eine größere Folge auf das ganze Individuum. Diese Zusammenhänge funktionieren auch, wenn Künstler ihre Werke in der Öffentlichkeit platzieren – im Gemeinschaftsraum, in dem alle auf das Werk reagieren können. Die brasilianischen Pixadores bringen ihre runenhaften Zeichen als Systemkritik massenhaft auf den Häuserwänden São Paulos an und rufen damit bei der Bevölkerung Ärger über die Verschandelung der Stadt hervor. Für die Zeichensetzer ist die Wand jedoch ein wichtiges Medium, um ihre Kritik zu veröffentlichen und sie zur Diskussion zu stellen. Auch hier findet ein Aufeinandertreffen von Akteur und Rezipienten statt und die Betrachter erleben durch ihre eigene Empörung als Reaktion auf das Gesehene einen Bruch im Alltag. Kunst kann also ein Akt der indirekten Sabotage sein, reinstalliert demokratische Kritikformen und bringt das Reale, den Körper oder das Werk als wichtigen Bestandteil der rationalen Urteilsfähigkeit wieder ins Geschehen.



Poesie und Analyse

/ Harun Farocki im Hamburger Bahnhof

Harun Farocki, dem Berliner Filmemacher und Künstler, ist in Berlin endlich eine Museumsausstellung gewidmet. Um diesem interessanten und international äußerst geschätzten Künstler eine größere Präsentation zu widmen, brauchte der Hamburger Bahnhof wohl gleich zwei Anstöße: einen runden Geburtstag und eine Schenkung. Farocki ist dieses Jahr 70 Jahre geworden und der Outset-Contemporary-Art-Fund hat dem Museum die vierteilige Werkreihe „Ernste Spiele“ (2009–2010) geschenkt. Aber freuen wir uns, dass wir in Berlin nun in einer kompakten Zusammenstellung Farockis Analyse der Computersimulationen, die beim amerikanischen Militär zu Kriegsvorbereitung wie auch zur Aufarbeitung der psychischen Kriegsschäden ihrer Soldaten eingesetzt werden, in einer technisch wie räumlich hervorragenden Präsentation sehen können. Ergänzt wird die Werkreihe durch zwei ganz frühe Arbeiten. Zu sehen sind die neu gemasterte, digitale Fassung von Farockis wegweisendem Film „Nicht lösbares Feuer“ (1969) und „Schnittstelle“ (1995). Es ist wichtig, dass diese beiden Filme auch zu sehen sind, weil so klar wird, wie sehr sich Harun Farocki immer schon intensiv und kritisch mit dem Thema „Krieg“ beschäftigt hat. Der Vietnamkrieg war für die damalige junge Studentengeneration weltweit der entscheidende historische Einschnitt, der sie politisierte. Farocki studierte zu der Zeit schon an der Berliner Film- und Fernsehakademie und begann seine Karriere als dokumentarischer Filmemacher mit radikalen Filmpamphleten.

Farocki hat einen ganz eigenen essayistischen Filmstil entwickelt. Als Dokumentarfilmer beobachtet er vor Ort die Menschen, die Handlungen, die Geschehnisse. So war er, um die besondere Bildwelt der Kriegsvorbereitung und -nachbereitung dokumentieren zu können, in Fort Lewis und auf der Marine Base Twentynine Palms. Dabei tritt der Autor nicht wie ein allgegenwärtiger und allwissender Showman und

Fernsehreporter auf, wie es im deutschen Fernsehen Usus geworden ist, sondern Farocki versteht seine Rolle eher als Fragender, sich bemühend, etwas zu verstehen. Deshalb wahrt er bewusst eine kritische Distanz, wie sie auch einen guten Wissenschaftler auszeichnet. In seinem Vorgehen kann man Farocki mit einem Soziologen oder Ethnologen vergleichen. Direkt vor Ort seiend, sich aber nicht involvieren und auch nicht involvieren lassen, auf dass man nicht den kühlen Blick verliert. Was für seine Werke aber nicht bedeutet, dass sie kalt wären. Sie sind durch einen Blick charakterisiert, den man als nüchtern und emphatisch zugleich bezeichnen kann. Nur so kann wohl das in seinen Arbeiten entstehen, was Farocki selbst eine „dichte Darstellung“ nennt, durch die „über den Geist der Gegenwart viel zu erfahren ist“.

Souverän handhabt Harun Farocki in seinen Filmessays das analytische Instrumentarium soziologischer und ethnologischer Fragestellung. Man muss für seine Arbeitsweise zudem den Begriff des „Mikrologen“ neu erfinden, denn er kennt, wie kaum ein anderer, die Feinstrukturen der filmischen Bilder, überhaupt unserer medialen Bilderwelt, kann sie sezieren und deuten. Farocki praktiziert dies mit einer ungewöhnlichen Mischung aus analytischem und poetischem Zugriff. Anders als Alexander Kluge, der fiktiv und erzählerisch sehr verspielt in seinen Filmen wie auch Texten ist, ist Farocki mit seinen Filmessays darauf aus, einen knappen, auf den Punkt kommenden Zusammenhang zu konstruieren. Die Komplexität der diffizilen, von ihm bevorzugten Themen „Krieg“ und „Arbeit“ wird dabei jedoch nie reduziert oder simplifiziert, sondern angemessen reflektiert. Leicht wird man von dem neugierigen, stets nachsetzenden Fragegestus der Filme angesteckt. Bei der Eröffnung im Hamburger Bahnhof hat man nachher im Café selten so viele Menschen so intensiv miteinander diskutieren sehen.

Man kann hoffen, dass die Besucher dieser Ausstellung auf das gesamte Werk von Farocki neugierig werden und sich auch seine anderen Filmarbeiten ansehen, die sich immer wieder dem Thema „Arbeit“ und der Veränderung von Arbeitsweisen oder dem „making of pictures“, der artistischen oder kommerziellen Herstellung von Bildern, gewidmet haben.

Anne Marie Freybourg

Harun Farocki „Ernste Spiele“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Invalidenstraße 50–51, 10557 Berlin, 6. 2. 2014–13. 7. 2014



Mode-Spezial

Ich begeben mich auf Glatteis, superglatt, denn ich kenne mich mit Mode nicht aus. Ich gehöre zu der Hälfte der Bevölkerung – ob es tatsächlich die Hälfte ist, weiß ich natürlich auch nicht – für die Kleidung reine Funktionsaufgaben besitzt. Klar, auch ich habe irgendeinen Stil: Kappe, Brille – und die Escape-Jacke ohne North-Face-Logo habe ich mir schon zum dritten Mal nachbestellt. Teurere Merinowollpullover und einmal sogar eine Hose lasse ich mir weihnachtlich von meiner Mutter schenken. Unifarben, schwarz, grau oder blau, da kann sie nicht viel falsch machen. Sie bestellt bei Peter Hahn, das ist ein Kleidungsversender, hauptsächlich für die Frau ab fünfzig. Ansonsten einmal im Jahr eine halbe Stunde zu H&M, die Taschen voller T-Shirts, Hosen, Unterhosen und Socken. Man bekommt eine beachtliche Menge an Kleidung für 150 Euro. Das ist natürlich das Gegenteil von nachhaltig, die armen Näherinnen, aber für mich ist es der einfachste Weg. Ich traue mich nicht in Boutiquen; „Kann ich Ihnen helfen?“ „Äh nein, nein“, schau ich noch verstohlen zwei, drei Ständer an und bin wieder draußen.

Über die andere Hälfte kann ich nur spekulieren. Trotzdem jetzt ein Spezial zu Kunst und Mode? Seit langem fallen die immer größeren Schnittmengen beider Bereiche auf, fast alle Kunstmagazine weisen mittlerweile Modestrecken auf. Um die Anzeigenkunden zu locken, um Platz zu füllen, um Leser zu ködern. Ausstellungseröffnungen in Galerien sind immer besser angezogen. Großboutiquen wie Murkudis vertreiben schon länger beides, Highend-Modeartikel und Kunsteditionen. Künstler wie Reyle, Murakami oder Eliasson gehen Kooperationen mit Modelabels ein, gestalten Schaufenster oder Taschen.

Die bürgerliche Seite der Kunst ist natürlich prädestiniert, sich mit der Welt der Mode zu verbrüdernd. Zu ähnlich sind

die Interessenten, zu ähnlich das Interesse. Es geht, wenn ich Mode von außen betrachtet richtig verstehe, um die Aufwertung der eigenen Person. Man signalisiert an seine Umwelt, dass man sich etwas wert ist, man fühlt sich besser, schöner, interessanter. An Schaufenster vorbeilaufend schaut man sich nicht nur die Auslagen an, sondern auch, ob das neue Kleid, Sakko etc. gut sitzt. Leute, für die Mode wichtig ist, erkennen natürlich auch was das Gegenüber anhat. Sie loben sich gegenseitig oder fällen abschätzige Urteile, ein großer Teil der Wahrnehmung des anderen findet über die Kleidung und deren Codes statt. Ich finde das völlig ok ... solange es nicht mich betrifft.

Zum Glück ist Berlin eine der wenigen Städte der westlichen Welt, wo Mode tatsächlich nur einen Teil der Menschen interessiert. Ein Hobby mancher. Hier kann ich mit seit zwei Wochen ungewaschenen Hosen durch die Straßen laufen ohne das Gefühl zu haben, schief angeguckt zu werden. In Stuttgart, München oder Italien ist das sofort anders.

Das hat alles noch nicht viel mit Kunst zu tun. Eine gewisse Angst, diesen Freiraum zu verlieren, ist nicht der Ausschlag für die nähere Beschäftigung mit dem Phänomen. Bisher ist das auch nur der Blick auf die Konsumentenseite. Die Gucci-Trägerin, die gleichzeitig Kunst sammelt, gab es schon immer. Ein Großteil der heutigen Sammler hat angefangen, sich mit Möbeln, Design und schönen Dingen auseinanderzusetzen, bevor er dann zur bildenden Kunst kam. Kunst ist abhängig von der Welt des Geldes, von der Welt der Reichen, der Welt des Bürgerlichen. Sie muss sich manchmal mit ihren ungewaschenen Hosen an denselben Tisch setzen, um zu überleben. Auch das war immer schon so. Ich frage mich aber nach dem Ausmaß. Wie weit geht man auf der Produzentenseite? Meine These ist, dass Künstler sich der Welt der Reichen im-

Die andere Seite Deines Gesichtes, Zwillingschwester!

Das Ego-Modell \ / Das Modell-Ego

Wir sind immer auf der Suche und unsere Währung sind – oft auf Empfehlung – Re-Zitate vergessener Künstlerkolleginnen und -kollegen. Wir sind Re-Zitate. Die zugrunde liegenden Recherchen und Analysen stehen auf rudimentären Stellen, aber, who cares? Radikal schickes Lesen. Alle lesen dasselbe. Daraus folgt: Radikal schickes Zitieren.

Wir halten uns für kritisch, dabei denken wir keine Sache zu Ende. „Radikalismus“ ist spätestens seit Diedrich Diederichsen unser Fetisch. „Kritik“ als Ausstattung des eigenen Selbst: das Sich-Schmücken, Sich-„Würzen“ mit einer Prise Nihilismus, einem Hauch von Anarchismus, mit einer Messerspitze Okkultismus und etwas Punk. Die Dystopie verkauft sich auch wirklich gut. Wie ein Reflex läuft das ab.

Die Illusion des Wissens, dass man sowieso alles kennt, dass man eigentlich alles schon weiß. Chris Kraus, John Knight, George Sand zum Beispiel, Oswald Wiener, Huysmans, Tiqqun. Oberflächenwissen. Aufgeschnapptes, Gehörtes, Erzähltes – aufgegriffen, adaptiert über Stichwörter und Stil. Allein das Imitieren macht schon eine Menge Arbeit, tiefer kann es nicht gehen.

So tun, aber nix kapiert haben. Es richtig machen wollen, Strebertum. Posieren um zu gefallen. Die Codes dosiert einsetzen. Wir verfeinern uns über kleinste Differenzen. Da wird laufend aussortiert, was und wer nicht genau reinpasst ins Set. Dissonanz stört die exklusive Stimmung.

Das Zeug sich besorgen, nur zwei Teile pro Saison oder doch vieles auf ebay oder im Sale. Auf jeden Fall bewusst platziert. Wir kommunizieren in Produkten. Auf der Klaviatur des Anforderungsprofils sind wir virtuos. Kritik vertragen wir schlecht. Kritik von den „falschen“ Leuten interessiert uns schon gar nicht.

Sich seine männlichen und weiblichen Väter selbst zusammensuchen, das eigene Umfeld kuratieren. Der Beruf des Kurators als Ideal: Dekorateur des eigenen Lebens. Mit jedem Projekt bauen wir weiter an unserer inzestuösen Wunschfamilie, basierend auf den immer gleichen Namen, getarnt durch unerwartete Gäste.

Manchmal sind wir auch Protestler: Occupy! Unsere Helden waren mal Negri und Hardt oder so. Wir verklären uns als engagiert, dabei sind wir melancholische Replikat eines längst vergangenen Selbstverständnisses. Und wir wissen das auch irgendwie schon.

2014 im Herzen der Multitude zu sein, heißt: „In the Heart of the Multitude“: PRADA, Frühjahr/Sommer 2014 Fashion Show.

Protestiert also nicht! Hört auf damit.

Aussteigen? Es anders machen? Du durchdringst es einfach nicht, niemals! Du bist Schmierstoff fürs Getriebe, fettes Öl, nicht etwa Sand. Hör auf damit.

Das Begehren bekämpfen. Durch immerwährende Überaffirmation allen Begehrens verbrenne ich mich in dessen Feuer und schleudere meine Asche, wenn nicht Sprengstoff in den kollabierenden Kreislauf der Warengesellschaft.

Den Brunnen austrinken bis zum Erbrechen. Aber der Brunnen versiegt ja nicht.

Ich bin ein Untoter, dessen Blut nicht stockt, sondern übersprudelt, ich platze.

Spiegelndes Wasser wird überall sein. Pfützen und Meere. Kaum noch Land. Seht Euch an, in Euren Reflexionen! Anerkennt in Euch den Narzissten! Lasst sie hinter Euch, die ängstlichen Nachahmer, die noch auf ihrem Namen und ihrem Geschmack beharren!

Ich im Quadrat, im Kreis: der unerbittliche Narcissus. Ich und ich und ich und ich ... Ich bin viele. Ich bin ein anderer. Erinnert Ihr Euch?

Ich nehme alles. Ich drehe mich um mich selbst. Ich fliege um mich selbst – unendlich, in ständiger Beschleunigung. Das Wasser zeigt mir laufend ein neues Bild meiner selbst, all meine perfekten Posen. Ich bin alles und gleichzeitig nichts. Eine Hülle, ein Blick in die Unendlichkeit. Ich brauche keine Maske, ich bin Maske. Diamantene Zersplitterung des Ichs. Herrlich grandios. Endlich bin ich niemand.

Ich liebe diesen flüssigen Zustand der Fragmentierung, der immer neuen Bilder und Fassungen meiner selbst.

Ich, Narcissus, tanze im Herzen des Kapitalismus. Ich verkörpere zunächst nichts als eine perfekte Commodity – das musst Du erstmal aushalten!

Erst jetzt trägst Du die Mindestausstattung, das Grundpotenzial zum Revolutionär.

Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

mer stärker anpassen, um erfolgreich zu sein. Ähnlich dem Galeristen, der das tatsächlich muss, um etwas zu verkaufen. Das heißt nicht, dass Künstler immer mehr wie ihre Sammler aussehen, sich so kleiden, den ähnlichen Stil pflegen etc. – auch das ist eher nebensächlich, würde mir als Modeblindem nicht mal auffallen –, sondern dass Künstler immer mehr arbeiten wie Designer.

Um mein Unbehagen zu erläutern, muss ich noch mal zur Mode zurückkehren. Sie stellt außerhalb der an Kleidung gestellten Anforderungen, nämlich zu wärmen und intime Bereiche vor Blicken zu schützen, ein selbstreferentielles System dar. Alle Innovationen beziehen sich auf schon davor dagewesene Kleidung. Es wird ein neues Material eingebracht, neue Schnitte, Applikationen, Farben. Es gibt keinerlei Bezüge zu anderen Bereichen des Lebens. Es geht darum, die Träger entweder schöner und aufregender erscheinen zu lassen, also aufzuwerten und vom Mainstream abzusetzen – oder aber im Gegenteil, diese als Teil einer Gruppe zu kennzeichnen. Und manchmal sind diese Gruppe fast alle. Von den Stockholmer Frauen hörte ich, dass sie, wenn ein neuer Trend auftaucht, alle in die Läden rennen und die neuen Sachen kaufen – und zwar wirklich alle. Der Designer hat die Aufgabe, im Halbjahrestakt immer neue Erfindungen auf den Laufsteg zu zaubern. Innerhalb der Modewelt wird in Codes kommuniziert, die eine eigene Sprachwelt bilden. Übrig bleiben ansonsten Geschmacksurteile („that’s so beautiful, exiting, you look fabulous, phantastic ...“), Zeitbezüge („that’s so 70s, 80s, 90s ...“) oder Verweise auf die wenigen Großlabels „the new Joop looks so Prada“. So stelle ich mir das jedenfalls vor.

Im Archiv der „von hundert“ stieß ich auf einen Satz von Francesca Lacatena über eine von Hedi Slimane bei Arndt und Partner kuratierte Ausstellung aus dem Jahr 2007: „Slimane weiß längst, wie man sich geschickt auf bröseligem Kunstparkett bewegt – rein technisch, indem man Taktiken und Codes des Glamours, inklusive dessen permanentes Aufdem-Sprung-sein nutzt, um sich auf eine formale Ebene zu schwingen, wo Referenzen und Bedeutungen so flüchtig werden, dass sie sich jeglicher Kritik zu entziehen scheinen. Die daraus resultierende, fantastische Bildhaftigkeit – mit Akzenten fröhlicher Positivität – entwickelt schließlich die Kraft, Aufregung und Konfusion zu erzeugen.“ (<http://www.vonhundert.de/index76a2.html?id=72>) Ein toller Satz, der sehr gut die Schnittmenge Kunst/Mode beschreibt, sich aber selbst in deren Limitierung bewegt.

Die Sprache über Mode ist der über Musik ähnlich. Das „Sieht-aus-wie“ oder „Erzeugt-ein-ähnliches-Gefühl-wie“ produziert reichhaltige Metaphern, die die Mode noch heller leuchten lassen, als sie es in ihrer Huldigung des Moments eh schon tut. Auch in der Kunstwelt existiert ein eigenes Sprachsystem, das oft ausgeleierter erscheint als das der Mode, mehr Ballast mitschleppt, tausendmal wiederholte Floskeln beinhaltet und meist recht unsexy klingt. Aber auch in der Kunst kann es um das Andere, Besondere, Neue gehen. Wenn jedoch, wie zur Zeit immer öfter, beide Systeme miteinander kurzgeschlossen werden, bleibt in der Schnittmenge wenig übrig. Kunst sollte jenseits von Stil und Stimmung, Abgrenzung und Aufwertung, Schönheit und Anderssein noch weitere Erkenntnisse parat halten und grenzenlos alle Bereiche des Lebens und der Gesellschaft berühren dürfen.

Wenn einem zu einem Kunstwerk nicht viel mehr einfällt, als dass es gefällt oder eben nicht, dann fehlt ein großer Teil, entweder bei einem selbst als Betrachter – oder aber bei dem betrachteten Werk. Geschmack ist in der bildenden Kunst nicht nötig, darum geht es nicht. Beim Sammler ist das jedoch oft anders, denn er schmückt sich auch mit den Arbeiten, stellt sie in sein Umfeld, „gefällt mir, kauf ich“. Und da die meisten Künstler von Sammlern abhängig sind, machen sie eben Arbeiten, die gefallen könnten und vergessen darüber alles andere. Nennen wir sie hier Schmuckkünstler.

Schmuckkünstler machen Arbeiten, die nichts anderes sind als schöne, dekorative Produkte. Es gibt keinerlei Verweise auf andere Bereiche menschlicher, gesellschaftlicher Existenz außerhalb der bildenden Kunst und oft fehlen selbst diese betriebssystemischen Referenzen. Über diese Künstler wird ähnlich geredet wie über Mode. Es gibt Hypes, es gibt Goes und No-Goes. Der eine ist total en-vogue, der andere schon wieder durch. „Der geht ja so was von gar nicht mehr“ und „Spanplatte ist ja total nineties“. „Texte zur Kunst“ zum Beispiel vertreibt jede Menge Editionen von Schmuckkünstlern, würde aber nur im seltensten Fall eine Besprechung über diese drucken. Trotzdem sind fast alle davon vergriffen.

Ich könnte viele Namen nennen, jeder kennt Arbeiten. Es sind die kleinen Skulpturen, die auf die Regalbretter zu Hause passen, aus Blattgold, Bronze, Glas oder Stoff. Die Collagen aus Pailletten, Konfetti und Silberpapier – und dann noch neonfarben übersprüht. Die bunten Licht- und Leuchtarbeiten, die wie Mobiles von der Decke baumeln. Die Äste, die an der Wand lehnen, darunter ein schwarzes Kohlestaubhäufchen. Die in Heimarbeit komponierten Malereien, auf denen ein paar Dreiecke Kreisen auf immer Gute Nacht sagen. Die Zeichnungen, die mit Pfeilen und Schönschrift so tun, als würden sie sich auf etwas anderes beziehen, aber deren Linien nur in eitlen Wirbeln um vergoldete Flecken kreiseln und uns sonst nichts zu sagen haben. Früher nannte man diese Arbeiten Salonkunst, im Studium abfällig Kunsthandwerk oder Dekokunst. Schmuckkunst klingt vielleicht ein bisschen netter.

Denn natürlich haben auch diese Arbeiten eine Daseinsberechtigung. Sie dienen dem Lebensunterhalt und nur schön ist nicht immer auch dumm. Manche der Schmuckkünstler fahren durchaus zweigleisig, machen ein unverkäufliches Nebenwerk, haben ein Frühwerk im Keller, das sie jetzt aufgrund ihres Markterfolgs verstecken, und natürlich verkauft sich nicht nur Schmuckkunst, sondern auch Kunst. Mein Vorschlag wäre ein anderer. Man sollte den bloßen kunsthandwerklichen Charakter der Schmuckarbeiten wieder deutlicher benennen. Jeder dieser Künstler sollte eine Art interne Bad Bank gründen und diese Arbeiten auslagern dürfen. Ehrliches Kunsthandwerk ist besser als mit Tarnkonzepten aufgebrezelte Nichtkunst. Die Sammler sollten trotzdem den gleichen Preis zahlen, auf dass der Marktwert nicht abrauscht auf das Niveau einer dänischen Keramik, denn sie wollen ja genau diese inhaltlich nichtssagenden, schönen Arbeiten, und dies zudem zur eigenen Aufwertung.

Wie ging der Witz mit den zwei Russen und ihren gleichen Hemden? Was du hast nur 200 Dollar gezahlt, das ist ja lächerlich, meins kostete 1000.

Andreas Koch



Andy Warhols Erbe

/Schnittstellen zwischen Kunst, Design und Mode oder warum man nie wieder einen Concept-Store betreten sollte, obwohl sie so schön sind.

„Mode ist das permanente Eingeständnis der Kunst, dass sie nicht ist, was sie zu sein vorgibt und was sie ihrer Idee nach sein muss. Als indiskreter Verräter ist sie ebenso verhasst wie im Betrieb mächtig; ihr Doppelcharakter krasses Symptom ihrer Antinomik. Von der Kunst lässt sie nicht säuberlich sich abheben, wie es der bürgerlichen Kunstreligion genehm wäre.“ (Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970)

Die zunehmende Verflechtung zwischen Kunst und Mode, die sich in einer Vielzahl von Kollaborationen zwischen Künstlern und Designern niederschlägt, ist kein Novum. Die aktuelle Kritik an diesem scheinbar ungleichen Paar ist meist unscharf formuliert und resultiert gerade eben aus dem von Adorno angedeuteten spannungsreichen und ambivalenten Doppelcharakter von Mode und Kunst. Ist es die zunehmende Eventisierung von Kunst, die gleichzeitig die Kommerzialisierung von Kultur vorantreibt? Oder dass die Mode einen zunehmend höheren Stellenwert einnimmt? Der inflationär zunehmende Wunsch bei jungen Mädchen ein Supermodel zu werden? Die Boutiquisierung von Kunst? Die mangelnde Grenzziehung zwischen Design, Kunst und Mode? Und welche Rolle spielen eigentlich Museumshops dabei? Die Antinomie ist historisch begründet und erweist sich bei näherer Betrachtung als eine Art Hilfskonstrukt, denn das wechselhafte Zusammenspiel, geprägt von gegenseitiger Anziehung und Abstoßung, folgt genau genommen einem hierarchisch exklusiven Prinzip, das, wie so oft, in der Antike begründet wurde und seinen vollständigen Bruch im 17. Jahrhundert durch die *Académie royale de peinture et de sculpture* erfuhr: Das Handwerk und hier explizit das Kunsthandwerk wurde im Gegensatz zur bildenden Kunst als *téchnai banausikaí* herabgewürdigt. Dieser Diskurs folgt der antiken Dichotomisierung zwischen Körper und Geist, in der das Handwerk

lediglich eine körperliche Betätigung war und die bildenden Künste der geistigen Sphäre zugeordnet worden sind. Adornos helllichtige Kritik verweist demnach auf diesen Missstand und der daraus resultierenden komplexen Liaison zwischen Mode und Kunst.

Die Mode ist in ihrem Ursprung ein Handwerk, das bis Mitte des 19. Jahrhunderts von Schneidern, Näherinnen und Modistinnen ausgeübt wurde und zunächst gar nicht als Mode bezeichnet wurde. Das, was wir heute als Mode, in erster Linie als Damenmode verstehen, ist genuin von seiner Begrifflichkeit her eine Bezeichnung für die Normierung von gesellschaftlichen Beziehungen, Verhaltens- und Konsumweisen. Erst durch Charles Frederick Worth setzte sich der Begriff Mode durch, die in der Haute Couture, der gehobenen Schneiderei geadelt wurde. Dagegen setzt sich die Prêt-à-Porter, die industriell und massentauglich gefertigte Stangenkonfektionsware, ab. Demnach fällt es der Mode weniger schwer, die industriellen Produktionsbedingungen sichtbar zu machen, so fragwürdig diese oft sein mögen, als dies in der bildenden Kunst der Fall ist. Mode als Prêt-à-Porter bedient sowohl demokratische als auch distinktive Bedürfnisse. Als Haute Couture ist sie reines Distinktionsmerkmal der Besitzenden. Und bekanntermaßen sind die industriellen Fertigungsmöglichkeiten der glorreiche Schlüssel dafür, dass alle ein bisschen Glamour abbekommen dürfen, oder aber ein Sargnagel für diejenigen, die sich Mode als individuelles Alleinstellungsmerkmal, als ausschließliches Handwerk, leisten

können. Die Mode ist dadurch eine finanzkräftige globale Industrie geworden, die ausschließlich der kapitalistischen Logik folgt. Und demzufolge kann man sich nur Pamela Golbins Aussage anschließen, „... dass die Mode die Kunst verschlingt, sie durchkaut und sie wieder ausspuckt.“ Ein Modedesigner und der Beruf des Designers an sich stehen in einem viel engeren und unproblematischeren Verhältnis zur industriellen Produktion, als dies ein Künstler jemals auch nur annähernd von sich behaupten würde. Selbst dann nicht, wenn dieser eine künstlerische Technik, wie das Malen, bis zur Perfektion an der Akademie erlernt hat. Was wir beispielsweise an einem Rembrandt-Gemälde bewundern und oft nicht wahr haben wollen, ist die perfekte künstlerische Technik, die für sich gesehen genial sein kann. Unerkannt bleibt dabei oft, ob es ein Auftragswerk war, ob dieses wirklich vom Meister selber gemalt wurde oder von einem Werkstattmitarbeiter. Dieser gewisse Chauvinismus durchzieht bis heute die gesamte Kunstwelt. Honoriert wird in erster Linie die vermeintlich geniale Idee, die dem Künstler zugeschrieben wird, was hier aber nicht heißen soll, dass einzelne Künstler keine genialen Ideen hätten und weiterhin haben werden. Die Kunst versteht sich als konsumkritischer Antipode. Als Korrektiv zur Mode verschleiert sie damit oft genug ihren eigenen Warencharakter und deren Produktionsbedingungen. Und genau hier kommt ihr die Mode auf die Schliche. Sie agiert schneller und nutzt gleichermaßen ihren eigenen Bedürfniswert für den Menschen aus: Ohne Kleidung kann ein Mensch nicht überleben, ohne ein Kunstwerk schon, und wieso sollte man dann nicht das menschliche Bedürfnis nach der eigenen Zurschaustellung und Exklusivität bedienen? Wieso sollte man ein Kunstwerk nur im stillen Kämmerlein oder im Museum besichtigen können, wenn man ein Kunstwerk sogar am eigenen Leib tragen und es dann jeder womöglich auch sehen und begehren kann?

Andy Warhol war einer der ersten Künstler, der diese Verflechtung rigoros aufdeckte, aus Kommerz Kunst machte und dabei ebenso wenig die Zusammenarbeit mit der Modewelt ablehnte. Zuvor liebäugelten nur wenige Künstler mit der Mode und dennoch gab es schon immer Modedesigner, die zuvor in der Kunstwelt heimisch waren: Paul Poiret arbeitete eng mit den französischen Art-Nouveau-Künstlern zusammen, Christian Dior war früher Kunsthändler, der Surrealist Salvador Dalí entwarf für Elsa Schiaparelli Stoffe und Meret Oppenheim machte Modeentwürfe. Nicht zuletzt trug das Bauhaus mit seiner Ästhetik zur Verschmelzung von Mode, Design und Kunst maßgeblich bei, indem es die Demokratisierung von schönen Alltagsgegenständen vorantrieb und alle Künste, die angewandten und die freien, gleichberechtigt und ineinander übergreifend lehrte.

In den 1960er-Jahren ging mit den weltweiten Jugendrevolten auch eine explosive Revolutionierung der Mode einher. Emanuel Ungaro, der bei Balenciaga und Courrèges gelernt hatte, wollte gar die Couture töten. Diese Revolution kehrte den uralten Lauf der Mode endgültig um. Junge Menschen wollten ihre eigene Kultur und einen eigenen Stil entwickeln. Der Street-Style entstand, Kleidung wurde zunehmend sexy und neue Materialien erlaubten die Entwicklung von bizarr-verrückten Modekollektionen. Mary Quant, die sich ursprünglich am Goldsmiths College of Art zur Kunstlehrerin ausbil-

dete, verstand instinktiv die aufgestaute Sehnsucht der Jugend nach einem eigenen Look und entwarf den skandalösen Minirock. Was dann folgte, war ein beispielloser Boom von Modeboutiquen, die sich an der King's Road in Chelsea ansiedelten und als Vorläufer der heutigen Concept-Stores galten. Hier konnte man zu verhältnismäßig günstigen Preisen gesamte Lebensstile einkaufen: Kleidung, komplette Kopf- bis Fuß-Outfits, Kosmetik, Homestyle und auch Kunst. In der Bazaar Boutique waren Quandts tagsüber geschneiderte Kleider abends bereits ausverkauft und sie konnte schon 1963 in Knightsbridge eine zweite äußerst erfolgreiche Boutique eröffnen.

Die Baby-Boomer-Generation nahm all dies begierig auf. Junge Designer, die frisch von der Modeschule kamen, wie z. B. Ossie Clark oder Alice Pollock führten die berühmte Boutique Quorum und Barbara Hulanickis Boutique Biba, die mehr ein Happening als ein Laden war, rangierte an erster Stelle. In New York wurde, inspiriert durch Andy Warhol, die eigene Pop-Version der Mod-Mode geschaffen. Damit einhergehend wurde die Mode kurzlebiger, verrückter und man entdeckte die Begeisterung für Wegwerfware. Bevor man viel Geld in die Massenproduktion steckte, wurden zahlreiche einmalige Kollektionen entworfen. Allen voran in Paul Youngs Boutique Paraphernalia auf der Madison Avenue, die eine Art Modeversuchslabor war und von Andy Warhol selbstverständlich begeistert aufgenommen wurde. In seinem Design-Team befand sich auch die amerikanische Designerin Betsey Johnson, die einige Outfits für die Warhol-Clique entwarf und nach euphorischer Zustimmung in den engeren Kreis der Warhol-Factory aufgenommen wurde.

Damit wurde die Liaison zwischen Kunst und Mode weiter bestärkt. Andy Warhol ließ Alltagsgegenstände, wie die Campbell's Dose Suppe auf Plakate sowie Kleider drucken und der Grafikdesigner Harry Gordon entwarf die Poster-Dresses. Yves Saint Laurent, der Mann, der die Frauenmode wie kein anderer emanzipierte, bannte gar einen Klassiker der Moderne, Piet Mondrian, auf ein Kleid. Die Grenzen zwischen Kunst, Mode und Design waren überschritten und alles erschien möglich. In der Kunst der 1960er-Jahre überwog ebenfalls das Experiment. Das Anti-Museale und Schockierende sollte sich dem Lebensalltag der hohen Kunst annähern. Damit wurde die Bühne für die Pop-Art und ihre Vertreter (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg etc.) frei gemacht. Die Aura eines Kunstwerkes wurde im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zerstört. Ausdruck dessen waren neue künstlerische Repräsentationsformen und Techniken wie Happening, Performance, serielle Reproduktion, Fotorealismus und Rastertechnik. Dieser neue Realismus sollte auf eine vielversprechende Zukunft hinweisen und endete im Realismusstreit, dem weitere Kunstformen wie die Minimal-Art, die Concept-Art oder die Land-Art folgten, die weniger stark auf die Mode rückwirkten. Die Auflösung der Grenzen zwischen Mode und Kunst war zunächst weniger folgenreich als man dachte und daher blieben beide Bereiche, trotz gelegentlicher Kooperationen, voneinander getrennt. Erst Ende der 80er Jahre mit dem Aufkommen des postmodernen Cross-over kreuzten sich die Wege von Kunst und Mode erneut. Dieses Mal waren es Fotografen wie Juergen Teller, Wolfgang Tillmans oder Corinne

Day, die Mode und Kunst wieder einander näher brachten. Gleichzeitig explodierte die Magazinkultur (i-D, Ray Gun, The Face). Das Kommunikationsdesign und die aufkommenden digitalen Techniken hatten eine besondere Scharnierfunktion in dieser Phase. Die geschlossene Gesellschaft der High-Fashion öffnete sich der Straße, konnte aber dabei ihren Oberflächenglanz bewahren. Das digitale Mediendesign war hier ein zweckmäßiger Diener, dessen Potential die Kunst ebenfalls zunehmend für sich entdeckte. Die Gruppe der Young British Artists traf jedenfalls deshalb vorrangig den Nerv der Zeit, weil sie mit zeitgemäßen Medien arbeitete, in schnelleren Abfolgen Ausstellungen organisierte und somit die Kunst allen Gesellschaftsschichten zugänglich machen konnte. Gleichzeitig stieg eine Riege von Modedesignern wie Rei Kawakubo, Martin Margiela, Hussein Chalayan und Alexander McQueen empor, die die Mode, Stoffe und Schnitte komplett dekonstruierten. Das Innen wurde nach Außen verkehrt und herkömmliche Proportionen wurden derartig verändert, dass man nicht mehr eindeutig sagen konnte, was davon noch Kleidung bzw. schon eine Skulptur war. Tragbar war das nicht mehr und als klassische Haute Couture konnte man das auch nicht bezeichnen. Aber darum ging es auch nicht. Die Mode hatte ihre bisherigen Gesetze, Entwurf, Schnitt und Fertigung als künstlerische Prinzipien etabliert und gleichzeitig dekonstruierend infrage gestellt. Die Kunst, die sich vermehrt den digitalen Medien zuwandte, konnte ihrerseits entweder nur neidvoll und stauend zuschauen, sich auf ihre eigenen Fragestellungen besinnen oder aber einen dauerhaften Flirt mit der Mode eingehen. Das passierte dann auch zunehmend, indem z.B. Rei Kawakubo mit Cindy Sherman zusammenarbeitete, immer mehr Modedesigner ihre Läden von namhaften Architekten und Designern gestalten ließen und so zu wahren Kunsttempeln aufwerteten. Die Liste der Modehäuser und Designer, die gleichzeitig in die Kunst- und Künstlerförderung einstiegen, wird seitdem immer länger: Stella McCartney & Jeff Koons, Longchamp & Tracey Emin, Louis Vuitton & Takashi Murakami, Richard Prince, Pringle of Scotland & Liam Gillick, Prada & John Baldessari, Hermès & Erwin Wurm usw. In vielen Fällen mögen diese Kooperationen für beide Seiten gewinnbringend sein, aber sie sind es nicht ausschließlich. Ein finanzkräftiges Modeunternehmen kann von der subversiven Strahlkraft eines Künstlers profitieren und gleichzeitig sein Image polieren oder sich sogar noch eine limitierte Capsule-Collection entwerfen lassen. Ob dies immer im Sinne des Künstlers ist, mag dahin gestellt sein.

Zunächst gilt aber immer noch: Das Phänomen der Boutiquenkultur, in der Mode für jeden erschwinglich ist, setzt sich bis heute konsequent fort und mündet in so erfolgreichen Geschäftskonzepten wie H&M, Zara, Monki etc. Was zunächst als weltweite und politisch konnotierte jugendliche Protestkultur angedacht war, entwickelte sich zu einem globalen umsatzstarken Geschäft, dessen Dynamik einem beinahe nahtlosen und immer schneller zirkulierenden Kreislauf aus Produktion und Konsum gleicht. Und wer weiß, vielleicht kooperiert Hermès im nächsten Jahr mit H&M: Seidencarrés mit Henri-Matisse-Motiven. Die phonetische Ähnlichkeit ist doch bestechend – oder wäre das dann schon zu sehr Museumsshop?

Elke Stefanie Inders

Modestrecke von Christina Zück



Dunkle Röhrenjeans und schwarzer Rollkragenpullover

/ Ein Emailaustausch mit Vera Palme von Barbara Buchmaier

Als ich vergangenen Sommer bei einem Frankfurt-Besuch mal wieder durch die Gänge der Städelschule gelaufen bin, habe ich mich gefragt, wie viel Einfluss die (Innen)Architektur einer Kunstschule – neben den Professor/innen – wohl auf das hat, was dort entsteht und welche Diskurse geführt werden. Die Städelschule unterscheidet sich in ihrer tendenziell abgefuckten und postmodern ergänzten (Innen)Architektur stark von den großräumig und prachtvoll angelegten Hauptgebäuden der Kunsthochschulen etwa in Berlin (UdK), Düsseldorf, Dresden oder München. Und trotzdem – oder vielleicht auch gerade deshalb? – funktioniert sie als Kaderschmiede für zeitgenössische Künstlerkarrieren, inhaltlich wie kommerziell. Um diese Überlegungen, aber auch um die Frage, welche Rolle „Mode“ an der Städelschule spielt, dreht sich der folgende Emailaustausch.

Barbara Buchmaier / Vera, Du hast vier Semester an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee studiert und bist jetzt seit kurzem als Gaststudentin an der Städelschule bei Monika Baer, die dort für circa zwei Semester die ehemalige Maleriklasse von Christa Näher leitet, welche später von Amy Sillman übernommen wird. Da Du selbst aus Frankfurt stammst und auch Freund/innen hast, die dort studiert haben, kannst Du die Schule ja gewissermaßen schon vorher. Wie ist nun Dein erster Eindruck, nachdem Du selbst dort studierst? Welchen Einfluss hat die Architektur der Schule auf Dich? Welchen Beigeschmack verleiht sie der Stimmung?

Vera Palme / Die Städelschule kann ein wunderbarer Ort zum Arbeiten sein. Die großzügige Befensterung, die kurzen Wege und die Asymmetrie schaffen eine Lockerheit, in der man sich leicht bewegen kann, körperlich wie geistig. Dazu kommt die besondere soziale Struktur der Schule. Die ist sehr wichtig. Durch die geringe Studierendenzahl wird es schnell



persönlich, dem kann man sich kaum entziehen, aber darum geht es hier ja auch: Austausch und Kontakte. Dies kann jedoch den versprochenen Freiraum auch schnell wieder engen. Eiserne Nerven können ganz nützlich sein. Der Treibsand der Stadel-Elite kann da schon mal die furchteinflößenden und dunklen Gänge mit überdimensionierten Türen anderer Kunsthochschulen ersetzen. Aber da muss man durch, mitspielen! Love it or leave it! Wenn man das alles nicht so ernst nimmt, dann macht es sogar Spaß.

Dazu kommt, dass Frankfurt als Stadt, anders als z. B. Berlin, nicht so viel von dir fordert, im Gegenteil: hier kann man, wenn man nachts die Schule verlässt, das Gefühl der Erhabenheit konservieren, bzw. lässt die Depression dann sofort spürbar nach ...

Buchmaier / Wie stark kokettiert man mit dem positiven Image der Schule? Wie stark baut man bereits während des Studiums auf zukünftigen Erfolg?

Palme / Die meisten kommen hierher, weil sie um die besonderen Möglichkeiten der Schule wissen, die Qualität der so genannten Lehre und den Karriereanschub.

Man will was, und im besten Fall bekommt man das auch auf dem Silbertablett serviert. Aber dafür muss man eben

auch funktionieren und nicht so viel in Frage stellen. Die Schule sorgt dabei für einen reibungslosen Ablauf und unterstützt die Höhenflüge der Studierenden. Während des Studiums nicht vorschnell in die ausliegende Falle zu tappen und – gewollt oder nicht – im Stadel-Stil zu produzieren, um vermeintliche Erwartungen zu erfüllen, ist nicht so einfach. Das gilt für die Kunst genauso wie für das Auftreten und den Look.

Buchmaier / Spricht man denn miteinander auch über erfolgreiche Absolvent/innen der Schule?

Palme / Sicher. Die sind ja Teil der eigenen Genealogie, die ja gerade an der Städelschule natürlicher Teil der Lehre ist. Die Jüngeren kennt man vielleicht noch persönlich. Und an den runden Geburtstagen kommen dann alle zusammen und man tauscht Erinnerungen aus ...

Buchmaier / Wie ist das Outfit der Studierenden, welche Brands laufen da so?

Palme / Ich glaube, Mode ist nicht mehr oder weniger wichtig als irgendwo anders. Man trägt halt, was man mag, und natürlich wissen alle, was angesagt ist. Understatement. Ausgewähltes, betonte Nachlässigkeit und gerne mal etwas daneben. Nike. H&M. Barbour. Dries van Noten. Flohmarkt oder so. Was man aber nicht unbedingt sofort sieht. Das meiste wird gefunden, geerbt, getauscht oder geklaut. Ein bisschen Vice, ein bisschen Vogue. Weiße Sneakers, Basecaps, Vintageblusen, Trenchcoats, Funktionsjacken und Leggings so weit das Auge reicht. NewEngland vs. WindowsMediaPlayer. 90s big time. Aber das ist ja gerade generell Trend. Mich würde interessieren, ob Du den Eindruck hast, dass Kunststudent/innen heute so sind/sein müssen? Wird das von uns erwartet?

Buchmaier / Das ist eine schwierige Frage. Ich habe dazu während meiner Lehrveranstaltungen zwei hier selbstkritisch formulierte Beobachtungen gemacht: Gerne erscheinen einem die „richtig“ Gekleideten auch als „richtig“ gebildet, da man vermutet, sie wüssten nicht nur auf der Kleiderbene genau, was und wie gerade diskutiert wird. Manchmal sind dann jedoch die unauffällig zum Beispiel im Öko-, Worker- oder Outdoor-Style Bekleideten die interessanteren Diskussionspartner/innen. Es kommt aber natürlich auch darauf an, was und wie man etwas besprechen möchte. Und oft erlebt man da auch völlig Unerwartetes.

Palme / Ich ertappe mich immer öfter dabei, eine Art Uniform anzulegen. Die besteht aus dunklen Röhrenjeans und schwarzen Rollkragenpullovern. Im Ernst.

Buchmaier / Das kann ich total nachvollziehen. Bei mir sind es seit langem auch nur noch wenige unauffällige Kleidungsstücke, auf die ich immer wieder zurückgreife, egal, wo ich arbeite oder bin, in der Hochschule, in der Bibliothek oder auf Eröffnungen. Hast Du denn den Eindruck, dass Deine Kommiliton/innen ähnlich agieren?

Palme / Viele Kunststudent/innen studieren Kunst, weil sie gerne Künstler/in sein möchten. Dann sehen sie eben auch so aus wie Künstler/innen. Ganz einfach. Die Klamotte ist Behauptung, Teil der Arbeit, auch das vermittelt sich spätestens an der Kunsthochschule. Aber wieso sind Galerist/innen oft viel modebewusster als ihre Künstler/innen?

Buchmaier / Ein Grund dafür ist sicherlich, dass Galerist/innen immer noch öfter repräsentieren müssen und in Kontakt treten zu Sammler/innen, Kurator/innen etc., die oft selbst die Codes genau kennen und bedienen, auch was die Preisfragen und finanzielle Werte angeht. Ich habe aber auch beobachtet, dass gerade junge Künstler/innen, die viel mit Galerist/innen und Kurator/innen zu tun haben, sehr teure Brands tragen und dies auch zeigen. Hier noch eine letzte Frage: Welche Rolle spielen Drogen an der Schule?

Palme / Elvis has left the building.





Verena Pfisterer

/Modezeichnungen

Noch bevor Valie Export 1969 mit der „Aktionshose: Genitalpanik“ für Aufregung sorgte, entwarf die in Berlin lebende Verena Pfisterer (1941–2013) Zeichnungen von freizügigen Hosenanzügen und blickdurchlässigen Kleidern. Selbstbestimmtheit, sexuelle Emanzipation, Umkehrung des dominanten männlichen Blicks – all das scheint damals in der Luft gelegen zu haben. Aus den Zeichnungen Pfisterer springt einen die Lust am Körper an. Viele der Dargestellten wirken, als würden sie tanzen, die Arme sind ausgebreitet, der Stoff

der Kleidung weht. Es geht hier nicht darum, zu posieren, sondern darum, ein gutes Gefühl zu haben, im eigenen Körper und mit der Kleidung. Manche der Gewänder sind eher folkloristisch, hippiesk, aus unterschiedlich farbigen Stoffen kombiniert, andere sind aus durchsichtigen Stoffen, haben Schlitz, die Blicke auf den Körper zulassen. An den Füßen meist spitze Schuhe, die Haare oft in schillernden Farben. Erste Zeichnungen entstanden schon während ihres Kunststudiums in Düsseldorf, unter anderem eine für Männerklei-

dung (1965). Ab 1968, nach ihrem Umzug nach Berlin, sind ausschließlich Zeichnungen für Frauen entstanden. Manche von ihnen hat sie umgesetzt und selbst getragen. Abgesehen davon haben die meisten Entwürfe ein Schattendasein gefristet und teilen damit das Schicksal ihres Werkes, an dem sie kontinuierlich gearbeitet hat, das aber erst 2001, nach dreißigjähriger Pause, wieder in einer Ausstellung (Kienzle & Gmeiner) gezeigt wurde.

Silke Nowak und Anna-Lena Wenzel /100/31



Rosen und Kartoffeln anbauen

/ Ein Vergleich

Neulich hatte ich einen merkwürdigen Traum, fast wie im Märchen: Ich lebte in einem alten französischen Dorf und ging dem schönen Beruf des Rosenzüchters nach. Ein ausgesprochen feiner Broterwerb – harte Arbeit zwar, doch mit vielseitiger Muße beschieden und in dem steten Bewusstsein ausgeübt, der alltäglichen Tristesse meiner Mitmenschen ein edles Stückchen Sinnlichkeit entgegenzusetzen.

Eigentlich hieß ich Jean-Pierre Deschamps-Renaud, aber die Leute nannten mich leicht abschätzig Jean-Rose, was mir heimlich gefiel. Früh an einem spätsommerlichen Markttag machte ich mich gemeinsam mit meinem Nachbarn Jacques, einem Kartoffelbauern, auf den Weg in die nahegelegene Stadt. Jacques' Stand war am anderen Ende des Platzes, sodass wir uns erst wieder sehen würden, wenn wir abends die leeren Handkarren zurück ins Dorf zögen. Also wünschten wir gegenseitig einen erfolgreichen Tag und jeder von uns legte seine Ware aus, um sie den Bürgern feilzubieten.

Es war noch nicht viel los, und so musste ich die Aufmerksamkeit der potenziellen Kundschaft mittels nachdrücklichen Anpreisens auf meine Rosen lenken. Da kam die schöne Bürgermeistertochter Odette herüber und bat um einen großen Strauß für das Grab ihrer frisch verstorbenen Tante. Ich war verzückt ob ihrer zauberhaften Gegenwart und wählte nur die allerschönsten Exemplare aus. Es duftete himmlisch. Als ich der Mademoiselle den Strauß anreichte, fiel das charmante Lächeln schlagartig von ihrem weichen Gesicht, und aus ihrem gerade noch so sanft erscheinenden Mund entwich ein messerscharfes Fauchen: „Das sind Kartoffeln, Jacques!“ Später im Traum, wohl kurz vor dem Aufwachen, saß ich alleine unter einem Baum am Wegesrand und aß von meiner profanen, rohen Ware, welche ich an diesem Tag nicht geschafft hatte, zu veräußern.

Vielleicht wäre es plump und auch etwas boshaft, Rosen und Kartoffeln als Metaphern für Kunst und Design einzusetzen, aber eines gab mir anlässlich dieses Traumes zu denken: Was macht denn das Verhältnis der beiden großen Disziplinen aus im Bezug auf einen möglichen Rollentausch oder eine Hybrid-Tätigkeit ihrer Arbeiter?

Ich glaube, und hier sei mir verziehen, wenn ich negativ beginne, es birgt vor allem einen Komplex aus Klischees, Missverständnissen und Naivität. Dass ich in meinen Überlegungen möglicherweise auch eigenen Missverständnissen aufsitzen könnte, will ich nicht ausschließen. Denn die gegebene Perspektive ist trotz eines weiten Praxis-Kontextes innerhalb dieses Grenzbereiches äußerst subjektiv. Auch besteht keinerlei Anspruch auf irgendeine Vollständigkeit. Aber einige offensichtliche Aspekte bezüglich dieses Phänomens sollen so gegenüber gestellt werden, dass positive Zusammenkünfte oder Wechselwirkungen zwischen Kunst und Design sich immerhin im Bereich des Möglichen bewegen. Apropos, um das kurz aufzuschlüsseln: Unter Kunst sei hier natürlich bildende Kunst zu verstehen, unter Design Grafikdesign und Produktgestaltung. Auch wenn man in diesen beiden Design-Bereichen unter sehr verschiedenen medialen Bedingungen arbeitet, so teilen sie doch Anlass und Ziel, nämlich der Begegnung mit einem Problem und dem Finden einer Lösung. Ein weiteres Designfeld wäre das der Mode. Dieses ist unter den hier zur Anwendung kommenden Kriterien betrachtet jedoch so weit herauslösbar, dass es als eigene (Vergleichs-)Größe zu definieren und entsprechend zu behandeln wäre. Um den Rahmen nicht zu sprengen, wird der Mode in diesem Text deshalb nur eine kleine Nebenrolle zukommen.

Wenn man Beobachtungen dazu anstellt, wie sich Kunst und Design in der Praxis annähern und durchmischen, sollte man analog dazu (und über die Beschreibung der jeweiligen Funk-

tionen hinaus) sich dem Betätigungsumfang und den erforderlichen Qualifikationen widmen. Denn letztere sind mitnichten identisch.

Hinlänglich bekannt ist, dass ein Künstler nicht zwangsläufig physisch arbeiten muss, um gute Kunst zu erschaffen, wohingegen der Beruf des Designers untrennbar mit gewissen handwerklichen Fähigkeiten verbunden ist. Die Anforderungen an einen Künstler sind weitaus diffuser als es im Design der Fall ist und basieren viel weniger auf konkret erlernbaren Handfertigkeiten. Neben einer ausgeprägten Beobachtungsgabe könnten es unter anderem (große) Übersetzungs- und Abstraktionsfähigkeiten sein, die einen (guten) Künstler ausmachen. Und auch die Bereitschaft, sich ein Problem selber zu suchen. Klassische Tätigkeit eines Designers dagegen ist die präzise Lösung einer vom Auftraggeber gestellten Aufgabe. Schön plakativ aber etwas sehr vereinfacht beschreibt David Hockney diese unterschiedlichen Anforderungsprofile so: „Art has to move you and design does not. Unless it's a good design for a bus.“

Wiederum gemein ist den beiden jedoch der intensive Umgang mit verdichteter Information einschließlich deren Organisation – bis oftmals hin zu einer narrativen Ebene. Und nicht zuletzt die Beherrschung einer im weitesten Sinne ästhetischen Vermittlung dieser Bestandteile. Modedesign teilt die genannten Eigenschaften ebenfalls, aber mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der Verwaltung eines Systems mehr oder weniger komplexer Codes. Und einem allumfassenden, in ihrem Wirkungsfeld alleinherrschenden Konzept der Schönheit. Deshalb ist die Aufgabe oder das zu lösende Problem in der Mode viel statischer als in der Kunst oder im Grafik- und Industriedesign. Im Vergleich zu den beiden anderen Design-Bereichen vor allem dahingehend, dass sie weit weniger an (gesellschafts-)politische, technologische oder wirtschaftliche Veränderung gekoppelt ist.

Die unterschiedlichen Anforderungen an Designer und Künstler offenbaren sich am deutlichsten, wenn ein vorübergehender Rollentausch stattfindet. Denn ein guter Künstler kann nicht per se das gut, was einen guten Designer ausmacht, und andersherum meist sogar noch weniger. Auch haben Designer und Künstler häufig recht unterschiedliche bis widersprüchliche Vorstellungen von der jeweils anderen Disziplin und somit verschiedene Herangehensweisen, wenn sie transdisziplinär aktiv werden; natürlich bestätigen einige Ausnahmen diese Regel.

Auch sind die Motive eines Grenzübertrittes sehr verschieden: Ein Designer tut dies zum Beispiel, wenn ihn die Möglichkeiten der herkömmlichen Tätigkeit eines Designers langweilen. Er will mehr Urheber sein und stärker als Individuum agieren. Das Konzept des unverwechselbaren Autorendesigners – dem nachmodernen Konterpart zum funktionalistischen Ideal eines Gestalters, der sich betont zurücknimmt – entstammt wohl einer ähnlichen Idee. Ein Künstler hingegen wechselt die Seiten, wenn ein bestimmter praktischer Bedarf entsteht (z. B. aus Gründen des Gelderwerbs, oder wenn er seinen eigenen Katalog gestalten muss oder will).

Wirklich spannend wird es aber erst dann, wenn beide Parts gleichzeitig in einer Person zusammenkommen. Künstler und Designer also gleichberechtigt in einer Person? Der Vorwurf, hier würden halbe Sachen gemacht, muss nicht lange auf sich

warten lassen. Und es unterliegt wohl einer relativen Unwahrscheinlichkeit, dass eine solche Hybridfigur volle „Leistung“ in beiden Bereichen bringt. Doch wenn man hier eine technologische Analogie heranzieht, so könnte man optimistisch sein und sagen: der kann vielleicht sogar mehr, weil viel flexibler. Und der sehr alte Begriff des künstlerischen Multigenies scheint dies sogar zu bestätigen: Die kreative Leistungsfähigkeit eines wirklich interdisziplinär befeuerten Geistes multipliziert sich manchmal durch die Summe seiner Praxen. Was aber, wenn nicht? Dann stolpert er vielleicht über seine eigenen Beine, weil sie sich nicht miteinander koordinieren lassen wollen, Spielbein versus Standbein. Er liegt dann da und wird mitleidig belächelt von den Einbeinigen. Mit Sicherheit also verdoppelt sich nicht nur der potenzielle Gewinn, sondern auch der Einsatz und somit das Risiko zu scheitern.

Überleitend noch eine kleine Anekdote aus dem Studium an einer dieser einschlägigen Hochschulen für Gestaltung, einer Institution also, in welcher man mitunter nicht weiß, ob man Künstler oder Designer, oder beides, oder keines von beidem wird. Ich nahm dort an einem Plakat-Workshop teil und hörte den Designprofessor den flapsigen, aber denkwürdigen Satz sagen: „Manche Studenten meinen, wenn ein Design-Entwurf nicht funktioniert, dann machen sie halt Kunst daraus, aber das ist noch lange keine Kunst!“ Ich würde hier ergänzen: ... noch lange keine gute Kunst.

Gelegenheits- oder Kompensations-Kunst von Designern langweilt mich persönlich ehrlich gesagt meistens sehr. Viel zu oft steht der Beweis einer virtuoseren ästhetischen oder (design-)strategischen Qualifizierung im Vordergrund, anstatt sich frei zu machen von solchen Grundvorstellungen, die überdeutlich auf einen Design-Hintergrund verweisen. Also ist nicht nur schlechtes Design nicht automatisch gute Kunst, sondern auch gutes Design oft schlechte, langweilige Kunst. Oder mit den Worten Sol LeWitts eben „slick art“, sobald „handwerkliches“ Können bzw. ästhetische Ambitioniertheit allzu sichtbar wird. Auf die Spitze getrieben wird das, wenn ein Designer sein per eigener Definition „Kunstprojekt“ genanntes freies Designprojekt in einem kostspieligen Designwettbewerb einreicht und den so „gewonnenen“ Red-Dot-oder-sonstwas-Award öffentlich als Siegel eines großen künstlerischen Könnens preist. Wenn aber dieser für einen hochqualifizierten Designer typische Kompetenz-Kanon mit Schwerpunkt auf ästhetischer Leistungsfähigkeit versucht wird zu überwinden, so kann vielleicht doch auch gerade hier etwas unerwartet Gutes entstehen. Nur sollte es vielleicht einfach nicht mehr (ausschließlich) nach Design aussehen.

Egal von welcher Disziplin man zu welcher springt, egal wie trans- oder interdisziplinär man sich bewegt, es ist der Qualität des Schaffens wohl immer gut gedient, wenn man sich der jeweiligen Funktionen, Bedingungen und Medien innerhalb von Kunst, Design oder Mode bewusst bleibt. Sonst wird schnell ein beliebiger, fader (Kartoffel-)Brei daraus, dem auch die schönsten Rosenblüten nichts zur Schärfe und zum Biss beitragen.

Florian Markl

Stephanie Kloss / Kunst bildet immer in ihren jeweiligen Epochen Mode als Teil der Wirklichkeit ab. Es sind die Kleider, nicht die Leute. Was ist heute für dich in Mode? In der Kunst, aber auch auf der Straße?

Marc Brandenburg / Ich weiß gar nicht, wie ich das beantworten soll. Mode im Sinne von Trends, Zeitgeist und Couture interessiert mich nur insofern, dass man darauf reagieren kann oder sich Kleinigkeiten rauspflückt, um sie in eigene Looks einzuarbeiten. Aber an sich ist Mode als Industriezweig eher eine Krücke für die Hilfsbedürftigen.

Ausschlaggebend im Umgang mit Kleidung ist vielmehr Stilgefühl. Ich habe keine Ahnung was in Mode ist... Wahrscheinlich so auszusehen wie alle anderen, da ist die Kunstszene keine Ausnahme. Es passiert jedenfalls sehr selten, dass ich das Bedürfnis verspüre, einen zweiten Blick zu werfen, und jemanden nicht sofort anhand seiner Kleidung lesen kann.

Es wird leider zu wenig Verwirrung gestiftet und das hat wenig mit der Rolle der Modeindustrie zu tun. Ich mache eigent-

mittel sehr ernst und wichtig und deshalb wird diese auch immer in der einen oder anderen Form als Teil meiner Arbeit auftauchen.

Kloss / Kürzlich sah ich dich mit einer Dornenkrone auf der Straße. Dieses Stiften von Verwirrung durch ungewöhnliche Kombinationen, hat das bei dir etwas mit Provokation zu tun oder ist das eine Art Performance für dich?

Brandenburg / Es kann immer irgend jemanden geben, der sich provoziert fühlt, aber dazu braucht es keine Dornenkrone, das kann jedenfalls nicht mein Problem sein. Wenn man es als eine Art Performance betrachten möchte, kann ich das auch nicht ändern. Ich finde einfach, dass es verdammt gut aussieht.

Kloss / Bei einem Fotoshooting meinten Galeristen, du solltest dich weniger modisch kleiden. Wie stehst du zu diesem Eingriff in deinen persönlichen Stil?

Brandenburg / In ein Ohr rein, aus dem anderen wieder raus.

Kloss / Du hast mir erzählt, dass du den Buffalo-Hut von McLaren/Westwood schon 1982 getragen hast. Exakt den gleichen, den Pharell Williams gerade bei seinem Grammy Auftritt zu „Get Lucky“ auf dem Kopf hatte. 32 Jahre später erregt dieses Accessoire immer noch Aufsehen, womit hat das zu tun?

Brandenburg / Naja, der Hut erregt mehr Aufsehen als je zuvor, was einerseits mit der genialen Verbindung von McLaren/Westwood und ihren Design-Visionen, andererseits mit der sekundenschnellen globalen Verbreitung zu tun hat.

Auf einen Schlag brauchen Horden dusseliger Modelämmer ganz dringend ein Produkt, das es seit etlichen Jahren gibt.

Kloss / Du hast auch mal mit dem Modedesigner Bernhard Willhelm zusammengearbeitet, wie sah diese Kollaboration konkret aus?

Brandenburg / Das sah so aus, dass ich meine Zeichnungsmotive, die die Vorlagen bildeten, zu einem All-over-Ornament angeordnet habe. Bernhard hat sich aus diesen Entwürfen dann zu der Kollektion passende ausgesucht und daraus Strickstoffe machen lassen.

Kloss / In einem Interview hast du gesagt, dass „Kleidung für dich ein Panzer ist, um Idioten abzuhalten“. Wer ist damit gemeint und wie funktioniert dieser Panzer?

Brandenburg / Die Antwort bezog sich hauptsächlich auf meine Teenagerzeit und die Welt hat sich seitdem natürlich sehr verändert. Heutzutage kann jeder Bürger mit „gesundem Menschenverstand“ sich eine bunte Strähne in den Fassonsschnitt färben lassen, ohne dass es als Statement gewertet wird. Äußerlich ist heute fast alles möglich: ein Eintopf mit zu vielen Zutaten, von dem mir kotzübel wird. Die Antwort ist natürlich immer noch gültig, nur muss man subtiler arbeiten.

Kloss / Letzte Frage: wie sieht dein Ideallook aus?

Brandenburg / Mein Ideallook wäre, aus meinem brennenden Haus zu laufen und mir gerade noch etwas überwerfen zu können, mit dem Bewusstsein, dass sowieso jedes gegriffene Teil top aussieht.

Battle Fatigues

/ Gespräch zwischen Stephanie Kloss und Marc Brandenburg

lich keinen Unterschied zwischen Kunstwelt und Straße. Ich würde sogar sagen, dass die Kunst ohne die Straße gar nicht existieren könnte.

Kloss / Wenn man heute erfolgreiche Künstler sieht, sind sie meistens in die gleichen teuren Labels gekleidet. Früher war mehr Verweigerung oder Individualität angesagt, wie siehst du den allgemeinen Dresscode?

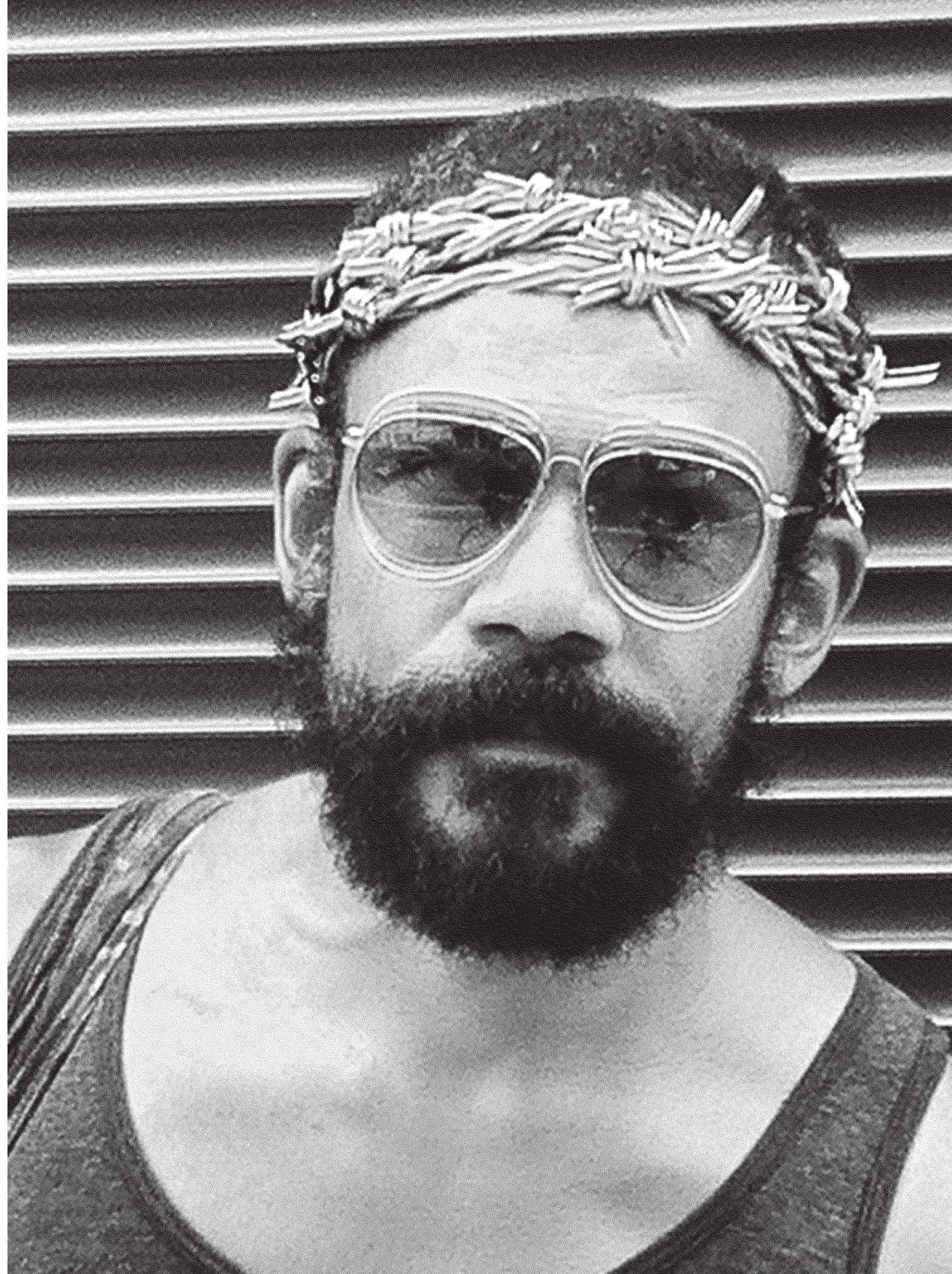
Brandenburg / Es gab zu jeder Zeit einige wenige, die sich von der Norm abgehoben haben, bei denen die Kleidung zur Arbeitsuniform wurde. Zwei Beispiele extrem gelungener Arbeitsuniformen waren die der Künstler Hanne Darboven und Joseph Beuys. Bei einem Großteil waren es mit Rotwein und Ölfarbe bekleckerte Pullis und andere Nichtigkeiten, sowohl als Uniform wie auch privat. Heute sind es Maßanzüge und Margiela, was auf Dauer auch nicht aufregender ist.

Kloss / Deine Arbeit hat unter anderem mit Codes, Ritualen, Fetisch zu tun. Dein Selbstportrait „Burberrys Hasskappe“ von 1992 z. B. ist ja eher Punk als Fashion-Victim. Spielt Mode weiterhin eine so große Rolle in deiner Arbeit oder hat sich das verändert?

Brandenburg / Ich reagiere mit meiner Arbeit natürlich auch auf Mode als Teil der Konsumwelt und schlussendlich geht es immer darum, zu irritieren. Die „Burberrys Hasskappe“ ist in einer Zeit entstanden, als das Label noch ein erkonservatives Image hatte, und wurde dadurch natürlich zum subversiven Statement.

Heute würde so ein Eingriff wahrscheinlich begrüßt werden, zu meinem Entsetzen allerdings.

Eine weitere Arbeit waren die „Tarnpullover für Ausländer“, zu der ich durch die damalige Benetton-Kampagne inspiriert wurde. Das waren bunte Secondhand-Acrylpullover, an die habe ich Köpfe und Hände verschiedener Ethnien ranstricken lassen. Ich nehme jedenfalls Kleidung als Ausdrucks-





Crossover – na klar, aber wie?!

Die 1990er-Jahre waren bekanntlich eine erklärte Dekade des künstlerischen Crossover: Rirkrit Tiravanija kochte, Markus Schinwald etwa schneiderte Mode, Matta Wagnest, Carsten Nicolai und Gerwald Rockenschau spielten den Techno-DJ, Andrea Zittel und Tobias Rehberger u.a. bauten Möbel, Wolfgang Tillmans und Elizabeth Peyton betätigten sich als Pop-Musik-Photojournalisten, Sean Landers schrieb einen Roman, Jorge Pardo wurde zum Architekten, Pipilotti Rist drehte, wie Tillmans auch, ein Musikvideo, Anita Leisz überzeugte als Comic-Zeichnerin, Heimo Zobernig entwarf ein TV-Studio, Piotr Uklanski gestaltete zitierend einen Dancefloor, Carsten Höller begab sich, wie Olaf Nicolai und Peter Fend auch, in das Feld der Biologie, Christine & Irene Hohenbüchler z. B. mischten sich ein als Sozialarbeiterinnen, Liam Gillick und Henry Bond agierten gemeinsam als Gerichtsreporter, Dan Peterman entpuppte sich als Recyclingspezialist, Dan Perjovschi zeichnete sich als politischer Cartoonist aus, Plamen Dejanow & Svetlana Heger reüssierten als Werbe- und Marketing-Team, Silke Wagner wurde zur engagierten Aktivistin und Carsten Nicolai machte die Welt der Physik bildfähig ...

Genug der Geschichtsstunde und gefragt: Was haben all diese, zugegeben ein wenig willkürlich von mir ausgewählten Beispiele gemeinsam? Es sind KünstlerInnen, die den Crossover in ein anderes, eigentlich kunstfernes Feld vornehmen. Diese Feststellung klingt selbstverständlich, sie ist es auch – aber dennoch ist heute diese Selbstverständlichkeit verloren gegangen, und plötzlich ereignet sich das nun nur noch vermeintliche künstlerische Crossover quasi rückwärts. Modelleute drängen plötzlich in die Kunst, Architekten meinen ebenso wie Porträtfotografen den Glanz der „freien“ Gestaltung zu benötigen und ehemals als bloße Popmusik gefeierte Bands werden plötzlich als hehre Kunst gehandelt. Ein gutes

schlechtes Beispiel hierfür ist die Art und Weise, wie die deutsche Band Kraftwerk jüngst sogar im New Yorker Museum of Modern Art als Kunstprojekt abgefeiert wurde. Der Song „Autobahn“ z. B. ist guter Popsong, an seinem Ende, im Radio kaum zu hören, driftet er ab ins schlechte Psychedelische. Kunst aber ist der Song auf keinen Fall, wollte es auch nie sein. Dass es z. B. eine gestylte Lightshow dazu gibt – für welche professionelle Band gilt dieses nicht?! Solche „Trittbrettfahrer“ aber sind und bleiben Modelleute, Architekten, Fotografen und Popmusiker – was ja auch wirklich nichts Ehrenrühiges ist. Nicht okay aber ist dieser meist selbst verschuldete Etikettenschwindel des künstlerischen Crossover, denn er leugnet die spezifischen Qualitäten, die Betriebssysteme nun einmal haben: Rirkrit Tiravanija z. B. kocht ja nicht besser als Sternköche – ich bin übrigens ein wenig stolz darauf, nicht zu wissen wie diese heißen, aber das ist eine andere Geschichte –, aber eben anders, denn er betont vor allem den sozialen und kommunikativen Aspekt des als Situation wahrgenommenen Kochens und Essens. Wer diese signifikante Differenzen nicht wahrnehmen will oder kann, oder sie gar vergessen hat, der tut dieses meist aus niederen Beweggründen, etwa um, siehe Kraftwerk, mit solchem scheinbaren künstlerischen Crossover die eigene Institution auf Kosten der Kunst populärer zu machen. Oder, umgekehrt, um das eigene nicht künstlerische Produkt mit Distinktionsgewinnen aufzuladen.

Raimar Stange



GROSSE KATHARINA
Mein Schreibtisch, das Schneefeld
Kurt – Kurt, Berlin

0 7, Sep. 2013

+ Ein Raum voller Baumstämme, abgezirkelt und übereinandergeschichtet. Wände, Boden und Stämme mit blau-grüner Farbe überspritzt. Ein wuchtig beeindruckendes Bild. Schaut einfach immer super aus, was die Grosse macht. Von aussen und durchs Schaufenster guckend, löst sich die massive Installation noch viel mehr in Malerei auf und trägt die Sinne (ich stelle mir vor, wie man nachts ahnungslos auf der gegenüberliegenden Strassenseite vorbei läuft und diesen Anblick für eine Fototapete hält...). Den Baum hat Grosse vor ihrer Ateliertür in der Lehrter Strasse gefunden. Dort musste die Kastanie wegen Krankheit gefällt werden. Grosse bunte, fröhliche und bombastische Brüllkunst funktioniert doch eigentlich immer ähnlich. Und kann überall angewendet und obendrauf noch mit dem Prädikat ortsspezifisch beschriftet werden. Das ist dermassen beneidenswert. Und ich verstehe total gut, dass ihre Arbeiten beste Laune machen.

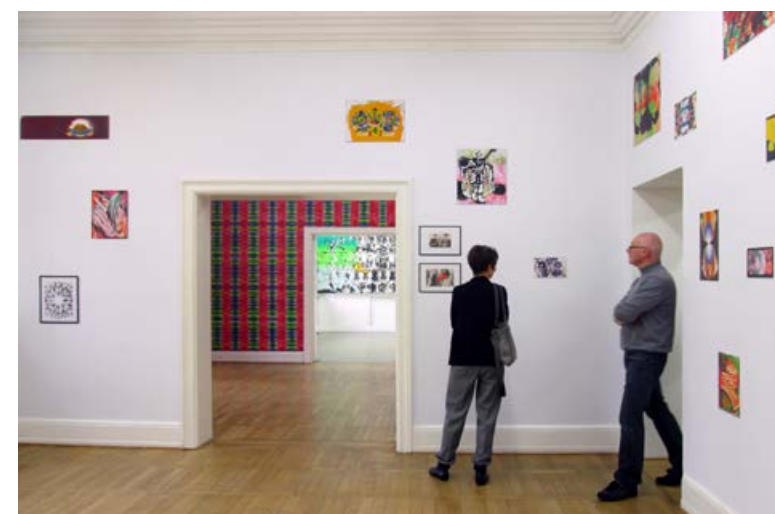
wo ich war / *Esther Ernst*



PAINTING FOREVER! KEILRAHMEN
KW, Berlin

1 7, Sep. 2013

+ ewiges Anstehen mit Gedrängel, die ganze Auguststrasse vibriert voller DJ's. Berlinartweek. Grauenhaft. In den KW dann etwas mehr Luft. An der Rückwand des unteren, grossen Ausstellungsraums hängen in Petersburger Manier 74 Bilder von derzeit angesagten Maler innen. Und ich krieg sofort den Deutsche-Bank-Kunst-für-Alle-Flash und denke: boah, das sieht hier ja genau so scheisse aus. Woran liegt's? Ist es echt nur die Brüllhängung, mit der man solche Aufladungen zu Stände bringt, dass einem die Augen zu explodieren drohen? Und plötzlich (mir selbst unerklärlich) setzt meine Freude ein: das ist eine Ouvertüre. Die läutet in einer immensen Verdichtung ein, was nachher in aller Ruhe ausgebreitet wird. Es geht viel mehr um den Gesamteindruck als um das einzelne Werk. Dieses verschwindet nämlich ganz und gar und besticht nur im Kontext seiner Nachbarn. Es geht um Reibung, um Ansage und ums Feuerwerk. Es ist zu vergleichen mit einem 12-Gänge-Menü, das man durch den Mixer dreht und danach abschmeckt.



STREULI CHRISTINE
Nonstoppainting
Haus am Waldsee, Berlin

2 0, Okt. 2013

+ grossartig, grossartig, grossartig! Bereits der erste Raum fetzt. Lediglich eine Tapete mit superecht aussehenden gerahmten Bildern, Fotos oder Postern empfängt den Besucher und eröffnet die Ausstellung mit einer grandiosen Täuschung. Tapeten finden sich auch in allen weiteren Räumen, meistens aber mit wahnsinnig hübschen Batikmustern. Das ganze Haus wird stofflich und unterliegt einem Salon-Charakter (na gut, die Räume sind zu klein...). Und auf diesen Tapeten hängen Streulis übereinander geschichteten Ornamentmusterschlachten. Und das macht so gute Laune und ist so viel zu viel und viel zu laut und macht die Augen irre... Schablonen, Airbrush, Abklatsch, Kaschiererei, Wiederholung, Schichtung, Verschränkung, Zitate, Zitate... Nur dass dann plötzlich so konkrete Bildkompositionen wie drei Asiatinnen beim Geschlechtsverkehr auftauchen, die nicht mehr Muster sondern Inhalt werden, find ich gar nicht nötig.



ART POSTALE
Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art 23. Okt. 2013
Akademie der Künste, Berlin

+ ich weiss nicht, was an dieser Ausstellung so sensationell grossartig sein soll (im Gegensatz zur einstimmigen Presse). Mir ist das tendenziell zu aufgeblasen und zu hübsch gemacht und zu klischeiert (dass die ganzen Künstler dauernd so bebilderte Briefe senden und sich voll crazy mitteilen. Da hätte ich gern noch ein paar Aufregmahnungen oder den pupsnormalen Orgakram aus dem ollen Kunstalltag als wohlthuende Berichtigung mitausgestellt gesehen...) Aber nun gut. Natürlich sind die Briefe von Einar Schleef an seine Mutter beklemmend herrlich, in denen er beteuert, dass er's leider ohne Alkohol nicht schafft und wie abgeknallt streng er um Mutters Berichte bittet... Und natürlich hab ich mich auch über die Schwefelpostkarte von Beuys und Staeck gefreut. frohe schwefelige Weihnachten



ACKERMANN FRANZ
Hügel und Zweifel 25. Nov. 2013
Berlinische Galerie

+ mir ist überhaupt nicht klar, wieso ich so lange nicht gerafft habe, dass mich Ackermann ja total interessiert... Und dann, im Rahmen von *Painting Forever!* gibt's gleich eine sensationelle Einzelausstellung vor meiner Haustür. Die Verschlingung von Malerei mit Fotografie und Zeichnung und installativer Wandmalerei ist so überbordend grössenwahn-sinnig, dass es mich kaleidoskopisch einnimmt. Die grossformatigen Bilder mit den subjektiven Stadt-plänen und Weltwahrnehmungen auf Papier oder Leinwand sind in sich schon überwältigend. Die ganze Ausstellung funktioniert ohne lineares Gucken, sondern ist bestimmt durch ein zielloses Eintauchen in Ackermanns Welt. Der mikroskopische Blick eines Zeichnungs-details ufer über das Bild hinaus, in die Wand hinein und zoomt in grossen Bögen bis zur nächsten Zeichnung usw. Das lässt sich so lange wiederholen, bis man vollkommen gaga ist. Psychogeographie. Geilomat.



HETZLER GALERIE
Remember Everythin 10. Nov. 2013
Galerie Max Hetzler, Oudenarder Str., Berlin Wedding

+ 40-ig-Jahre-Galerie feiert Max Hetzler in seinen riesigen Wedding-Fabrikräumen. Und es sieht traurig aus, zu trinken gibt's auch nix und die Stimmung ist ähnlich bedrückend wie im Wartezimmer eines Hals-Nasen-Ohren-Arztes. Grelles weisses Licht, hohe Stellwände, rohe Decken, vereinzelte teure und kontextlos ausgestellte Kunst an Wänden und im Raum. So möchte ich bitte niemals Geburtstag oder sonst was feiern. Viel mehr erinnert mich diese Tristesse an amerikanische Grossgeldgalerien (in denen ich noch nie war), vor deren Fabriken man sein Schwanzauto parkiert und später in hohlen Sätzen eine Tüte Jeff Koons kauft. Grauselig. Und das an einem gemütlichen November-sonntag...



MEISE MICHAELA
Im Kreis, am Kreis 03. Dez. 2013
Galerie Johann König, Berlin

+ Anja hat mir von Meises Tonportraits erzählt und ich hab mir naserüpfend eine Vorstellung davon gemacht, die den tatsächlichen Werken allerdings überhaupt nicht nahe kommt. Ton ist laut Meise ein Material, das hervorragend Menschen repräsentiert. Erst ist es weich, schwer, einfach zu bearbeiten und trägt taktile Qualitäten inne. Im Verlauf des Trocknes wird Ton aber zur Mimose, empfindlich und brüchig. In A4 grosse Tonplatten aus zwei ineinander verwurschteten Tonsorten hat Meise Portraits von Freunden geritzt und spärlich mit Glasur bemalt. Die Portraitzeichnungen sind kindlich und herzerreissend. Manche sind gebrochen und wieder zusammengeklebt oder haben zünftige Risse. Meises Skulpturbidder prallen so angenehm auf die High-end-Galerieräume und machen die Spanne von „selbstgemacht“ zu „superprofichick“ auf, die mir persönlich wahnsinnig gefällt (und aha, die singt auch mit Akkordeon und war Gast bei Tocotronic).



OPPENHEIM MERET
Retrospektive 11. Nov. 2013
Martin-Gropius-Bau, Berlin

+ wirklich beeindruckend und berührend finde ich das Zeichnungs- und Ausstellungsensemble *Mon Exposition*. In zwölf Blei- und Farbstiftzeichnungen hat Oppenheim minutiös, liebevoll und hübsch-pedantisch ihre Vorstellung einer eigenen, perfekten Ausstellung aufgezeichnet. Die einzelnen Werke, die in den richtigen Proportionen und in Reih und Glied, säuberlich beschriftet auf einer dünnen Bleistiftlinie stehen, bilden gleichzeitig ein katalogisiertes, nicht chronologisches Werkverzeichnis. Diese Werkgruppe entstand anlässlich ihrer Retrospektive in der Kunsthalle Bern 1984. Die Zeichnungen rühren mich besonders an, weil sie so fleissig, puppenstubenartig und brav daher kommen und die gezeichnete Mühe und Freude einem direkt ins Gesicht springt. Die Ausstellungsmacher haben tollerweise einiges davon umgesetzt, aber ich finde, ihre Kunst sieht in ihrer Anordnung echt bissel langweilig aus.



CIRCLE WALKED CASUALLY
Kunst Halle by Deutsche Bank, Berlin 23. Dez. 2013

+ Liebe Victoria Northoorn, vielen Dank für die schöne Ausstellung. Ihre Ausstellung ist fein, schafft Zugänge und kippt nicht ins Didaktische. Eine helle Freude, Ihr Gehänge. Mobileartige Hängung der Zeichnungen von der Decke (dachte erst, oh Gott, das geht ja gar nicht, geht aber total super!), fantastisch gleichmässiges und indirektes Licht, James Turrell-Ecken. Eine konzentrierte Guck-Atmosphäre wie in der Bibliothek. Aufregung bei der Zusammenstellung von Marina De Caros kindlichen Zeichnungen und Luise Bourgeois' Handannäherungsserie *10AM Is When You Come To Me* neben Trockel und Bächli. Die Ähnlichkeiten und Verschiebungen, das Hin- und Herschauen, Toll! Dann die Gegenüberstellung von Grosse bunten Farbschichten zu Kandinskys extrem leuchtenden und zarten Aquarellflecken zu Richters Aquarellschmierern lassen mich freudig schmunzeln. Ein toller Anblick, eine grossartige Aufladung. Grosse, Kandinsky und Richter noch nie so gesehen und gedacht. Herrlicher Moment.



Mit Schnitte #2

/ Anja Majer und Esther Ernst bei Elisabeth Neudörfl

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 #2“ ist ein Gespräch mit der Künstlerin Elisabeth Neudörfl (geb. 1968, arbeitet in Berlin und Essen) über die Vernissage der Ausstellung „unseen aspects of a city“ am 23. 11. 2013 in der Galerie Wien Lukatsch in Berlin-Tiergarten.

Anja Majer / Was uns interessiert an den „Schnittengesprächen“ ist der Moment der Trennung von Kunst und Künstler, die bei der Eröffnung stattfindet. Also, was mache ich als Künstlerin? Was macht die Arbeit? Wie abhängig sind wir noch voneinander? Und ich denke auch, dass diese Rollenverteilung Teil des Rituals der Vernissage ist. Wie war denn Ihr Abend gestern?

Elisabeth Neudörfl / Ja, total angenehm. Letzte Woche schon, als ich zum Hängen da war, habe ich mich dort gut aufgehoben gefühlt. Ich habe gestern noch vor der Eröffnung mit Barbara Wien und Wilma Lukatsch genau darüber gesprochen: was macht die Künstlerin, der Künstler bei der Eröffnung. Und es war so, dass überhaupt keine Erwartungen an mich formuliert wurden. Ich hatte auch das Recht, mich in die Ecke zu setzen und mit keinem zu reden.

Esther Ernst / Ziehen Sie sich denn gern in eine Ecke zurück?

Neudörfl / Nein, nein, habe ich nicht gemacht. Aber ich finde es gut, die Option zu haben.

Ernst / Trauen Sie sich zu gucken, wie die Besucher Ihre Kunst betrachten?

Neudörfl / Ja, klar. Also vor allem, wenn man jemanden nicht kennt, kann man das unerkannt tun.

Ernst / Jetzt haben Sie gestern zwei neue Arbeiten ausgestellt. Sind Sie aufgeregt, wenn Sie mit neuen Werken an die Öffentlichkeit gehen?

Neudörfl / Ja, aber nicht im Moment der Eröffnung, sondern vorher, wenn es mit Barbara Wien und Wilma Lukatsch darum geht, was gezeigt wird und wie die Arbeiten zusammenkommen könnten. Aber bei der Vernissage ist die Aufregung eben schon durch die beiden abgeduldet.

Ernst / Sie haben auch eine ältere Arbeit gezeigt. Gab es da eine Wiedersehensfreude, oder zeigen Sie die immer wieder?

Neudörfl / Ja, es war auf jeden Fall Wiedersehensfreude. Also die habe ich wirklich ganz lange nicht mehr gezeigt. Das letzte Mal in Winterthur in einer Gruppenausstellung, da konnte ich gar nicht hin.

Ernst / Und wenn Sie diese Spanne zwischen der zehn Jahre alten Arbeit und den neuen Fotografien betrachten, finden Sie da Parallelen?

Neudörfl / Ich glaube schon, dass es Interessen gibt, die damals schon da waren und nach wie vor da sind. Am Thema Stadt vor allem. Was ist das und was macht das mit einem und wie tritt es einem gegenüber? Ich finde, dass man oft erst im Nachhinein überhaupt sehen kann, was die Arbeiten zusammenhält.

Ernst / „der Stadt“ von 1998 (eine der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten, Anm. der Autorinnen) zeigt eine deutsche Stadt, oder?

Neudörfl / Ja, aber „der Stadt“ widmet sich eben keiner spezifischen Stadt. Die Fotoserie ist zwar größtenteils in Berlin fotografiert, aber das spielt keine Rolle, es sind auch Bilder von anderen Städten dazwischen. Und da geht es generell um eine Idee von Stadt. Bei „Leipzig“ und „Gladbeck“ geht es viel mehr um die Identität einer bestimmten Stadt.

Majer / Ihre Arbeiten stehen ja oft im Kontext einer Historie und sind mit Text oder Sprache verbunden. Und ich habe mich gefragt, ob Sie bei der Eröffnung sozusagen vermittelnd diesen Text sprechen.

Neudörfl / Zum einen gibt es den Text über die Arbeit, der

in der Ausstellung ausliegt, zum anderen gehört bei „Leipzig“ eine Liste und bei der „Gladbeck“-Arbeit eine kurze Beschreibung des Ortes dazu. Das sind ganz unterschiedliche Arten von Text und ich finde, die sind schon auch Teil der Arbeit. Ich muss das nicht referieren, sondern ich kann dann über etwas anderes sprechen, wenn ich mit jemandem die Arbeit angucke.

Ernst / Sprechen Sie gern über Ihre Arbeit an Eröffnungen?

Neudörfl / (lacht) Das ist unterschiedlich – und es kommt darauf an, mit wem. Also es macht schon Spaß darüber zu sprechen, wenn man einen guten Gesprächspartner hat.

Majer / Bekommen Sie auch Kritik bei der Eröffnung?

Neudörfl / Nein, während der Eröffnung macht man das nicht. Es ist eigentlich unhöflich. Kritik darf man erst am Tag nach der Eröffnung äußern.

Ernst / Gehen Sie die Gespräche, die Sie geführt haben, am nächsten Tag noch mal durch?

Neudörfl / Nein.

Ernst / Empfinden Sie die Eröffnung als einen dichten Abend, weil neben Ihrer Kunst auch Sie im Fokus stehen?

Neudörfl / Also ich finde, dass die Dichte auch wieder durch die beiden Galeristinnen abgeduldet wird. Weil die eben auch Leuten die Arbeiten zeigen und darüber reden und ich nicht mit allen reden muss. Letztlich ist es ja auch so, dass man intensiv auf diesen einen Tag hinarbeitet und dann auch echt total kaputt ist. Eigentlich ist die Eröffnung eher der Abschluss eines Arbeitsprozesses.

Majer / Das ist natürlich schön, auch wenn das Verhältnis mit den Galeristinnen so ist, dass man was abgeben kann und sagen: Ich hab jetzt meine Arbeit getan ... Nehmen Sie dann vielleicht sogar eher die Rolle der Besucherin ein?

Neudörfl / Also ich bin auf jeden Fall nicht Gastgeberin. Und das ist auch total angenehm, weil ich mich um nichts kümmern muss. Klar frage ich den einen oder anderen, ob er was zu trinken will, aber eher freundschaftlich.

Majer / Gehen Sie generell gern auf Eröffnungen?

Neudörfl / Ja, schon.

Ernst / Und ist das dann so ein Berufsding?

Neudörfl / Ja, klar. Aber es ist oft auch sozial, um Leute zu treffen.

Ernst / Würden Sie sagen, da greifen Freundschaft und Netzwerkerweiterung ineinander?

Neudörfl / Ja, das läuft auf jeden Fall ineinander. Obwohl, so strategisch würde ich es gar nicht sehen. Eher weil es Spaß macht, die Leute zu treffen.

Ernst / Ziehen Sie sich speziell an für Eröffnungen?

Neudörfl / Also für die eigene schon. Das ist für mich schon ein bisschen feierlicher. Aber für andere Eröffnungen nicht. Und ich erwarte es auch nicht von denen, die kommen.

Majer / Sie lehren ja in Essen an der Folkwang-Universität als Professorin für Dokumentar fotografie. Da habe ich mich gefragt, ob es einen Unterschied gibt zwischen der Rolle als Künstlerin bei der Eröffnung und beispielsweise als Vortragende an der Uni.

Neudörfl / Na klar, bei einem Vortrag kommt es ja viel mehr auf die Performance an. Dass man viel mehr als Person präsent sein muss. Ich finde, bei der Eröffnung ist es die Arbeit, die da ist. Und beim Vortrag muss ich die Präsenz in dem Moment herstellen. Das finde ich schon einen riesigen Unterschied.

Ernst / Interessant, weil ich glaube, dass viele Künstler an der Eröffnung eine Popstarrolle einnehmen und damit gleichwertig auftreten wie ihre Arbeiten. Wenn ich Sie nun richtig verstehe, sagen Sie ja ganz klar, nein, es geht ausschließlich um meine Arbeit.

Neudörfl / Genau. Ich finde schon, dass die Eröffnung der Moment sein sollte, in dem die Arbeit für sich alleine steht und sich von einem löst. Also für mich ist mit der Eröffnung die Nabelschnur durchgeschnitten. Und ich finde, manchmal kann man die Arbeit dann auch angucken, als ob sie nicht von einem selbst wäre.

Ernst / Und wenn Sie sagen, dass Sie dann erschöpft sind von dem ganzen Arbeitsprozess davor, gibt es danach ein Loch, in das Sie fallen?

Neudörfl / Für die Frage ist es jetzt wahrscheinlich noch ein bisschen zu früh. Aber es ist jetzt nicht so, dass ich morgen nicht wüsste, was ich machen muss. Also der nächste Vortrag steht an und so kommt dann eins zum anderen. Also ein Loch ist es nicht, aber direkt die nächste Arbeit fotografieren geht auch nicht.

Ernst / Und sind Sie nachher noch essen gegangen?

Neudörfl / Wir haben noch in der Buchhandlung gegessen.

Ernst / Ist das dann ein anderer Teil der Vernissage, mit einer ganz anderen Stimmung?

Neudörfl / Naja, da geht es dann unter Umständen gar nicht mehr um die Arbeit, sondern um alles mögliche andere, worüber die Anwesenden so reden. Das finde ich aber auch angenehm. Es ist dann wieder eher das Soziale, man trifft sich mit Leuten und redet dann eben über alles Mögliche.

Ernst / Haben Sie bei Ihrer Vernissage bestimmte Erwartungen an sich?

Neudörfl / Also ich würde mir schon wünschen, dass es mir gelingt, mich nicht völlig zurückzuziehen, sondern kommunikativ zu sein.

Ernst / Aber Sie würden sich nicht betrinken, um dann kommunikativer zu sein?

Neudörfl / (lacht) Nein, das funktioniert irgendwie nicht.

Majer / Haben Sie schon mal eine ganz furchtbare Eröffnung erlebt?

Neudörfl / Ne!

Majer / Schön!

Neudörfl / Also ich hatte schon mal eine Eröffnung in Hannover im Ministerium für Wissenschaften und die war vormittags und es gab nichts zu trinken, noch nicht mal Wasser. Aber Reden. Und das fand ich schon komisch, weil man sich dann dort nicht aufhalten wollte. Weil das Kunst-Angucken eben auch oft nicht in den ersten fünf Minuten passiert. Und das muss der Ausstellungsmacher schon irgendwie schaffen, eine Atmosphäre zu erzeugen, die die Leute da hält, bis es passiert ist.

Ernst / Wenn Sie eine Gästeliste nach Wunsch anfertigen könnten für Ihre Vernissage, wer würde da drauf stehen?

Neudörfl / (lacht) Oh, also das ist ein bisschen schwierig, weil, will man wirklich, dass Leute, deren Arbeiten man bewundert, die eigene Arbeit sehen? Oder will man sich lieber in deren Schatten verziehen ... Oder was würde man davon erwarten? Also es könnte auch nicht darum gehen, eine Absolution erteilt zu bekommen von jemandem, den man gut findet. Also eigentlich bin ich ganz zufrieden mit meinen Gästen.



For better or worse, I am a painter wife who has raised two children (Miyoko Ito, 1918–1983)

Miyoko Ito als Stewardess in einem Luxusbus. Daneben das Polaroid einer Matisse-Kopie, auf einer Tuschezeichnung. Rudi Dutschke, verpixelt, vor einer Menschenmenge, über eine Doppelseite. James Lee Byars mit Megaphon auf dem Dach des Fridericianums, allein, in Kassel. Die nutzlos gewordenen Versorgungstürme des Palasts der Republik neben einem Gründerzeit-Portal. Ein assoziativer Bildteppich aus Kopien und Gemälden, gegenüber der gestürzten Vendôme-Säule. Rechts der Rauchpilz einer Atombombenexplosion, links ein abstraktes Strukturbild. Bilder, davon viele, aus dem kollektiven Unbewussten und kein Bildnachweis, nirgends. Kramen im Unbewussten, als Leistung, nach Halt suchend, als Mehrwert. Oder man legt es, wie ich es tat, einfach weg. Es, das ist ein postkartengroßes 48 Seiten starkes Heft der Berliner Galerie VeneKlasen/Werner. Verschweift in Klarsichtfolie erreichte es mich das erste Mal postalisch. Und jedes Mal, wenn die stützende Graupappe herausfällt, legt es sich schmeichelweich über die Hand. Ein Genuss. Aber ersteinmal tat ich es als irgendein postmodernes Jugendheft ab, in dem sich junge Menschen ausprobieren. Bis zur „Querelle“-Ausstellung 2012. Plötzlich sah ich das Heft als einen kleinen Katalog mit spannender Bilddramaturgie, der angenehm durch seine Wortkargheit auffiel, die sich beim näheren Hinschauen als ein Kennzeichen neben den meist angeschnittenen Motiven der Hefte herausstellte. Diese „Verschwiegenheit“ in einem traditionell wortträchtigen Kunstbetrieb gefiel mir. Sie trug wesentlich dazu bei, dass die Hefte für mich zu Fetischen wurden. Nun betrachtete ich sie aufmerksamer, nach inhaltlichen und bildrhetorischen Merkmalen, und entdeckte immer mehr Lesemuster. Ich lernte einmal mehr zu lesen, in den endlosen Be-

ziehung zwischen Wort und Bild. Miyoko Ito hatte 2012 bei VeneKlasen/Werner nicht nur eine museumsreife Ausstellung, sondern auch eines der aufschlussreichsten Ausstellungshefte. Vorbildlich schlampig gestaltet, mit faksimilierten Briefen, aus denen das Anfangszitat stammt, Listen mit handschriftlichen Notizen und Fotos aus dem Nachlass. Und wie bei vielen dieser Hefte griff auch bei diesem eine überbelichtete oder verschwommene Reprintechnik palimpsestartig kommentierend ins dokumentarische Bildgeschehen ein.

So fungieren die Hefte im Verhältnis zur Ausstellung als selbstständige, assoziative Bildkommentare, können aber auch als künstlerische Ausstellungskataloge gelesen werden. Dabei ist es von unschätzbarem Wert und eine große Freiheit, dass hier nicht auf pädagogische Didaktik der Bild- und Kunstvermittlung bestanden wird. Die Bilder werden von den Künstlern und/oder Kuratoren ausgesucht und zusammengestellt. Nach New York zum Grafiker und dann zurück nach Berlin geschickt, und von hier – ohne Overvoice – in die Welt. Wortkarg geben sich dann auch die Macher. Egal, schließlich gehen die Hefte in Richtung Kunst und bekanntlich müssen Künstler nicht mehr als ihr Werk wissen. Dass bei so unterschiedlichen ästhetischen Ansätzen wie denen von Peter Saul über historische Fluxus- und Themenausstellungen bis zu Miyoko Ito das Erscheinungsbild der Heftchen nicht zerfällt, ist ein kleines Wunder. So bewegt es sich selbstsicher in seinen eigenen Parametern, und das mit hohem Wiedererkennungswert. Bei Peter Saul war das Heft besser, meint hier spontaner, als die Ausstellung. Bei Miyoko Ito machte beides glücklich. Und das Heft zu „Shakers & Movers“ rief zur richtigen Zeit Bilder aus der jüngsten Vergangenheit der Bundesrepublik wieder ins Bewusstsein. Die Galerie VeneKlasen/Werner, mit angeschlossener Bühne, Kino und Saal für Lesungen, sowie einer Künstlerresidenz mit Atelier, ist nur ein Knotenpunkt im Netzwerk von Michael Werner. Zu ihm gehört auch die Galerie Michael Werner in Köln, die Künstler der klassischen Moderne zeigt, neben Standorten in London und New York für zeitgenössische Kunst. Plus Michael Werners Ausstellungen in Märkisch Wilmersdorf. Auch wenn die Ausstellungen meist zu gediegen geraten, die Hefte sind einzigartig und werden dem Anspruch einer zeitgenössischen Galerie auf höchstem Niveau gerecht – eine Freude, ein Spaß, ein Genuss mit nachhaltiger Wirkung und Vorbildcharakter für alle Heftchenmacher.

Christoph Bannat

Montag 25.6.45 Entlassung	Freitag 3.8.45 Evnteeinsatz
Donnerst. 28.6.45 Abtausch v. Wrietzen	Sonntag 5.8.45 Krank
Sonntag. 1.7.45 Ankunft in Zielenzig	Montag 6.8.45 Krank
Donnerst. 5.7.45 Entlassung	Dienstag 7.8.45 Krank
Sonntag. 7.7.45 Untersuchung	Mittwoch 8.8.45 Krank Schuhe abgegeb.
Donnerst 19.7.45 Arbeitskommando	Donnerst 9.8.45 Schuhe bekommen
Sonntag. 21.7.45 Evnteeinsatz	Donnerst 16.8.45 Entlassung
Montag 23.7.45 Evnteeinsatz	Freitag 17.8.45 Evnteeinsatz
Donnerst 26.7.45 Evnteeinsatz	Mittwoch 22.8.45 "
Freitag 27.7.45 Krank	Donnerst 23.8.45 Untersuchung
Sonntag 28.7.45 Krank	Sonntag 26.8.45 Entlassung u Zielenzig
Sonntag 29.7.45 Krank	Montag 27.8.45 Frankfurt/Oder
Dienstag 31.7.45 Evnteeinsatz	Dienstag 28.8.45 Berlin

/A conversation between Carla Åhlander and Janine Sack

The conversation is about Carla's work "Perspectives", which is currently shown at the subway station Schwartzkopffstraße (U6) as part of the project "After Work – Art Underground" by NGBK, Berlin and took place before the instalment of the work.

Janine Sack/ Could you describe the work?

Carla Åhlander/ I am showing enlarged photos of double spreads from diaries I have collected in the area. It wasn't easy to get hold of people's diaries. I didn't really think of that before I started! Obviously many people don't want other people to read their diary. I put up notes, I asked in Volkshochschulen and schools, but didn't find any diary that way.

Then by chance I met a Danish woman, who lives in the area. We shared a taxi to the airport and she asked me what I do, I told her about the project and asked her if she by any chance writes a diary. And she said, "Actually I do".

I later went to see her and she lent me her diary. The idea was to try to describe a place through the stories of individuals who live there. I wanted to give a portrait of a place through people's different points of view, their private thoughts about things. Rather than through an official history.

Anyway, through this taxi acquaintance I got in touch with a man who had a large amount of diaries, and so it went on. Later on, I met another woman here in Berlin who herself runs an archive of diaries. From there I chose two diaries, very different from each other, and it turned out that the woman running the archive had a very interesting history, and of course has been keeping a diary herself for many years...

Sack/ How did you select the diaries, respectively the spreads?

Åhlander/ I didn't want to use more than one image per diary or author in the exhibition. I wanted different people and circumstances combined together.

I didn't have clear criteria in the beginning. Or at least my idea was rather fictive and when I got the material, I just started out with some entries, which were interesting to me. And then I began to choose them, so they started to contextualize each other.

The very first diary I collected belonged to a very sweet and humble man whom I met through another project I was working on in the Ruhr area, and it was from his time in Berlin as a soldier and then as a prisoner just after the war. The entries are extremely short and concise, never more than one line per day, which in combination with the emotionless, matter-of-fact tone and the harsh reality he writes about, make them seem almost conceptual.

Another of the diaries that I included was from November '89, and I liked the fact that it was telling about a time to which everyone in Berlin can relate, in one way or another. And that made it very exciting for me, suddenly having all that significant common history represented by personal experience. It also looked a lot different than I could have expected.

Sack/ Did you start off with a concrete idea?

Åhlander/ I couldn't have an exact idea of what I would find. Instead I was curious to find out what people actually keep of the public chains of events of a certain time, in their private writings. Is the official history visible when people write to themselves? Or is it only personal life that is reflected in these books?

Sack/ Was it important for you that these stories reflect something about the space?

Åhlander/ It was important to the project that the diaries were written here, in Berlin, that one would feel close to the authors that way – same place, just another moment in time. But I didn't specifically try to find entries about Berlin. That was never a priority. Then of course it was an important step to use the public space for something as private as diaries. I

obviously had an enormous amount of pages to choose from. My only criteria were to choose something that seemed interesting, authentic and engaging. It had to be intriguing in some way. Otherwise why put it up on a billboard?

Sack/ Since it is all fragments, it is only a glimpse of people...

Åhlander/ So I tried to select pages that would be intriguing enough to make you think further yourself. And that would still work taken out of their original context and put out in the public like this, extremely enlarged.

Sack/ So there is this really interesting tension between the intimate and the public, which you create by showing the diaries in the public...

Åhlander/ There is a very fragile element in the diaries, very precious; it is not like any other book. Somebody wrote this for him or herself, it wasn't meant for you. And to be able to enter this still very private sphere... I think that most diaries are actually meant to be read, fundamentally they are a form of communication. I went to this archive of diaries, and there was a box of books by a woman, who seemed to have had a really lonely life, but wrote all these diaries and this is what is left of her, and it really was a fantastic read.

Sack/ Do you write a diary yourself?

Åhlander/ I used to, when I was younger, and I started again a bit, during the process of this project. I can see how it can have an important function in life. How we reflect ourselves, how even self images and identities are created and reflected back onto us... even if we write sometimes just to clear the head.

Sack/ Would you say that it is an inner dialogue?

Åhlander/ I think it is generally more unfiltered than any other writing.

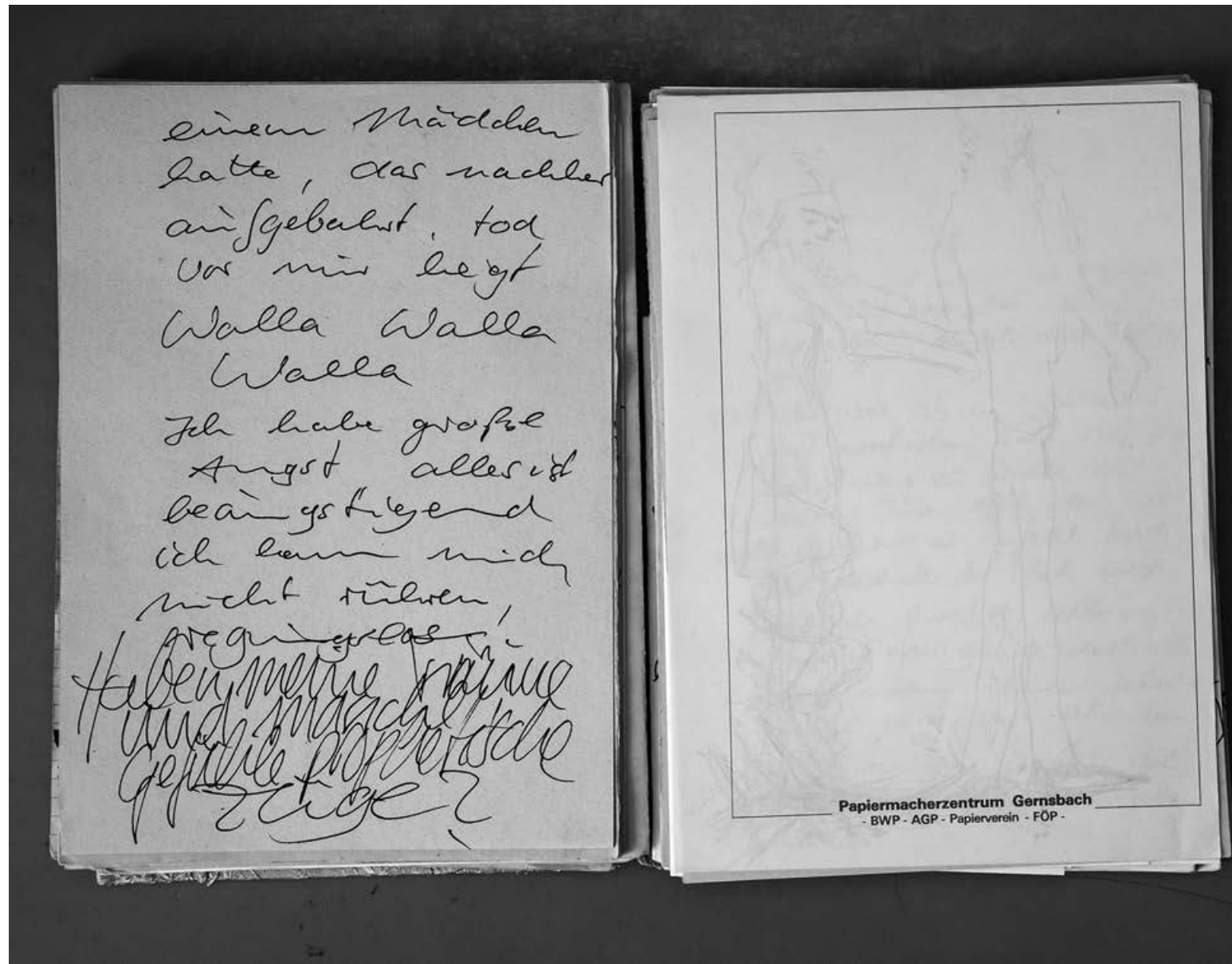
Sack/ I think a lot of people read other people's diaries when they start writing their own and maybe there are formulas in writing diaries... So it is very individual, but also very over individual. It reflects a certain time and culture as well. And this tension between the private and the public makes it so interesting as material.

Åhlander/ I think you are right. Even if there is a formula, people use it very differently. There is something essential in common, but as it comes to what they write and whom they have in mind when they write is very different.

The woman who wrote about '89 writes about these events but still connects it to her personal story. And I guess that's inevitable in a way, that you reflect the world that you live in, both the personal and the society around you. The time and place they were written often shine through the texts, and other things like social class, age, sex... The expectations on life that teenagers have, the self criticism... how identities are being constructed and confirmed through these mirrored expectations. Lots of things that could be themes in themselves.

Sack/ Is there a slight voyeurism or guilty pleasure when reading the diaries in a public space?

Åhlander/ For sure there is at least some voyeurism and pleasure! When I was reading all these diaries I felt like they were screaming to be read. I didn't feel I was doing anything forbidden publishing these diaries, on the contrary, I strongly felt that I was doing it together with the authors. It felt like I had come close to them. I got to know them a bit while I was reading their diaries – and I read a lot more than I had to for the project.



the commuters would read from a diary every time they pass through, after some time they will maybe notice different details than the first time.

Sack/ I can imagine what might happen that people reflect back to their own stories, especially since it is fragmented. Especially since it is not personalized, it might reflect back to your own thoughts.

And also because it is in transient space these fragments might create some kind of community within the viewers.

Åhlander/ Absolutely. I think you will reflect yourself automatically.

Sack/ To come to a more formal aspect: You have taken photographs of diaries. You are usually working with photography.

Åhlander/ Initially I thought I would just scan the diaries, but early on I realized that photographs created the room around the books as well. It gave them some context and detail through the surface, the material they lay on, then the handwriting. A photo tells much more – about the room, the situation, the person who is writing, her or his age. That as well is about recognizing, just like the thoughts that are expressed, you might recognize a material and this way you allow yourself to identify much more.

Sack/ Was it a very different way of working for you?

Åhlander/ Yes, totally. Because it involves close contact with people who were unknown to me just a moment ago. But now talking about it, I realise that it is slightly similar to when I made interviews – I made this work where I interviewed women and I asked them all the same questions: Is there something you miss in the public discourse? Is there something you might have wanted to be said? And then they gave their answers, often private experiences, which we then brought out in the open – something that was not there, but maybe should be.

Sack/ It is a different method, but a similar idea?

Åhlander/ Similar idea I guess, but very different outcome.

Sack/ In your photographic series there is this intimate moment as well, when you watch a certain scenery, which is very unstaged, but you form it in a certain way so that it becomes a nearly filmic situation. In a way I can see a similar interest in looking at something very small and then taking it out of the context and putting it into a certain format, so you see it differently.

Åhlander/ You are maybe right. But I never get very close to people when I take photos. Maybe also doing this project – even though it is very intimate – it is still anonymous, I take it away from the people.

Sack/ You say that you don't get very close to people. Nevertheless I – as someone who has seen many of your images – have very strong memories of certain gestures of people in your photos. I feel there is something very specific captured about them.

Åhlander/ Most of the time when there are people in the pictures, I don't know them. I always tell my students that whenever and whatever you photograph, you photograph yourself. So maybe it is me that you see.

Sack/ Since this is exactly what the viewer doesn't get, the continuation of the story, how important is this cliffhanger moment to you? What happens to the viewer's curiosity?

Åhlander/ I don't think you ever get the end anyway, so it doesn't make such a difference. And also my aim wasn't to tell a person's story. I wanted to give other pieces of information, different images to make a whole, as something new.

Sack/ What happens with all these aspects in the exhibition, when people read it?

Sack/ What happens when you get the fragments together?

Åhlander/ I hope that this tension that is created between private and public will still be there and that people will be intrigued with the different diaries when they are there, in the subway station. If they are, I am satisfied. I would love it if



Ist Kasimir Malewitschs schwarzes Quadrat der erste Pixel?

Die Strukturform des Computers, die Welt der Informationstechnologie hat sich wie jede revolutionäre Neuerung mit großen Freiheitsversprechungen etabliert. Dass Informationstechnologie aber nicht nur mehr Zeit, mehr Möglichkeiten, mehr Kommunikation, mehr individuelle Entwicklung und Entfaltung bringt, sondern genau so mehr Möglichkeiten des invasiven Eindringens in Privaträume, mehr Kontrolle, mehr Abhängigkeit, mehr Überwachung ermöglicht, lässt sich mittlerweile klar erkennen. Um den gesellschaftlich-technologischen Raum der digitalen Technologie zu durchdringen und kulturell zu gestalten, brauchen wir Geschichten als historische Deutungszusammenhänge, als Linien und Strukturen, die aus der Vergangenheit in eine verantwortlich gestaltete Zukunft zu führen in der Lage sind. Und deshalb beginne ich auch gleich hier eine Geschichte zu erzählen:

In Gedanken gehe ich einen Weg, der 1913 mit einer ganz unscheinbaren Bleistiftzeichnung in St. Petersburg beginnt und der uns in den letzten hundert Jahren zu einem Zustand geführt hat, den ich als eine weltumspannende Sphäre sich in Bewegung befindlicher, digitaler Bilder, beschreiben möchte. Bilder, die zusammengesetzt sind wie kunstvolle Mosaiken aus kleinen Einheiten, definiert durch Seitenlänge und Farbwert: Pixel. Picture Elements. Elementarteilchen digitaler Bilder.

„Als ich im Jahre 1913 in meinem verzweifelt Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf einem weißen Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: ‚Alles was wir geliebt haben, ist verloren gegangen: Wir sind in einer Wüste ... Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!‘“ schreibt der russische Maler Kasimir Malewitsch 1927 in seinem Buch „Die gegenstandslose Welt“. 1913 war Malewitsch 34 Jahre alt, hatte an der Kunstakademie in

Moskau studiert und sich in verschiedenen Kunststilen erprobt und bewiesen. Arbeiten von ihm wurden nicht nur in Russland, sondern auch in der „Armory Show“ 1913 in New York, 1914 im „Salon des Independants“ in Paris gezeigt. Sein Durchbruch zur gegenstandslosen, abstrakten Kunst, das bahnbrechende Ereignis der Kunstgeschichte des Jahrhunderts, ging dann mehr oder weniger unter in Krieg und Revolution.

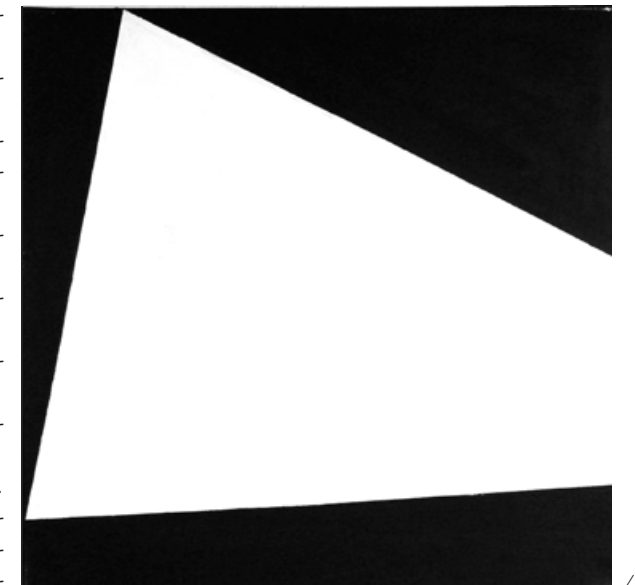
Werner Haftmann schreibt in seiner Malerei des 20. Jahrhunderts: „Er brachte die Malerei auf den Nullpunkt ... übrig blieb das einfachste geometrische Element ... Es war kein Bild, was Malewitsch gemalt hatte, es war, wie er selber sagte, ‚eher die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit‘.“ Aber die Gegenstandslosigkeit hat bei Malewitsch eine Form. Eine geometrische Form. Und es ist explizit nicht irgendein Rechteck. Die Gegenstandslosigkeit hat die Form eines Quadrats. Zunächst 1913 zeichnet er ein schwarzes Quadrat auf weißes Papier, 1915 entstehen das schwarze Quadrat als Ölgemälde und ebenfalls mehrere rote Quadrate. 1918 präsentiert er ein weißes Quadrat auf weißem Grund. Auf die Regelmäßigkeit der Ausführung der gezeichneten und gemalten Quadrate legt Malewitsch wenig Wert, ihm geht es um das Quadrat an sich, die Idee des Quadrates. Das Quadrat ist geometrisch eine sehr einfache, regelmäßige Form, aber vom Standpunkt der Klassifizierung ist es besonders vieldeutig. Es ist der Sonderfall eines Rechteckes und auch der einer Raute. Es kann sowohl als Trapez als auch als Parallelogramm aufgefasst werden und es kann ein spezieller geometrischer Körper, ein Polygon sein und auch ein zweidimensionaler Würfel. Für die Konstruktion eines Quadrats genügt eine Angabe, z. B. die der Länge der Seite oder der Diagonale. Es ist also eine Figur, die bei minimaler Information ein hohes Maß an Deutungsmöglichkeiten, an semantischer Plastizität bietet. Malewitsch

entwickelt im Rahmen dessen, was er suprematistische Malerei nennt, einen Kanon von gegenstandslosen Grundformen. Die Ikone jedoch bleibt das Quadrat. Am 19. Dezember 1915 eröffnet Malewitsch in St. Petersburg im Dobychina Kunstbüro am Marsovopol die von ihm konzipierte Ausstellung mit dem Titel „0.10“. Das Schwarze Quadrat hängt in einer Ecke des Raumes, höher als alle anderen Bilder der Ausstellung. Es nimmt damit die Position ein, die in einem traditionellen russischen Haus der religiösen Ikone vorbehalten ist. Nach gängigem Interpretationsansatz wollte der Maler mit dem gegenstandslosen Bild in einem Akt der Profanisierung die Ikone ersetzen. Eine entgegengesetzte Lesart halte ich für angemessen. Malewitsch sieht nämlich im gegenstandslosen Bild die eigentliche Ikone, den rituellen Kultgegenstand per se. „Die Wüste ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt“, schreibt Malewitsch dazu, auch im Buch „Die gegenstandslose Welt“. In der gegenstandslosen Malerei, im Idealfall verkörpert durch das Quadrat, erkennt Malewitsch eine neue Dimension menschlichen Abstraktionsvermögens, eine transzendente Wahrheit. Malewitsch entdeckt – oder man muss eigentlich sagen wiederentdeckt – eine Qualität der Kunst, die wohl verloren gegangen war und immer wieder Gefahr läuft, verloren zu gehen. Dass nämlich Bedeutung, Wert und Schönheit eines Kunstwerkes sich nicht ableiten vom Inhalt und von der Qualität der Abbildung, nicht davon, ob es populär ist und gefällt, und nicht aus dem, was Walter Benjamin etwas später als den „Ausstellungswert“ eines Kunstwerkes bezeichnen wird. Sondern, und hier möchte ich gerne Benjamin aus seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ wörtlich zitieren: „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienste des Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen ... Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerkes hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“ Malewitsch hat im Quadrat, als der zentralen Chiffre des gegenstandslosen Bildes, einen Schlüssel, einen Code gefunden, der, religiös verwurzelt, weit in die Zukunft weist. In der einfachen, geometrischen Form erkennt er ein adäquates Bild für die Welt. Das heißt, im Jahr 1913 mündet in einer grandiosen Engführung die konsequenteste Form künstlerischer Abstraktion in die Geometrie und die ihr innewohnende Transzendenz.

Natürlich werden nach 1913 weiter Bilder gemalt, die Malerei ist nicht zu Ende, aber sie bedeutet, kunstgeschichtlich gesehen, nicht mehr dasselbe. Das gemalte Bild als Träger einer wie auch immer gearteten Abbildung ist überholt. Die Malerei war zu sich selbst gekommen. Nachdem das Bild nicht mehr zwangsläufig ein Medium der Darstellung von Gegenständen, Landschaften und Personen sein musste, war es frei geworden, etwas Neues zu sein. Es ist natürlich auch kein Zufall, dass mit der Fotografie ein neues, präzises, technisches Medium bereits auf den Plan getreten war, das tradierte Aufgaben der Malerei gut und immer besser übernehmen konnte und ein ganz neues Kapitel der Bildgeschichte beginnen lässt. Es ist, um noch einmal auf Benjamin zu kommen, das Zeitalter der technisch reproduzierbaren Bilder, in anderen Worten, das Zeitalter der Massenmedien, Fotografie und industri-

ellen Druckverfahren. Film und Fernsehen erzeugen und verbreiten eine nie gekannte Bilderflut. Aber noch einmal zurück zum Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland. Malewitschs Ausstellung in St. Petersburg 1915 hatte den Titel „0.10“. Die wahre Bedeutung dieser Bezeichnung bleibt in der Kunstgeschichte immer noch unklar. Null stand wohl für Neubeginn und zehn Künstler wollten ursprünglich an der Ausstellung teilnehmen. Aber auch als bereits klar war, dass 14 Künstler sich beteiligen würden, blieb der Titel „0.10“ unverändert. 010 ... lässt sich für uns, Menschen des Computerzeitalters, natürlich leicht ganz anders lesen. Binärcode. Ein Zahlensystem, das nur zwei Ziffern oder zwei Qualitäten benötigt. Eins und Null, Ja und Nein, Schwarz und Weiß. Das Zahlensystem mit dem Computer errechnen und Daten speichern. Die Tatsache, dass Computer heute soviel können, ist der Entwicklung des Binärcodes zu verdanken. Um einen Binärcode zu lesen, braucht man letztendlich eine Maschine, da das menschliche Gehirn nicht in der Lage ist, codierte Zahlen, Texte oder Bilder als solche zu erfassen. Die Übersetzung und Verschlüsselung aller menschlichen Symbole und Symbolsprachen in Binärcode ist das Projekt, an dem wir alle ununterbrochen mitwirken. Es ist ein unaufhaltsamer Prozess der Abstraktion, der Vereinheitlichung, der Komprimierung, der Beschleunigung und der Entfremdung. Die binäre Welt ist eine Welt außerhalb des menschlichen Körpers und seiner Sinne, eine, wenn man so will, gegenstandslose Welt. Doch via Bildschirm, Screen oder Display, der Fläche, die die Form aller Bilder annehmen kann, gibt uns der Computer das errechnete Bild der Welt zurück. Zweidimensional. Rekonstruiert aus Myriaden von kleinsten Einheiten, Pixeln, die wir unter bestimmten Bedingungen, zum Beispiel bei Flüssigkristallbildschirmen, als Quadrate betrachten können. Wer will da nicht hundert Jahre zurück und an Kasimir Malewitsch denken? *Susanne Gerber*

Der Text wurde in seiner ersten Formulierung 2013 auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Geometrie und Grafik im Fachbereich Architektur der TU Kaiserslautern von der Künstlerin selbst als Artist Lecture gehalten und in den Tagungsunterlagen veröffentlicht.





Einer von hundert

/ Tagebuch aus dem Berliner Herbst und Winter

29. September, Kunstamt Kreuzberg

Es gibt haufenweise Ausstellungen, die ein Thema haben, seltener aber liegt ihnen ein Konzept zugrunde. Im Falle von „Tomorrow it's time for the future“ im Kunstraum Kreuzberg ging es jedoch genau darum: die Arbeiten nicht um ein Thema zu gruppieren, sondern sie aus einem konzeptuellen Ansatz heraus zusammenzustellen. Die Crux: weder die Namen der Kuratoren – eine Gruppe von Künstlern – noch das Konzept wurden benannt. Bis ich verstand, worum es ging, verging eine ganze Weile. Zwar hatten mich im Vorfeld die illustre Künstlerliste und die Veranstaltungshinweise zum Thema Authentizität, Richtig/Falsch sensibilisiert, doch erst als ich die Schilder und die dortigen Courtesy-Angaben mit der Künstlerliste abgeglichen hatte, wurde mir klar, dass es sich um dieselben Personen handelte. Aber hatten die Künstler tatsächlich ihre (New Yorker) Vorbilder gefälscht – oder um es positiver zu formulieren: in einem Akt der Nachahmung hommagiert? Wie geht denn das rechtlich, fragte ich mich. Und ob die Künstler – unter ihnen Lawrence Weiner, Tracey Emin, Hito Steyerl von ihrem Glück wussten? Schon lange nicht mehr mit so hoher Aufmerksamkeit durch eine Ausstellung gegangen.

11. Oktober, Belforter Straße

Apropos Gruppen: Im Großen Wasserspeicher im Prenzlauer Berg eröffnet mit „Other Shadows embrace Mountains“ ebenfalls eine Gruppenausstellung, ebenfalls von den beteiligten Künstlern kuratiert und organisiert. Nach dem Auftakt der Ausstellungsreihe in der Maschinenhalle eines ehemaligen Schwimmbades in Steglitz kommen in diesen Räumen die Arbeiten voll auf ihre Kosten, denn sie kommen sich im konzentrisch angelegten Speicher nicht in die Quere, müssen regelrecht erlaufen werden. Geschickt greifen sie die räumli-



chen Bedingungen auf oder kommentierten sie. Ein angenehmes Zusammenspiel von Kunst und Ort.

26. Oktober, Martin-Gropius-Bau

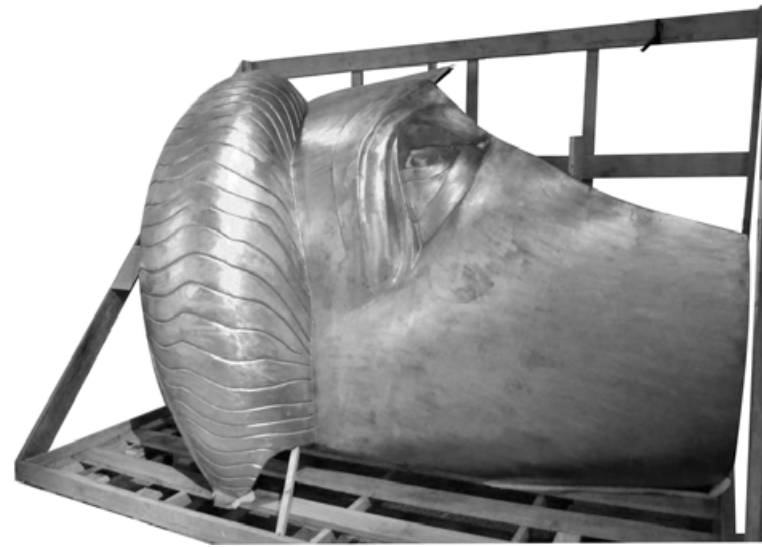
Auch Anish Kapoor's Ausstellung im Martin-Gropius-Bau setzt Laufvermögen voraus – allein schon aufgrund der schieren Größe der Ausstellung. In diesem Fall werde ich jedoch ob der öden Wiederholungen und der Monumentalität der Werke eher zum Weglaufen animiert.

31. Oktober, Invalidenstraße

Ähnlich ergeht es mir im Hamburger Bahnhof. Bei der Ausstellung zum Preis der Nationalgalerie fühle ich mich schon im Treppenhaus von der schieren Menge der Arbeiten erschlagen. Simon Denny hätte auf die Hälfte seiner Wandposter verzichten können, auch Kerstin Brätsch's Raum wirkt überladen und mehr wie eine Retrospektive denn wie eine Positionsbestimmung. An Haris Epaminondas ästhetisch perfekt durchkomponierte Arbeiten erinnere ich mich noch von der Documenta – doch schon dort war es mir zu viel des Guten. Im Hamburger Bahnhof drehe ich der vierstündigen Vier-Kanal-Projektion und dem vagen assoziativen Zueinander nach kürzester Zeit wieder den Rücken zu.

8. November, abends zu Hause

Apropos Fülle: Voll war's vorhin bei der Spielzeiteröffnung des Gorki Theaters mit dem schönen Namen „Herbstsalon“, der sich allerdings auf eine ganze Woche erstreckt. Die zu vermittelnde Botschaft: Die neue Intendantin Shermin Langhoff holt nicht nur das post-migrantische Theater in das ehrwürdige Haus unter den Linden, sondern auch (post-migrantische und politische) Kunst! Zu sehen war heute eine ansprechende Mischung aus Altbekanntem und Neuem, politisch provokativen und poetischeren, nachdenklichen Arbeiten in erstaunlich weitläufigen Räumen.



8. November, immer noch zu Hause

Im Garten des Gorkis steht übrigens eine Hasskappe für die Freiheitsstatue im Maßstab 1:1. Jetzt fällt mir eine Geschichte ein, die sich so nur in der bildenden Kunst abspielen könnte: Treffen sich zwei Männer, einer Mitte Vierzig, der andere Ende Dreißig, in einer Bar. „What's your name?“ „Daniel, but my friends call me Dan“ „Oh, my name is also Danh, with an h in the end, what are you doing?“ „I'm an artist.“ „That's amazing, me too, what kind of art?“ „More or less sculpture, right now I'm building a big, what's the name in english, Hasskappe, hate hat, for the American Liberty Statue, Scale 1:1, and you?“ Der andere leicht blasser: „I rebuild the Liberty Statue 1:1“

9. November, Wallstraße

Apropos Ort: Bei der Finissage von Constantin Wallhäuser im „Between you and me“, dem neuen Solo-Projekt von Espace-Surplus-Mitbetreiberin Bettina Springer, bin ich beeindruckt von der Lokalität. Es handelt sich um einen ehemaligen Eisenwarenladen in der Wallstraße, in einem Haus, das vorne hui, hinten pfui aussieht und innen mit einem rohen Saal mit Veranda und feiner Eisentreppe aufwartet. Ähnlich wie bei „Other Shadows embrace Mountains“ entstehen die künstlerischen Installationen „speziell für diesen Ort und sind nur für die Dauer der Ausstellung in den Räumen zu sehen. Bei dieser ‚site-specific art‘ ist das Gesamte immer mehr als die Summe seiner Einzelteile.“ Wie wahr. Problematisch wird's nur, wenn die künstlerischen Arbeiten dabei zu dezent sind.

13. Januar, Olevano, Italien

War eben noch mal auf der rlf-Propaganda-Website, um den Fortgang des Projekts zu verfolgen. Wahnsinn, was Friedrich von Borries da verursacht. Da hat er tatsächlich ein paar hoffnungsvolle Community-Mitglieder geangelt. Leute, die da ihren Idealismus reinstecken (und ob ihres Idealismus wohl auch etwas zu blind sind, um einem Teilzeitzytiker wie Borries nicht auf den Leim zu gehen). Leute, die Ideen entwickeln, Hoffnungen haben und bei seinem verblödeteten Tatoder-Wahrheit-Spiel mitmachen, um dort Punkte sammeln (zum Beispiel, indem sie einen Platz besetzen oder freie Umar-



mungen verteilen müssen) und erst sehr spät merken, was das eigentlich ist. „Totale Verarsche“ so der Gewinner des Challenge-Contests Claus Habers, schwerst enttäuscht. Prompt postete er einen Kommentar mit einem Link auf ein YouTube-Filmchen, in dem er seinen ersten Preis, ein Paar rlf-Turnschuhe in einer Tonne mit Benzin überschüttete und anzündete. Und natürlich postet Borries den Film gleich auf seiner rlf-Seite „Der Gewinner von START-A-REVOLUTION, der die Botschaft ernst nahm ...“ Nicht der Kapitalismus verleiht sich alle Kritik ein, aber von Borries.

11. Februar, Torstraße

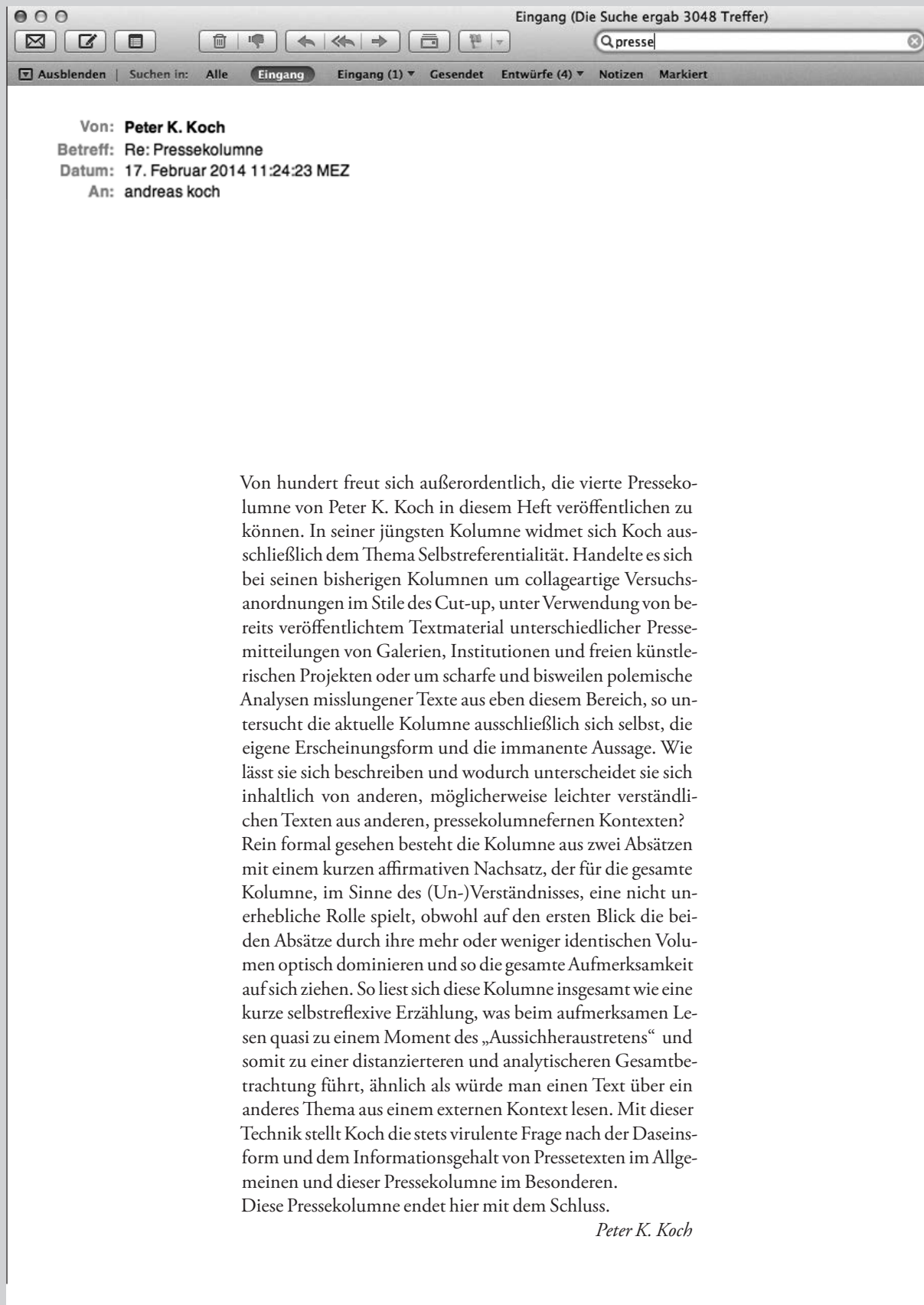
Hat jemand in meinem Alter die gleiche Erfahrung, also so Mitte Vierzig? Dass man da in eine immer ereignisärmere, wüstenartige Zone reinmarschiert? Eben bei Horzons Wandelementeneröffnungsparty. Sah alles so aus wie vor 15 Jahren, nur dass die Menchen irgendwie wertiger angezogen waren und statt schwarzen oder weißen Platten plötzlich eine ungeahnte Vielfalt an den Wänden hing. Farbstreifen, Farbverläufe auf Plexi oder Glas, als hätte er alles aus dem Mülleimer von Anselm Reyle gezogen. An den Wänden also viel mehr Spannung als früher. Aber keiner schaute hin, das perfekte Vernissagen-Dekoelement. Und irgendwie fühlte es sich an wie auf einer extrem blutarmen Mischung aus Petzel-Eröffnung, Werbeagenturparty und Architektenkantine. Ich glaube meine mangelnde Teilnahme liegt an diesen beständigen Langzeitflashback-Erlebnissen. Man steht in seinem Leben wie auf einem staubigen Dachboden, immer grauere und faltigere Uraltbekannte tauchen auf. Die Spinnfäden der Unterhaltungen kleben an den Becksflaschen und das wird die nächsten zwanzig Jahre nicht anders werden.

22. Februar, Brunnenstraße

Letztes Lebenszeichen der Stedefreunde bei Axel Obiger. Petersburger Hängung, von allen eine Arbeit. Fällt dann nichts wirklich auf. Nach all den kraftvollen, rauminstallativen Arbeiten der letzten acht Jahre ist die Ausstellung nicht mehr als ein Gruß, ein Good-Bye, ein Lebt-wohl. Danke für die lang anhaltende Bereicherung unserer Stadt! „Von hundert“ gründete sich übrigens auch Ende 2006, wir machen weiter.

28. Februar, zu Hause

Kennt eigentlich jemand die Regel, dass man als Künstler bei jeder Ausstellungseröffnung seiner Galerie anwesend sein muss, dass es da keine Entschuldigung gibt, nicht zu kommen, kein krankes Kind, kein gebrochenes Bein, kein gar nichts? Ich kenne jemanden, der flog wegen Brechens dieser Regel aus seiner Galerie.



Von hundert freut sich außerordentlich, die vierte Pressekolonne von Peter K. Koch in diesem Heft veröffentlichen zu können. In seiner jüngsten Kolonne widmet sich Koch ausschließlich dem Thema Selbstreferentialität. Handelte es sich bei seinen bisherigen Kolonnen um collageartige Versuchsanordnungen im Stile des Cut-up, unter Verwendung von bereits veröffentlichtem Textmaterial unterschiedlicher Pressemitteilungen von Galerien, Institutionen und freien künstlerischen Projekten oder um scharfe und bisweilen polemische Analysen misslungener Texte aus eben diesem Bereich, so untersucht die aktuelle Kolonne ausschließlich sich selbst, die eigene Erscheinungsform und die immanente Aussage. Wie lässt sie sich beschreiben und wodurch unterscheidet sie sich inhaltlich von anderen, möglicherweise leichter verständlichen Texten aus anderen, pressekolumnefernen Kontexten? Rein formal gesehen besteht die Kolonne aus zwei Absätzen mit einem kurzen affirmativen Nachsatz, der für die gesamte Kolonne, im Sinne des (Un-)Verständnisses, eine nicht unerhebliche Rolle spielt, obwohl auf den ersten Blick die beiden Absätze durch ihre mehr oder weniger identischen Volumen optisch dominieren und so die gesamte Aufmerksamkeit auf sich ziehen. So liest sich diese Kolonne insgesamt wie eine kurze selbstreflexive Erzählung, was beim aufmerksamen Lesen quasi zu einem Moment des „Aussichheraustretens“ und somit zu einer distanzierteren und analytischeren Gesamtbeurteilung führt, ähnlich als würde man einen Text über ein anderes Thema aus einem externen Kontext lesen. Mit dieser Technik stellt Koch die stets virulente Frage nach der Daseinsform und dem Informationsgehalt von Presstexten im Allgemeinen und dieser Pressekolonne im Besonderen. Diese Pressekolonne endet hier mit dem Schluss.

Peter K. Koch



Vanity Fairytales

/The Emporer strikes back

Den Klaus Wowereit mögen grad ja nicht so viele gut leiden in Berlin. Als ob er's merken würde, gab er eine große Ausstellung in Auftrag, im alten Flughafen Tempelhof. Die Idee dahinter, so flüstert es auf den Fluren der Senatskanzlei, war, den Modetypen mal so richtig zu zeigen, dass sie eigentlich und überhaupt gar keine Künstler seien. Und das am besten mit einer Kunstausstellung, mit lauter Arbeiten von Modeschöpfern. So weit, so gemein. Und so in die Hose gegangen. Der Dutzkumpel von Wowi, der Messeveranstalter mit dem Butterbrot, hat es sich nicht nehmen lassen, die Form zu gestalten und die alte Schalterhalle im alten Flughafen aufpolieren lassen, dass es eine Freude ist. Wo früher für Tickets und Gepäckaufgabe angestanden ward, sind heute hübsche und sehr klassische Kojen entstanden, die Flachware und Skulptur gleichermaßen gut beherbergen sollen. Was natürlich Quatsch ist, denn Skulptur ist Raum und Drum-herum-laufen und so weiter. Geht halt nicht mit aus nur einer Richtung gucken. Aber egal, ist ja die Szenographie von einem Modetyp. Eingeladen sind im Übrigen die alten Recken Wolfgang Joop und Karl Lagerfeld, der Herr Willhelm und das Duo von Kaviar Gauche, aber der Reihe nach. Lagerfeld, klar, hat Fotos gemacht. Und zwar hinter den Kulissen auf den Fashion-Weeks in London, Paris, Berlin und auch New York. Recht intime Einblicke in den pragmatischen Teil einer Welt, in der, offenbar, eher Hektik als Glamour Regie führen. Schwarzweiß allesamt, und reduziert gerahmt. Schön, aber trotzdem Kunst. Joop, ja, der Joop, der hat sich's aber leicht gemacht. Er hat während der Staffel zu Germany's Next Topmodel viel zeichnerisch entworfen. Und diese Zeichnungen hat er mitgebracht und in die Kojen an die Wand gehängt. Aber, allen, die hier das Maul so aufreißen, denen sei gesagt: machen Sie das erst-

mal. So zeichnen, so umgehen mit Form, Fläche und menschlichen Proportionen. Und, eine Staffel dieser Sendung mit dieser Frau durchhalten. Respekt Wolfgang, Respekt! Bernhard Willhelm hingegen hat Perücken gemacht. Gar nichts Wildes, sondern irgendwie süß, nämlich mit Strähnen. Braun oder brünett, mit blonden; blond mit leicht rötlichen. Dann rote mit hellem Grau. Der Hit sind die schwarzen Haarprächte mit matten Strähnen. Wow! Unsere beiden Freunde von Kaviar Gauche bringen uns Entwürfe für Tattoos, die hinten aus dem Hosenbund ragen. Genannt auch Arschgeweihe. Folgt oder gar glaubt man dem ein oder anderen Modeblog, wird so ein Dings der allerletzte Schrei nächste, spätestens übernächste Saison. Mit diesen Entwürfen ist man dann aber so was von vorne. Hui! Zur Eröffnung werden Currywürste und Bouletten gereicht, während auf Stühlen von Konstantin Grcic gesessen wird. Getrunken wird Berliner Kindl, und gleichzeitig für deren neue Kampagne gecastet. Launige Gespräche werden geführt, viel wird getrunken und noch mehr geraucht. Das Lustige ist, so finden viele, jedoch die Erkenntnis, dass die besser gekleideten Menschen dieser Tage aus der Kunstwelt kommen. Die Modelleute sehen eher abgeranzt aus; das jedoch nur auf den ersten Blick natürlich. Eine Modenschau gab's eigentlich nicht, jedoch lief Wowereit ständig umher, auf und ab, um jedem Wichtigen die Hand zu schütteln und etwas zu plaudern. Er hatte, vielleicht als einziger Wichtiger, gar keinen Platz an einem der Tische. Angezogen war er, angeblich, in Brioni. In der Wirklichkeit war's wohl eher Boss. Einig ist man sich darin, auf Rezipientenseite halt, dass man es sich eben nicht einfach machen darf. Weder in der Kunst noch in der Mode. Sicherlich auch nicht in der Politik. Und auch nicht im Flurfunk. Vielleicht nämlich hat Klaus Wowereit auch alles ernst gemeint. Wobei wir alle hoffen, dass vor allem das nicht stimmt. Einmal, weil es doch fast schade wäre, so ein grundehrlicher Politiker. Besonders jedoch wegen der vielen falschen Entscheidungen, ob jetzt für die Kunst oder die Mode. Das kann doch nicht sein Ernst sein. Oder?

Elke Bohn /100/51

Onkomoderne

/ Die Mode gibt vor, dass die Zeit nicht stehengeblieben ist

In einem Projektraum im Wedding trägt eine junge Frau Stiefel mit geknüpften, erdfarbenen Indianermustern. Assoziationen an geschmacklose Ethno-Hippies, peruanische Panflötenspieler und die Auslöschung von Ureinwohnern ziehen vorbei. Ähnliche dreieckige Muster in Blautönen begegnen mir in einem Schaufenster in der Rosenthaler Straße als Schal. Er ist über ein T-Shirt gewickelt, auf welchem steht: BLOWJOB BERLIN. Mode, sofern sie mit Kleidung zu tun hat, dreht sich um das Einbringen von bedeutungsvollen oder leeren Zeichen in die Welt und nur noch in Ausnahmefällen um den Ausdruck von Schönheit und Eleganz. Auf einer allgemeineren Ebene beschreibt der Begriff, wie sich Muster herausbilden, wie sie gelenkt werden, normativ werden und wieder verschwinden. Wer behält hier die *agency*? Statten sich die internationalen Kreativberliner aus eigener Motivation mit dem Stil der bedrohten Mittelschicht oder sonstiger Ausgeschlossener aus, oder werden sie von einer ausbeuterischen Industrie dazu gebracht? In den Ein-Euro-Shops entlang der Badstraße finden sich auf den Wühltrischen die neonfarbenen Acrylstrickmützen, die nie auf irgendeinem Kopf gesehen wurden. Die Schraube am zitronengelben Bügel meiner Wayfarer-Kopie von New Yorker hat sich plötzlich gelöst, so dass mir das Gestell einfach von der Nase fiel. Gut so. Demnächst mal bei Bijou Brigitte vorbeischaun, was das Frühjahr an Farben und Formen zu bieten hat. Auch in der Kunst ist das Zeug mit Duschgel, Neonsprühfarbe, Dreiecken oder Kristallen langsam durch, und zum Glück auch die ausschweifenden Diskussionen, warum man denn den Edelstahlrahmen so dünn hat bauen lassen. In Mode kommt das Darknet und das langsame Aufwachen aus der Schockstarre nach den Edward-Snowden-Enthüllungen. An der Volksbühne propagiert eine Konferenz der Bundeskulturstiftung in Frakturschrift die Dunkelheit, die jetzt über uns einbricht, und die Transmediale verkündet den sonnenuntergangfarbenen Afterglow aller Wünsche, die wir je an Kunst, elektronische Lebensaspekte, Ökologie und Vernetzung gestellt haben. Keine Kulturveranstaltung trägt hingegen den Titel „Jagt die Spione zur Hölle!“, dafür würde sich keine Finanzierung beantragen lassen. Der Kampf um ein würdiges Leben geht weiter, ich mach ein Selfie davon. Ich stell mich rein ins Internet, ich lösche mich raus aus dem Internet, ich verschlüssel mich. Gegen die Totalüberwachung auf die Straße gehen und sich an Bahngleise ketten ist nicht modisch. In orangefarbenen Ver.di-Westen vor dem roten Rathaus zu demonstrieren würde zwar zur Erhöhung unserer realen Honorare beitragen können, aber zum sofortigen sozialen Tod im Kulturbetrieb führen, betonte der Galerist Kai Hoelzner in einer Diskussionsrunde nach Kolja Reicherts „Picasso Baby“-Vortrag an der UdK. Mode setzt Verhaltensgrenzen und strukturiert den unübersichtlichen sozialen Raum. In Mode ist die graue Eminenz der trübsinnigen Leidenschaften, die Kunstindustrie. Kein Artikel, der nicht die Kapitulation der Kunst vor der Wirtschaftsideologie beklagt, kein staatliches Museum, das sich nicht kindische Werbekampagnen mit Social-Web-Mitmachfaktor ausdenkt.



Die bündelnden Strahlen der Lichtmächte lassen jede abweichende Form der Produktion in Dunkelheits- und Nebelmetaphern verschwinden. Die bildende Kunst wird als neues, aktivierendes Leitbild ins Rampenlicht herausgezerrt. Fast jedes Investorenprojekt in den Townhouse-Erschließungsgebieten um die Scharnhorstraße herum besitzt seine eigene Infobox mit markendesignter Bildproduktion. Bedruckte Plastikplatten mit zukünftigen Wohninterieurs, weiß bis pastellfarbenen, kantigen Designersofas, Grünpflanzen, Bücherregalen und großen Bildern an der Wand bedecken die Bauzäune. Die Bilder in den Bildern stellen Kunst dar, und man entdeckt darauf Motive aus Grauschlieren, Verwischungen oder zerlaufenden Flüssigkeiten im Stil von Wolfgang Tillmans. Der Blick

aus dem Fenster in der Townhouse-Siedlung der Wirklichkeit wird die quadratmetergroße Zentrale des BND zeigen. Deren Fassade erinnert an die Schießscharten-Muster des zerstörten World Trade Center. Nur ein Leben mit Kunst ist ein erfülltes Leben.

Erregungshöhepunkt der Kunstkritik im Juli letzten Jahres war der Zugriff der Musikindustrie auf die Kunstindustrie in Jay-Z's Musikvideoproduktion „Picasso Baby“. Für den Dreh mietete der Rapper die New Yorker Pace Gallery und baute mit Kordeln und einem kleinen Podest das Setting von Marina Abramovics MoMA-Performance „The Artist Is Present“ in leicht abgeänderter Form nach. Mehr oder weniger prominente Akteure der New Yorker Kunstszene waren eingeladen,

am Dreh teilzunehmen und einen Vertrag zu unterschreiben, in dem sie die umfassenden Rechte an ihrem Bild an die Produktionsfirma abtraten. Jay-Z erklärte die Aktion zur Performancekunst. In der Eingangssequenz des zehnminütigen Videos spricht er über die Unterschiede dieser Performance zu seinen üblichen Bühnenauftritten, bei denen sich die Energie des Musikpublikums ganz auf ihn richtet. In den begrenzteren Galerieräumen kann er die Energie der Beteiligten anders und konzentrierter spüren und nutzen. Am Anfang war die Kunst, erzählt Jay-Z, und sie war eins, und als sie in die Galerien hineintrat, kam es zur Trennung. Die Kulturen spalteten sich. Leute, die Hip-Hop hörten, begannen zu denken, dass Kunst bourgeois ist. Das ist falsch. „Denn wir sind alle Künst-

ler, wir sind gleich, wir sind Cousins, das ist das wirklich Aufregende.“ Nun wird Marina Abramovic eingeblendet, wie sie aus einer Stretchlimousine steigt. Im nächsten Schnitt hängen an der Pace-Galeriewand zwei gerahmte Fotos mit Jay-Z-Logo, deren eines eine Stretchlimo zeigt und das andere Suchscheinwerfer eines Polizeihubschraubers, der nachts über einem Gebäude kreist. Dann tanzen alle und fühlen die Energie des Einsseins hinter dem durch Ropes und Sicherheitspersonal abgesperrten Bereich. Abramovic tanzt mit Jay-Z, sie steigt auf die dem Podest gegenübergestellte Sitzbank und schaut ihm von oben tief in die Augen. Nacheinander setzen sich verschiedene prominente Künstler auf die Bank, Jim Jarmusch, Lawrence Weiner, George „Condos in my Condo“, lachen, grooven, strampeln mit den Beinen und schauen dem Kunstwerk Jay-Z auf dem Podest beim Rappen zu. Sie machen gerne mit. Auch der Kunstkritiker Jerry Saltz verlässt für kurze Zeit seinen Intellektuellenmodus und tritt in die positive Energie der Masse ein – eine Erfahrung, die er später gut für einen Artikel nutzen kann. „I just want a Picasso in my casa, no, my castle. I'm a hassa (meint er: hustler?), no, I'm an asshole. I'm never satisfied, can't knock my hustle. I wanna Rothko, no, I want a brothel“ rappt Jay-Z. Beschreibt er hier die Pathologie eines durch Konsumgier angetriebenen Millionärs? Die Statussymbole, auf die der Protagonist sein Begehren lenkt, sind nicht mehr Autos, Yachten, Goldkettchen und Bitches, sondern haben sich gewandelt. Die von den Kapitalströmen eroberte bildende Kunst ist auch für den Hip-Hop-Gangster alter Schule ein lohnenswertes Objekt geworden, in das man Affektivität und Finanzmittel investieren kann. In der Fernsehserie „The Wire“ beispielsweise suchten die Figuren Stringer Bell und Marlo Stanfield nach einer Weiterverwertungsmöglichkeit für die unendlichen Geldmengen aus dem Drogenhandel und scheiterten darin, in das Finanz- und Immobiliengeschäft einzusteigen, da die Facilitators einer anderen gesellschaftlichen Klasse, einer anderen Mafia angehörten, mit anderen Codes kommunizierten und sie in die Falle lockten. In Jay-Z's von Grandiositätssymptomen befallener Figur, die sich am Ende wie ein „Modern Day Picasso“ fühlt, formuliert der Rapper eine Gesellschaftskritik durch Übersteigerung, wäre hier meine These. Niemand würde ernsthaft vermuten, dass der die positiven Energien der tanzenden Kulturbourgeoisie herumwirbelnde Virtuose mit dieser grotesken Beschreibung sich selbst meint. Die Zuschauer aus den bildungsaffinen Schichten haben eine Riesengaudi. Hier beschwört man gemeinsam das Feindbild des bösen, nimmersatten Banksters. In einem alle verbindenden Ritual werden die Charaktereigenschaften des zeitgenössischen Übels symbolisch aus der eigenen Persönlichkeit ausgelagert und in ein „böses Objekt“ abgespalten. Das in der „Spaltungsabwehr“ produzierte Objekt ist höchst ambivalent und narzisstisch aufgeladen, denn in einer unausgesprochenen Umkehr aller politisch korrekten und zivilisierenden Werte gilt die Kraft und das Genießen dieses statussymbolschwingenden Pimmelträgers als bewundernswertes Leitbild. Durch die perverse Umkehrung bleibt die weiße Weste des eigenen Identitätsbildes rein und man kann unbeschwert weitermachen wie zuvor. Um an das Geld heranzukommen, das es im Wirtschaftssystem zu verdienen gibt, muss man sich in dieses hinein verstricken und die Besessenheit des inneren Banksters



im Handeln ausagieren sowie sie in der Selbstwahrnehmung in eine Kapsel verschließen. Diese sehr simple und durch psychoanalytische Theorie immer wieder offengelegte Struktur hat Slavoj Žižek in hunderten YouTube-Videos als „festishistic split“ oder „Je sais bien mais quand même“ bezeichnet. Im Verlauf des Songs bekommt der Protagonist die Miranda Warning („Alles was Sie sagen, kann und wird vor Gericht gegen Sie verwendet werden“) vorgelesen, muss in Handschellen auf die Anklagebank und dort einen Eid auf die Bibel schwören. Ist der neureiche Kunst-Bankster im Grunde seines Herzens doch der ehrliche Rap-Gangster geblieben, der seine gesellschaftliche Klasse letztendlich nicht verrät, obwohl Amerika ihn immer dazu zwingen will? Der den Bürgerkindern mit Abschluss in Kunstgeschichte mal richtig tief in die Augen schaut und sie vortanzen lässt? Irgendwann kommt immer einer und stellt eine Kloschüssel in den durch Kordeln gesperrten Ausstellungsraum und behauptet, das sei jetzt Kunst. Performancekunst. Und jeder sei ein Künstler. Ob man jetzt als Iggy Pop oben auf der Bühne die Hose herunter lässt oder ob man als Vito Acconci versteckt unter der Bühne seinen Pimmel in die Hand nimmt, sei letztendlich egal. Am Ende wird alles gut. Niemand nimmt bei dieser Performance eine klare Position ein, alle Beteiligten müssen ja Geld verdienen. Das Werk ist win-win-fähig in alle Richtungen optimiert. Niemandem ist aufgefallen, dass darin Kritik oder ein Klassenkonflikt formuliert sein könnte. Die, die drin sind, stehen auf der Liste und fühlen die Energie der Finanzströme um sich herum kreisen. Alles wird so bleiben, wie es ist.

Christina Zück

Olaf Nicolai
„von hundert, stitched and tuned“, 2014
Auflage 120, numeriert,
50 AP (author's proof), 10 CP (café proof)

