

045/100

von hundert #31

März 2018



NEU

DIE WAHRHEIT 90ER SPEZIAL

Texte über Kunst und anderes

über Kunst von Manaf Halbouni, Zentrum für politische Schönheit, Alice Neel, Jeanne Mammen, Walter Mattheuer, TC McCormack, Ed Atkins, Eliza Douglas, Anne Imhof, monstertruck, Philipp Simon ...
Gespräche mit Raimar Stange, Ulrike Steglich, Stephan Geene, Christian Nagel, Ulrich Lamsfuß, Susanne Weirich, Birgit Szepanski sonst über die Neunziger, also Kurt Cobain (†1994), David Hasselhoff, Rirkrit Tiravanija, Maschenmode, Louis Althusser (†1990), Christo & Jeanne Claude, Sex-Shops, Volksbühne ...

Impressum

erscheint 03/2018

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)

Redaktionstreffen Christina Zück, Andreas Koch, Barbara Buchmaier, Christine Woditschka, Peter K. Koch

Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de

Steinstraße 27, 10119 Berlin, 030/41717570

Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung

Druck und Bindung Europrint, Berlin

alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen

Auflage 120 + 70 ap (author's proof) + 10 cp (café proof)

liegt aus in folgenden Cafés Späti (Choriner Straße), Schädel, Lass uns Freunde bleiben, Hackbarth's, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata

zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel, Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!, Books People Places

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

Schreibweisen

Gender: Wegen der Vielzahl an Möglichkeiten, nicht nur der Geschlechtszugehörigkeiten und -nichtzugehörigkeiten, sondern auch deren Nennungen, überlassen wir es den Autoren, Autor/innen, AutorInnen, Autor_innen, Autor*innen, wie sie damit umgehen wollen. Man/frau allerdings wird redigiert zu man.

Neunziger: Auch hier betonen wir die Vielgesichtigkeit eines Jahrzehnts, indem wir alle Schreibweisen zulassen,

die in sich aber korrekt geschrieben sind: Neunziger (33), 90er (41), 1990er (9), 90s (3), Nineties (1),

Neunzehnhundertneunziger (kam leider nicht vor) und alles auch mit Jahren: Neunziger Jahre (10), neunziger Jahre (2),

Neunzigerjahre (1), 90er-Jahre (3), 90er Jahre (14) – in Klammer die jeweilige Häufigkeit der Nennung (gesamt 116).

Zum Vergleich in dieser Ausgabe: Volksbühne (19), Imhof (13), Dercon (11), Tiravanija (4), Meese (3), Baselitz (2)

Abend im Abendland #306

/ Oliver Grajewski





MANAF HALBOUNI MONUMENT

Kontextverschiebungen

/ Peter K. Koch

Die Strategie der Kontextverschiebung ist eine in der zeitgenössischen Kunst sehr verbreitete und nicht selten ist sie auch eine sehr wirksame. Es ist immer wieder spannend zu beobachten, was mit Dingen passiert, die ihrer tatsächlichen Bestimmung enthoben und in eine Situation transferiert werden, die unerwartet ist und beim Betrachter neue und mitunter waghalsige Gedanken ermöglicht. Wenn zum Beispiel ein einfaches Fahrrad auf einen ebenso einfachen weißen Schemel montiert wird und es dann vom Autor dieser Vereinigung kurzerhand zur Kunst erklärt wird. Kennen wir natürlich alle, klingt aus heutiger Sicht relativ lapidar, war aber faktisch eine intellektuelle Meisterleistung und kunsthistorische Revolution. Ein Akt radikaler Freiheit. Als selbstbestimmtes Individuum hat man die Möglichkeit, diese radikale Freiheit in der Kunst zu suchen, was bei manchen schon eine Lebenswelt voraussetzt, die an sich ziemlich frei ist. Man kann natürlich auch mithilfe der Kunst nach einer Freiheit suchen, die es in der realen Lebenswelt möglicherweise so nicht gibt, um so verändernd zu wirken. Oder man sucht vollkommen ohne Kunst nach Freiheit, weil man zum Beispiel in einer komplett unfreien Lebenswelt lebt, konfrontiert mit Repression und Ungerechtigkeit. Das letztere war und ist der Fall in Syrien. Und wir alle beobachten, mit dem Abstand derer, die in sicheren Verhältnissen leben, was tagtäglich in Syrien passiert, wie das Streben nach individueller Freiheit in den Kollaps führen kann, wie sich aller Optimismus in eine einzige Apokalypse verwandeln kann. Wie ein Traum verbrennen kann.



Ein Linienbus ist in erster Linie ein Verkehrsmittel, das überwiegend dem innerstädtischen Transport von Menschen dient. Im sogenannten öffentlichen Personennahverkehr. Entstehen aber innerstädtische Umstände, die dazu führen, dass gar kein Personennahverkehr mehr stattfinden kann, weil kein Bus mehr einsatzbereit ist, weil die Busse ausgebrannt sind oder zerschossene Reifen haben, oder weil es einfach kein Benzin oder keine lebensmüden Fahrer mehr gibt, oder weil es als Passagier schlichtweg wahn-sinnig wäre, sich der ständig lauernenden Lebensgefahr auszusetzen, wenn man in einem Bus von A nach B gelangen will. Kommt es zu so einer scheußlichen Situation, dann kann es sein, dass aus dem Transportmittel Bus ein Schutz-wall Bus wird, der nun rein gar nichts mehr mit seinem ur-sprünglichen Einsatzzweck zu tun hat. Der Bus, jetzt rei-fenlos und aufrechtstehend, ist in einen neuen Kontext ge-setzt worden. Transformiert vom öffentlichen Personen-nahverkehr zum öffentlichen Personenschutzwall. So ge-schehen in Aleppo, Syrien, wo drei aufrecht stehende Busse von den Bewohnerinnen und Bewohnern als Schutz vor Scharfschützen genutzt wurden.

Wenn man dann wiederum drei fahruntüchtige Busse, die den drei hochkant aufgestellten Bussen in Aleppo ähneln, in Deutschland aufstellt, um genauer zu sein, in Dresden vor der Frauenkirche, dann ist das eine weitere weitrei-chende Verschiebung des Kontextes. Es handelt sich näm-lich plötzlich weder um funktionierende Transportmit-tel noch um einen lebensrettenden Schutzwall, sondern schlicht und ergreifend um eine Skulptur, um ein Kunst-werk. Gedacht als Monument, als Mahnmal, das an Be-drohung, Kampf, Tod, die tägliche Verunsicherung und das Verbrechen in Syrien erinnern soll. Errichtet an einem Ort, der ebenfalls für die zerstörerische Kraft des Krieges steht. Dresden, Neumarkt. Wir alle wissen, wie stark Dres-den am Ende des zweiten Weltkriegs zerstört wurde, spät-zwar, aber dann verheerend, von der Frauenkirche und der Altstadt nichts übrig als ausgebrannte Ruinen. Die Frauen-kirche ist seit Jahren wieder aufgebaut, der ganze Neumarkt

strahlt in neuem Glanz, hinter den historisierenden Fassa-den der Stadthäuser verbergen sich heute teure Eigentums-wohnungen oder schicke Hotels. Hört man den Bewohne-rinnen und Bewohnern der Stadt zu, bekommt man schnell ein Gefühl dafür, welch emotionale Beziehung die Dresd-nerinnen und Dresdner zu ihrer neuen Mitte haben. Ein emotionaler Mix, der einerseits mit der relativen Bedeu-tungslosigkeit der Stadt zu tun hat, die nach dem Verlust ih-res Status als Residenzstadt nie wieder auch nur annährend den Stand erlangt hat, den sie im Barock hatte. Andererseits spielt auch der verspätete Wiederaufbau eine Rolle. Hat-ten westdeutsche Städte wie Frankfurt am Main (Römer) oder Köln (Altstadt) das Glück, dass sehr viel früher das nötige Geld für einen teilweisen Wiederaufbau der histo-rischen Stadtkerne vorhanden war, so musste Dresden sehr lange auf diesen Moment warten und in der Zwischenzeit mit den Ruinen leben. Der Zwinger und einige andere Ba-rockperlen waren in Ordnung gebracht worden, aber an das Mammutprojekt Frauenkirche und Neumarkt hatte sich die DDR nicht herangetraut, warum auch, schließlich handelte es sich ja um eine Kirche. Wer braucht das schon im Sozialismus, wo das Kollektiv die eigentliche Kirche ist. Es war auch einfach nicht genug Geld da, um das Projekt zu stemmen.

Bewegt man sich durch Dresden, wird einem recht schnell bewusst, welch pittoreske Bürgerlichkeit diese Stadt in gro-ßen Teilen ausmacht und wie selbstbesoffen und engstir-nig Menschen ihre eigene Geschichte wahrnehmen kön-nen, wie stabil das barocke Erbgut in den Genen der Be-wohnerinnen und Bewohner verankert ist und mit welcher Leichtigkeit dieses Erbgut die ebenso strapaziöse wie kurze Episode des Sozialismus überdauert hat. Dieses Erbgut der niederen Wahrnehmung zeigt sich heute in einer weithin sichtbaren Intoleranz gegenüber des Andersartigen und jedweder gefühlten Einmischung in eben diese pittoreske Gemütlichkeit, die wahrscheinlich nur hier in dieser Stadt ihre vollständige Blüte erlangen konnte. Was sicher auch damit zu tun hat, dass Dresden von jeher geografisch so



Manaf Halbouni, „Monument“, Installation vor dem Brandenburger Tor, Berlin, November 2017, Foto: Peter K. Koch

liegt, dass es, hat man einmal die Stadtgrenze nach Süden übertreten, nur noch nach Nirgendwo geht. Was natürlich nur stimmt, wenn man das Erzgebirge als ein solches Nirgendwo bezeichnet, was ich mir in diesem Text erlaube. Die meisten Menschen, die Dresden per Zug verlassen, steigen erst in Prag wieder aus.

Und damit komme ich zurück zur Kunst und dem Aufruhr, den die – und diese Tatsache muss hier fett unterstrichen werden – lediglich temporäre Installation des Monuments von Manaf Halbouni vor der Frauenkirche in Dresden ausgelöst hat. Ohne das vorherige Einlesen in die Dresdner Seele ist der Aufruhr schwer zu erklären. Die von Pegida und der Identitären Bewegung stammenden Kampfabhänger dieses so eindrucksvollen wie starken und wichtigen Kunstwerks haben es als unerträglich empfunden, dass ihre Frauenkirche durch dieses Etwas, das sie offensichtlich verachten, entstellt wird, dass ihr schöner Neumarkt verschandelt wird und insbesondere, und das ist das eigentlich Pikante, dass der Jahrestag des Gedenkens an die Dresdner Zerstörung im Februar 1945 durch die Anwesenheit ei-

nes Kunstwerks entweicht wird, das an die Zerstörung einer Stadt erinnert, nur dass diese Stadt eben eine syrische ist. Diese Tatsache an sich ist schon so fatal, dass es schwer fällt sich etwas Engstirnigeres und Dümmeres vorzustellen.

Obwohl ich grundsätzlich überzeugt bin, dass eigentlich jede gesellschaftliche Kontroverse, die ein Kunstwerk auslöst, in erster Linie eine gute ist, bin ich mir in diesem besonderen Fall nicht so sicher, weil diese Geschichte noch eine weitere Kontextverschiebung bereithält, denn das Monument ist nun nach Berlin gekommen, wo es im Rahmen des „Berliner Herbstsalons“ im Auftrag des Maxim Gorki Theaters für einige Zeit errichtet worden ist: Vor dem Brandenburger Tor, auch hier handelt es sich um einen symbolträchtigen Ort, auch dieser Ort steht für Krieg, Zerstörung und Teilung. Andererseits hat auch dieser Ort, wie der Neumarkt in Dresden, eine zweite Geschichte zu erzählen, nämlich die Geschichte von Wiedervereinigung, Aufbau und Hoffnung. Ganz im Gegensatz zu den Dresdnerinnen und Dresdnern scheinen die Berlinerinnen und Berliner mit dem Monument ganz anders umzugehen. Keinerlei Ablehnung ist zu spüren, kein Hass und kein Geschrei, eher eine leichte Gleichgültigkeit und großstädtische Akzeptanz. Vielleicht handelt es sich auch einfach nur um die legendäre Berliner Kaltschnäuzigkeit, frei nach dem Motto: Die BVG macht Werbung fürs Schwarzfahren! So what!? Ein nackter Bär verkauft Opium vorm Kanzleramt! So what!? Drei Busse stehen hochkant vor dem Brandenburger Tor! So what!?

Ruft also das gleiche Werk mit der gleichen Message an einem Ort (Provinz) kochende Empörung hervor, so kann es an einem anderen Ort (Metropole) gleichzeitig stille Gleichgültigkeit hervorrufen, was jetzt sicher eine etwas überspitzte Darstellung ist, denn weder war in Dresden nur Empörung, sondern ebenfalls heiße Unterstützung – und in Berlin sind auch nicht alle gleichgültig, aber was glasklar zu Tage tritt, ist die einfache Tatsache, wie entscheidend der gesellschaftliche Kontext für dieses Werk ist. Und genau deswegen fällt eine Bewertung auch so schwer, denn die eigentliche Qualität des Werks schwankt ja nicht, es ist ja noch dasselbe, sondern lediglich die Qualität und Quantität der Rezeption. Ist die Kontroverse rund um das Werk hitzig, so wie in Dresden, dann garantiert das Aufmerksamkeit und hilft womöglich bei der Verbreitung der werkimmanenten Information, allerdings sind die vorgebrachten Gegenargumente innerhalb der öffentlich geführten Auseinandersetzung oft schwer erträglich. Bleibt die Kontroverse rund um das Werk aber weitgehend aus, wie in Berlin, dann schwächt dies auch die Brisanz der Message ab, was allerdings insgesamt auf eine aufgeklärtere und tolerantere Gesellschaft deutet. Was will man also haben? Wir haben es zweifelsohne mit einem großartigen Kunstwerk zu tun, der Kontext bleibt aber der entscheidende Faktor für seine Wirksamkeit. Vom Bus als Transportmittel über den Bus als Schutzwall zum Bus als Skulptur in Dresden und als Skulptur in Berlin.



ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT ARTIVISMUS

„Gegen weiße Wände brummeln“

/ Anna Gien und Raimar Stange
sprechen über aktivistische Kunst

In Zeiten der Krise werden die Rufe nach den heilenden Kräften der Kunst, ihren kritischen und utopischen Potenzialen, immer lauter. Die Diskussion über die Verstrickungen von Kunst, Gesellschaft und Politik wurde durch die Irrungen und Wirrungen um die documenta 14 auf ein Neues befeuert. Gleichzeitig scheint es für diejenigen, die professionell mit ihr zu tun haben, immer schwieriger zu werden, über Kunst, Politik und Aktivismus zu sprechen, ohne dabei mit der eigenen Arbeit in Konflikt zu geraten. Nach über 30 Jahren scheint Brian O'Doherties Einschätzung des Ausstellungsraums als „the unchallenged arena of discourse“ noch immer zutreffend. Anna Gien spricht mit Raimar Stange über Zweifel, Generationenunterschiede, und die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Kritik in der zeitgenössischen Kunst.

Anna Gien: Zunächst eine ganz grundsätzliche Frage. Hat Kunst, unter den zeitgenössischen politischen und sozialen Bedingungen, die Möglichkeit, Gesellschaft(en) zu beeinflussen, oder zu verändern?

Raimar Stange: Gegenfrage: Hat Picassos „Guernica“ Kriege verhindert? Und trotzdem ist es wichtig, dass Kunst gesellschaftspolitisch Stellung bezieht und sich nicht nur in einer galerietauglichen l'art pour l'art erschöpft. Mit der Frage nach dem möglichen (schnellen) Nutzen aber überlasten wir die Kunst, jedoch weiß man nie, ob sie ab und zu, mal kurz-, mal langfristig, nicht doch ein wenig Bewegung in Köpfe und Herzen bringt. Und dieses könnte dann doch ...

Gien: Würdest du sagen, dass dieses Potenzial der Kunst, „Bewegung in die Herzen und Köpfe zu bringen“, in Zusammenhang mit ihren Präsentationsbedingungen steht? Also damit, welche Art von Menschen in welchem Kontext mit ihr in Berührung kommt?

Stange: Sicherlich. Aber: was wäre die Konsequenz? Dass keine neoliberalen Neureichen mehr Kunst schauen sollen? Dass sterile White Cubes schließen sollen? So einfach ist es eben doch nicht.

Gien: Nein, mit Sicherheit nicht. Gehen wir vielleicht noch einmal einen Schritt zurück und bleiben bei der Bewegung, die da in die Köpfe und Herzen gebracht wird. Darüber zerbricht sich die Kunstgeschichte ja schon seit einiger Zeit den Kopf. Diese Bewegung, das ist doch das, was Walter Benjamin meint, wenn er von der „revolutionären Energie“ des dialektischen Bilds spricht und Adorno und Horkheimer „Differenz“ nennen. Das, was man da in der Konfrontation mit künstlerischen Arbeiten erlebt, wie auch immer man es nennt, hat also bestimmte Potenziale, das Denken und Erleben zu beeinflussen. Zum Beispiel das, die Perspektiven des Betrachters auf bestimmte Verhältnisse zu ändern (egal, ob es sich dabei z.B. um politische Verhältnisse, die Produktion von Wissen, die menschliche Wahrnehmung oder den Körper handelt), oder?

Stange: So könnte man es beschreiben, ja. Aber mehr noch: Kunst hat auch das Potenzial, Menschen zum Handeln zu bewegen.

Gien: Die Sache mit dem Handeln ist ein wichtiger Punkt. Ich versuche mal, das in Verbindung mit dem zu bringen, was ich mit „Präsentationsbedingungen“ meinte. Könnte es sein, dass die Modalitäten der zeitgenössischen Kunsträume bzw. die Art, wie Kunst konsumiert wird, dieses Handeln beeinträchtigt?

Als ein konkretes Beispiel dafür würde ich die Professionalisierung in der Kunst heranziehen. Ich beobachte, dass das Publikum der Ausstellungen, die ich besuche, vor allem das der jungen, hippen Galerien, zu einem großen Teil auf irgendeine Art „professionell“ in die Kunst involviert ist. Als Künstler/innen, Autor/innen, Kurator/innen, Kritiker/innen etc. Was ich häufig in Gesprächen und Diskussionen miterlebe, ist, dass das Handeln, das aus der Konfrontation mit den Arbeiten resultiert, meistens eines ist, das die Bewegung/Energie in professionelle Aktivität übersetzt. Also zum Beispiel, um Ideen für eigene Projekte daraus zu schöpfen, sich von interessanten „Cliffhangern“ für Programmpunkte inspirieren zu lassen, neue Namen für eigene Ausstellungen kennenzulernen und so weiter. Auf den ersten Blick ist daran ja per se nichts auszusetzen. Denkt man aber über die Wechselwirkungen und Rückkopplungseffekte für die Gesellschaft nach, könnte man den Eindruck bekommen, dass davon eigentlich wenig bleibt, wenn der Großteil dessen, was aus dem White Cube hervorgeht, wieder in den White Cube eingearbeitet wird. Ein bisschen wie ein sich selbst verdauender Stoffwechsel, oder?

Stange: Das hast du, glaub ich, ganz gut beschrieben. Strafverschärfend kommt noch hinzu, dass diese „Professionals“ darum ganz „arty-farty“ sich meistens nur Sachen anschauen, die mit einem vermeintlichen Mehrwert aufgeladen sind, der in dem real-existierenden Kunstbetrieb auch als solcher allgemein anerkannt ist. Gerade aktivistische Kunst z. B. wird dann schlichtweg ignoriert oder gar aus dem Betrieb ausgeschlossen, „ist doch bloß politische Agitation“, heißt es dann. „Dark matter“ hat Gregory Sholette bekanntlich das Resultat dieser Exklusion bezeichnet: aktivistische Kunst ist stets da, aber gewissermaßen unsichtbar. Die Frage nun ist: wie kommt man da raus? Wie gelingt es, aus dem Kunstbetrieb einen Betrieb zu machen, der, um es salopp zu sagen, nicht nur im eigenen Saft schmort.

Gien: Es gibt ja Positionen, die sagen, die Kunst hätte dieses Potenzial, den Schmortopf in Frage zu stellen, selbst. Durch Aneignung und Subversion zum Beispiel. Vielleicht bin ich da sehr pessimistisch, aber wenn ich ehrlich bin, bezweifle ich das. Ist es nicht so, dass hier sogar und gerade „aktivistische“ Kunst mit verstoffwechselt wird, ist ihr kritisches Potenzial doch gleichzeitig auch ihr „Mehrwert“?

Zum Beispiel die Arbeiten von Hans Haacke oder Christian Jankowski, die sich kritisch gegenüber dem Kunstmarkt selbst als System äußern. Es scheint fast so (das ist jetzt vielleicht ein bisschen polemisch) als würden diese Arbeiten im Sinne einer destruktiven Katharsis funktionieren. Sie verweisen auf eine kritische Auseinanderset-

zung aus dem White Cube mit dem White Cube. Diese plausibel formulierte Kritik ist aber gleichzeitig zum einen ihre Berechtigung, überhaupt im White Cube anwesend zu sein und zum anderen das, was dann in finanziellen Mehrwert übersetzt wird. Überspitzt könnte man sagen, die Tatsache, dass diese Arbeiten gezeigt werden, nimmt den Platz einer immanenten Kritik ein. Das erleichtert uns allen das Gewissen, verschleiert damit aber andererseits, dass innerhalb des Systems eigentlich keine Kritik möglich ist. Zumindest keine, die nicht sofort inkorporiert wird.

Stange: Daran glaub ich nicht: es ist sehr wohl für die Kunst möglich, was John Savage über Punk einmal geschrieben hat: Teil des Systems und gleichzeitig die Kritik an ihm zu sein. Dazu bedarf es aber einer Kunst, die eben nicht nur brav mitspielt, sondern sich gleichzeitig sperrt und (selbst) hinterfragt, dadurch die Funktion des affirmativen „schlechten Gewissens“ unmöglich macht. Einigen Arbeiten Haackes gelingt/gelang dieses sicherlich.

By the way: Beide von dir ins Spiel gebrachte Künstler sind sicherlich keine aktivistischen Künstler. Lass uns über das Zentrum für politische Schönheit (ZPS) reden.

Gien: Jetzt wird es interessant, ich habe das Gefühl, an dieser Stelle gerät der Diskurs häufig ins Schlingern, wie man es gerade z.B. in der Berichterstattung über die documenta 14 sieht, die sich hinsichtlich dieser Fragen oft vor Ausdifferenzierungen und Eindeutigkeiten scheut.

Ab wann ist Kunst aktivistisch? Ist Kritik gleichzusetzen mit Aktivismus? Ist politische Kunst gleich aktivistische Kunst? Ist nur dezidiert politische Kunst politisch? Was ist zum Beispiel mit der „Politik der Form“?

Stange: Nein, da gerät der Diskurs nicht ins Schlingern: was aktivistische Kunst ist, heute oft als „Artivismus“ bezeichnet, dieses ist ziemlich klar, obwohl natürlich die „Definition“ eine offene ist. Prozesshaftigkeit statt abgeschlossenes Werk, also (performative) Aktion statt vollendete Form und dieses im Interesse dezidiert politischer Anliegen, oder aber „Werke“, die sich in politische Prozesse integrieren – dieses sind wohl die kleinsten gemeinsamen Nenner von aktivistischer Kunst.

Selbstverständlich gibt es andere Formen von politischer Kunst, aber die „Politik der Form“ war immer eine Lüge, denn einerseits ist weder aktivistische Kunst noch eine politisch-inhaltliche Kunst à la Haacke eine formlose Kunst und andererseits ist die Form „pur“ längst zum eitlen Spiel verkommen.

Wollen wir also über die ästhetischen Aspekte des ZPS reden?

Gien: Du und die Kunstwissenschaft bzw. Kunstgeschichte, ihr seid euch da recht einig, dass das in der aktuellen Diskussion aber zunehmend verwaschen wird, halte ich aber für evident.

Hierzu zwei Interview-Beispiele: Für Szymczyk ist Aktivismus „nicht nur irgendein -ismus, sondern es ist eine Art zu leben (...) Es ist Teil eines jeden Lebens, politisch Stellung zu beziehen oder es zumindest bewusst zu vermeiden, und auch das ist dann ja ein politisches Statement. Es gibt also gar keine a-politische Position. Jedes Kunstwerk produziert und betritt ein komplexes Feld von politischen und

wirtschaftlichen Zusammenhängen.“ So im Deutschlandfunk¹ und in der Süddeutschen Zeitung werden z.B. einfach alle KünstlerInnen, die auf der documenta vertreten sind als „Artivisten“ gefasst.²

Nun zum ZPS. Von Seiten des Feuilletons und des akademischen Diskurses wurden die Aktionen des Kollektivs ja oft belächelt bzw. als „zu plakativ“ und „aufmerksamkeitsheischend“ abgetan. Die (vermutlich inszenierte) Exhumierung syrischer Geflüchteter in Italien und deren erneute Beerdigung als „Europas Mauertote“ 2015 wurde als „makabres Spektakel“ bezeichnet und war scharfer Kritik ausgesetzt.³ Würdest du sagen die Kritik rührt in erster Linie aus einer grundsätzlichen Ablehnung gegenüber aktivistischer Kunst mit einem so „dezidierten Anliegen“ oder hat es doch eher etwas mit der spezifischen Ästhetik der Arbeit des Kollektivs zu tun?

Stange: Nur weil Leute Blödsinn reden – „alle Künstler der d14 sind Artivisten“ – muss man doch nicht übersehen, dass so ein Begriff eine bestimmte Bedeutung hat, die schon in seiner verbalen „Kreuzung“ von Art und Aktivismus eingeschrieben ist. Und letzterer Begriff betont nun mal das Moment der politischen Handlung der aktivistischen Kunst. Dieses Moment ist auch ein Grund, warum die künstlerische Arbeit des ZPS vor allem von den bürgerlichen Medien diffamiert wird: Deren wertkonservative Kritiker/innen erwarten von Kunst die sogenannte „Autonomie“, also das interesselose Schaffen von vor allem formal überzeugenden, inhaltlich aber nichts wollenden Werken, die sich deutlich von den Zwängen des (alltäglichen) Lebens distanzieren und so quasi sofort museumsreif sind.

Gien: Du hast definitiv Recht, dieser Begriff ist einer unter vielen, dem eigentlich eine dezidierte Definition zugeschrieben wird, der aber, so wie zunehmend viele andere Begriffe und Konzepte, inflationär falsch bzw. unsauber benutzt wird. Einer der Gründe, warum ich versuche, diese Art von Gespräch zu führen, ist, dass ich davon überzeugt bin, dass Sprache Realitäten schafft. Der sprachliche Referenzrahmen unserer Kritiken, Kunstschaun, Publikationen, Gespräche ist die Grundlage auf der diese umgesetzt werden. Und gerade wenn es um so prekäre Begriffe wie Aktivismus, Politik, politische Kunst und ihre Ästhetik sowie die Handlungen die damit in Verbindung stehen, geht, glaube ich, dass eine zunehmende Umformung dieser Begriffe zu „hashtags“ für Rezensionen, Ausstellungen und Projekte bzw. der Mangel an Kritik gegenüber dieser Praxis tatsächlich fatal ist.

Diese „wertkonservativen Kritiker/innen“, von denen du sprichst, sind doch gleichzeitig die, die an anderer Front, so laut nach der Kunst als Allheilmittel (gegen die Krise, gegen den Populismus, gegen Rechts etc.) rufen.⁴ Macht das innerhalb eines solchen Bezugsrahmens und im Hinblick auf die aufoktroyierten Kriterien dieser „Autonomie“ überhaupt Sinn?

Stange: Wollten wir nicht über das ZPS reden? Dann brauchen wir uns über die wertkonservative Vorstellung von Autonomie nicht unnütz den Kopfzerbrechen.

Gien: Na gut, obwohl ich glaube, dass gerade da, wo es wehtut, das Den-Kopf-zerbrechen etwas bringt. Was ist denn

deine Meinung dazu? Würdest du ganz abseits der wertkonservativen Kriterien sagen, dass das ZPS ein gutes Beispiel aktivistischer Kunst ist? Umgehen sie mit der Wahl der Mittel ihrer Sichtbarkeit und Sprache die Problematik des Einrennens offener Türen, was ja als ein intrinsisches Merkmal des White Cubes ausgemacht wurde?

Stange: Über eine vom Bürgerlichen bewusst falsch verstandene Autonomie nachzudenken, tut mir nicht weh, ekelt mich eher an, denn sie dient doch eindeutig dazu, elitäre Vorstellungen von Kunst zu manifestieren. Schon Peter Bürger hat dieses in seiner „Theorie der Avantgarde“ festgestellt: Die Idee einer zweckbefreiten Sinnlichkeit ist gebunden an einen sozialen Zustand, der sich diese Zweckfreiheit leisten kann ...

Ja, ich denke, das ZPS ist gutes Beispiel von aktivistischer Kunst, nicht zuletzt deshalb, weil es ihm gelingt, die weiße Zelle zu verlassen und mit seinen künstlerischen Aktionen breitere gesellschaftliche Kreise anzusprechen.

Gien: Glaubst du, das wäre anders, wenn Aufnahmen der Performance, von der ich vorher z.B. gesprochen habe, in einem Museum gezeigt werden würden?

Stange: Selbstverständlich, denn in das Museum würden wieder nur die üblichen Bessergebildeten gehen. Und von ihnen würde ein vollendetes Werk, die Aufnahmen, konsumiert und nicht eine im Prozess befindliche Aktion aktiv – es ist ja möglich sich bei diesen Aktionen zu involvieren – erfahren werden. Ich denke, solche Kunst hat im Museum nichts zu suchen, das heißt nicht, dass zum Beispiel besagter Hans Haacke dort nicht aufklärerische Arbeit leisten konnte.

Gien: Sprechen wir mal über das Museum, um nicht schon wieder bei der documenta14 zu stranden. In der Kunsthalle Wien wurde gerade die von Nicolaus Schafhausen kuratierte Ausstellung „How to live together“ gezeigt. Eine Gruppenausstellung mit 30 internationalen Positionen, in der es um die „individuellen wie gesellschaftlichen Bedingungen und Potenziale unseres Zusammenlebens“ geht. „Im Vordergrund stehen dabei die Dynamiken von Ökonomie und Politik, aber auch sich wandelnde soziale Beziehungen.“ Die Titelschlagworte sind „Kommunikation. heritage. welfare. Entfremdung“. Zu den Arbeiten der Ausstellung gehören zum Beispiel eine Serie des englischen Fotografen Paul Graham, die Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger in den entsprechenden Ämtern zeigt, oder der Blumenstrauß von Willem de Rooij, der jeder der 95 verschiedenen Blumenarten ein äquivalentes Maß an Wichtigkeit und Sichtbarkeit gibt und damit auf die Schönheit von einer „diversen“ Gesellschaft verweist. Rennt das offene Türen ein?

Stange: Wie meinst du das?

Gien: Du sprachst doch gerade von den „üblichen Bessergebildeten“, die die Museen frequentieren. Ich kenne keine Besucherstatistik von der Kunsthalle, aber ich gehe davon aus, dass die meisten von ihnen ohnehin schon Empathie mit Arbeitslosen haben, über ihre Privilegien als weiße Europäer/innen Bescheid wissen, die Diversität einer Gesellschaft schätzen und nicht die FPÖ wählen. Dass, was sie da in der Ausstellung sehen und erleben, wird aller Wahr-

scheinlichkeit nach also keine große Überraschung für sie sein. Das meine ich mit den offenen Türen.

Stange: Ja, wenn die Kunst da nicht mehr leistet, als von dir beschrieben, dann hat diese Kunst versagt, nicht das Museum oder der Besucher. Leider ist solch, wie ich es nenne, „Musterschülerkunst“ eben wegen ihres Versagens oftmals erfolgreich. Das Versagen besteht nämlich darin, dass sie lediglich all zu nett und politisch korrekt aufklärt, ohne die Kunst und ihre Rolle bei all diesen Problemen mit zu kritisieren. Haacke, um ihn noch einmal ins Boot zu holen, hat genau dieses getan: er hat nicht nur Immobilienspekulation kritisiert, sondern auch, dass zum Beispiel Trustees des Guggenheim Museums in diese Spekulationen involviert sind. Prompt wurde seine Ausstellung abgesagt.

Gien: Im Falle von Haacke könnte man also von einem Fall gelungener, systemimmanenter Kritik sprechen. Dann gibt es dabei ja aber auch noch die Rolle der Kunstkritik, deren Funktion es doch unter anderem ist, auf das Versagen und Gelingen bzw. auf die Modalitäten und Bedingungen dessen hinzuweisen, oder?

Stange: Stimmt, ich versuche mein Bestes.

Gien: Glaubst du, dass diese Funktion der Kritik davon beeinträchtigt wird, dass die Kritiker/innen so nahe am Geschehen dran sind, gleichzeitig auch als Kurator/innen und Autor/innen für Publikationen arbeiten, mit Künstler/innen und Galerist/innen befreundet sind und so stetig unter dem Einfluss derer stehen, die sie eigentlich kritisieren sollen? Hanno Rauterberg zum Beispiel sieht die Autonomie der Kritik für derartig prekär, dass er ein implizites „Verbot“ für Kritiker/innen fordert, neben dieser Arbeit noch anderen Tätigkeiten in der Kunstwelt nachzugehen.

Stange: Hanno Rauterberg ist ein gutes Beispiel: ein festangestellter Autor, der den Freelancern vorwirft, ihr Geld auch noch woanders als mit dem Schreiben zu verdienen, also nicht realisiert, dass Freelancer anders gar nicht überleben können. Dümmer gehts kaum – aber so jemand schreibt seit Jahren für die ZEIT und genau davon wird u.a. die Funktion der Kritik beeinträchtigt: gerade die Angepassten haben wichtige Funktionen inne.

Außerdem: Nähe zum künstlerischen Geschehen ist selbstverständlich ein Vorteil, schärft den Blick, lässt einen direkt in den artistischen Diskurs einsteigen etc. Klar, dass dabei einige Regeln einzuhalten sind, dass man zum Beispiel nicht über Ausstellungen schreibt, die man selbst kuratiert hat...

Ich sehe die Autonomie der Kunst, Autonomie in dem Sinne, dass niemand ihr sagt, was sie zu tun hat, also nicht von kuratierenden Kritiker/innen bedroht, sondern eher von der Übermacht der Galerien, die dafür sorgt, dass große Teile der Kunst heute wohlfeile Reichenbespaßung sind.

Gien: Stimmt, es ist für Kritiker/innen meist nicht möglich, nur von Kritik zu leben. Deshalb fordert Rauterberg ja auch mehr Kritikerstipendien, was sicherlich nicht schlecht wäre. Ich habe allerdings auch den Eindruck, dass das zu kurz greift bzw. das Problem an der falschen Stelle angeht. Es gibt selten negative Kritik. Das ist wahr. Das ändert sich in Momenten, in denen laut eine Berechtigung ausgerufen wird, wie zur documenta 14. Dann springen alle auf den

Zug auf und hauen nochmal und nochmal drauf.

Das Problem, das ich vor allem in meiner Generation der um die Drießigjährigen sehe, ist eine wahnsinnige Indifferenz gegenüber dem Vermögen der Kritik. Die Arbeiten sind oft schwer zu greifen, es ist leichter auf Instagram ein Bild mit der Arbeit und dem Hashtag #postinternet zu posten, statt sich differenziert mit den Positionen auseinanderzusetzen. Die dominanten Plattformen wie Artsy oder Contemporary Art Daily kopieren eigentlich ausschließlich Texte der Galerien, es gibt kaum Reflektion über die Praxis, das Material, die konzeptuelle Schärfe. Auf Eröffnungen summt meist ein kollektives, in billigen Weißwein getränktes „amazing show“ durch die Reihen, das sich auch in den Medien widerspiegelt. Das heißt aber nicht, dass die Kunst dahinter schlecht ist, sie ist nur einfach egal. Macht das was?

Stange: Wie meinst du das?: „Macht das was?“

Gien: Das war ein bisschen polemisch. Ich hatte überlegt, zu fragen, was man dagegen tun kann. Aber dann habe ich mich gefragt, ob es überhaupt einen Sinn hätte zu versuchen, etwas dagegen zu tun, wenn die Leute das einfach nicht wollen. Sie wollen ja posten und Weißwein trinken. Und dass die Qualität der Kunst und des Diskurses darunter leidet, da die zeitgenössische Kunst ja ultimativ kommentarbedürftig ist, ist ja auch egal für sie. Und dann war ich kurz ratlos und habe als Übersprungshandlung gefragt, ob das was macht. Vielleicht sollte man lieber fragen, wie man denn die Kritik und die echte Auseinandersetzung wieder interessanter für sie machen könnte?

Stange: Vieles auf einmal, zwei Überlegungen dazu: Erstens glaube ich nicht daran, dass „deine Generation“ durchgängig so ist, wie du sie beschreibst, sie ist nicht homogen. Es gibt da die Freaks der Postinternet-Art, aber auch die Anhänger eines künstlerischen Aktivismus. Und es gibt auch durchaus kritische Kritiker/innen.

Und zweitens gibt es auch in „meiner Generation“ viele unkritische Kritiker/innen. Darum glaube ich, das Problem ist nicht zuletzt ein strukturelles, und zwar in dem Sinne, in dem Jean Baudrillard einmal „von der Unmöglichkeit, Böses zu sagen“ gesprochen hat. Diese Unmöglichkeit, verkürzt formuliert, rührt vor allem daher, dass heute in erster Linie Daten und Waren das Leben bestimmen. Und beide haben eines gemeinsam: sie müssen möglichst schnell andockbar bzw. verkaufbar sein und dieses gelingt nicht dem sperrig Widersprechenden, sondern dem sich affirmativ Anpassenden.

Gien: Ich nehme meine Generation gar nicht als explizit homogen wahr, es ist eher eine Tendenz, die ich in ganz unterschiedlichen Bereichen beobachte. Ich sehe, dass viele der jungen Protagonist/innen in der Kunst, ob sie jetzt mit Netart, Postinternet-Ästhetik, figurativer Malerei, aktivistischer Kunst oder Performance arbeiten, wahnsinnig verunsichert sind, weil die Kriterien nach denen sie ihre Arbeit und die von anderen beurteilen können, immer schwammiger zu werden scheinen, und dass diese Hilflosigkeit aufgrund mangelnden Feedbacks oder Diskussionen auch selten zur Debatte gestellt wird. Das verstärkt die Flucht in den Konsens.

Dieses konzeptuelle Abdriften⁵, eingebettet in ein sich, wie du es mit Baudrillard schön formuliert hast, marktbedingtes „For we that live to please, must please to live“, lässt tatsächlich nicht viel Raum für Widerspenstigkeit. Gibt es einen Weg, sich diesem strukturellen Problem zu entziehen, widerspenstig zu bleiben, ohne dabei „seine Karriere aufs Spiel zu setzen“, ob nun als Künstler/in, Kurator/in oder Kritiker/in?

Stange: Ja, eine schwierige Frage: wie wieder mehr Kritik in die Kritik bekommen? Ich hab da keine Antwort, nur eine Hoffnung: Nämlich die, dass die Verschärfung der gesellschaftlichen und politischen Situation, und dieses in nahezu jeder Hinsicht – Klima, Rechtspopulismus, Neoliberalismus –, dafür sorgen wird, dass „unsere Kollegen“ (wieder) anfangen werden nachzudenken, nachzudenken im Sinne von sozialer Verantwortung und politischer Relevanz.

Gien: Hoffen ist vielleicht eine gute Strategie. Reden aber glaube ich auch. Miteinander, über seine eigene Arbeit, über die der anderen, so ehrlich es geht.

Dahin gehen, wo es weh tut, und wie eine Stubenfliege immer wieder beharrlich gegen die (weiße) Wand brummeln.

1
http://www.deutschlandfunk.de/documenta-kurator-adam-szymczyk-die-kunst-hat-eine.911.de.html?dram:article_id=382838

2
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/kuenstlerprotokolle-aus-athen-was-haben-laemmer-in-indigo-mit-der-klaverei-zu-tun-1.3458986>

3
<http://www.sueddeutsche.de/politik/zentrum-fuer-politische-schoenheit-die-toten-kommen-die-minister-bleiben-fern-1.2523194>.

4
http://www.deutschlandfunk.de/kunst-in-prekaeren-zeiten-wir-brauchen-mehr-poesie-mehr.694.de.html?dram:article_id=382861

5
Stange: Wieso „konzeptuelles Abdriften“?

Gien: Damit meine ich theoretisches Schludern und formelle Schwammigkeit von Seiten des Diskurses und das mangelnde Feedback dazu (jetzt klinge ich schon wie ein pessimistischer Kunstopa). Ich lese oft fehlinterpretierte Konzepte, Ausstellungstexte in denen Theorien derart als Cliff-Hanger benutzt werden, dass man bezweifeln muss, ob die Textgrundlage überhaupt gelesen worden ist. Nicht nur bei elitären, hippen Berliner Kunstveranstaltungen. Die Schirn hat vor Kurzem für eine Ausstellung zu „relationaler Ästhetik“ geworben und den von Nicolas Bourriaud eingeführten Begriff (das heißt im übrigen nicht, dass ich seine Theorie besonders großartig finde) dermaßen missverstanden, als „partizipative Kochperformances“ und „Wohnzimmer-Gatherings“. Dass diese Art von Happenings (die ja schon spätestens mit Allan Kaprow Einzug in den Kanon gefunden haben) absolut nichts mit Bourriauds Verständnis von „relational“ zu tun haben, ist scheinbar keinem aufgefallen bzw. niemand hat sich die Mühe gemacht, darauf hinzuweisen. Kunst muss nicht ständig mit Theorie überbordert werden, sie kann auch spielerisch, plakativ, offensichtlich sein oder sich gerade absichtlich abseits des Akademischen verausgaben. Aber wenn sie mit ihr interagiert bzw. einem Kommentar aus der Theorie bedarf, dann sollte das gewissenhaft passieren und nicht deshalb, weil Foucault sich nun mal so gut verkauft, sonst verspielen wir (meiner Meinung nach) die kritischen Potenziale.

MAMMEN MATTHEUER NEEL

Synaptische Korrespondenzen

Drei Maler, drei Retrospektiven und eine Themenausstellung, die mit feinen Bewusstseinsfäden miteinander verbunden zu sein scheinen.

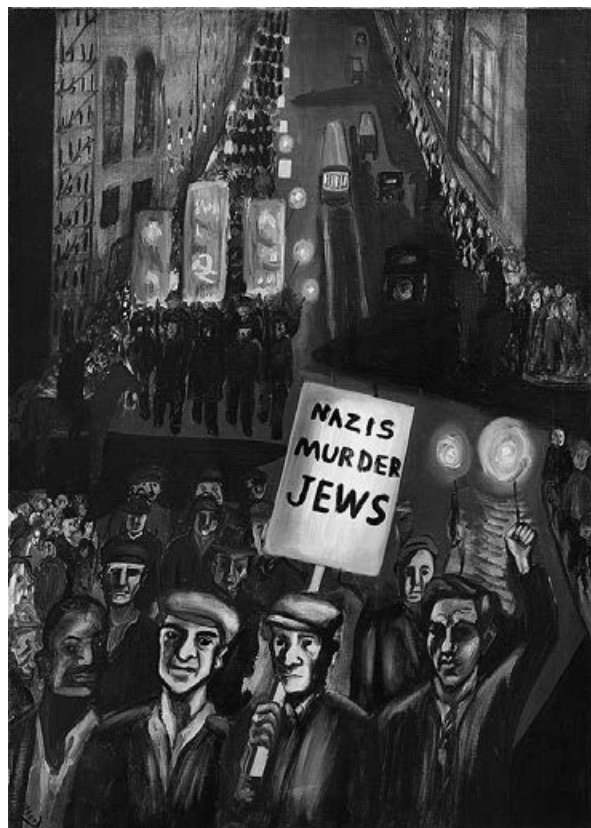
/ Christoph Bannat

Jeanne Mammen, 1890 in Berlin geboren, musste 1914 Paris verlassen und zog zurück nach Berlin. Ihre Arbeiten waren jetzt in Frankfurt und Berlin zu sehen. Alice Neel, 1900 geboren, lebte Ende der 20er Jahre für kurze Zeit in Kuba, danach in New York, dort zuerst in Spanish Harlem, später in Greenwich Village und an der Upper West Side. Ihre Arbeiten wurden in Hamburg und Berlin gezeigt. Walter Mattheuer, geboren 1927, war einer der wichtigsten DDR-Maler, die Kunsthalle Rostock stellte im Herbst 2017 seine Arbeiten aus. Gemeinsam stehen die drei Künstler für das 20. Jahrhundert.

Die Themenausstellung „Glanz und Elend in der Weimarer Republik“ fand in der Schirn statt und umfasste 200 Werke verschiedener Künstler, die zwischen 1918 und 1933 entstanden sind. In dieser Ausstellung laufen die Bewusstseinsfäden der drei oben genannten Retrospektiven zusammen. Hier findet man Verdachtsmomente für mögliche Zusammenhänge. Und hier beweist Frankfurt einmal mehr seinen guten Ruf als „die Stadt“ in Deutschland mit den besten bildungsbürgerlichen Ausstellungen.

Mit dem Kriegsanfang 1914 musste die deutsche Familie Mammen Paris verlassen. In Berlin der 20er Jahre wird Jeanne Mammen, neben Dodo, die stilbildende Illustratorin der „Neuen Sachlichkeit“. Neben Arbeiten aus den 20ern, zeigte die Berlinische Galerie zwei weitere Schwerpunkte: Die Zeit der „inneren Emigration“ während der 30er- und 40er-Jahre nach der Gleichschaltung der Presse durch das Nazi-Regime, sowie Arbeiten nach 1945.

Für die große Neel-Retrospektive waren die Hamburger Deichtorhallen die letzte Ausstellungsstation nach Helsinki, Den Haag und Arles in Europa. Zeitgleich zeigte Aurel Scheibler eine kleine, äußerst feine, museumsreife Ausstellung ihrer Arbeiten aus den 30er bis 60er Jahren,



darunter eine echte Ikone, Werktitel: „Nazis Murder Jews“, von 1936. Eine Ausstellung, die als Ganzes von der Bundesrepublik Deutschland für das Archiv des kollektiven Un-Bewussten gekauft werden sollte. In das auch Mammens androgyner, picassoesker Soldat in Nazi-Uniform gehört, gemalt 1940. „Glanz und Elend“ zeigt Jeanne Mammen im Zusammenhang mit anderen Künstlerinnen – und ich denke mir noch Alice Neel dazu, denn beide bestärken den Glauben an die Darstellbarkeit von Welt, befeuert durch den an eine soziale Utopie. Wobei der Glaube an die Darstellbarkeit von Welt sich nicht von selbst verstand, nach Einstein, Kandinsky, Malewitsch, erstem Weltkrieg, Massenarbeitslosigkeit und Massenvernichtung durch Giftgas. Eine Zeit in der die Weltzusammenhänge zunehmend abstrakt erschienen, um sich dann am 25. Oktober 1929, im Supergau der New Yorker Börse, dem schwarzen Freitag, ganz konkret zu bündeln. 1935 tritt Alice Neel in die Kommunistische Partei ein. Seitdem erhält sie, bis in die 50er Jahre, finanzielle Unterstützung, zunächst aus dem WPA-Programm der Kunstlergewerkschaft. Die 30er Jahre werden Neels schwerste Zeit. Nach dem plötzlichen Tod ihrer ersten Tochter 1927 wird sie von ihrer zweiten Tochter durch den Wegzug ihres Manns nach Kuba getrennt. Es folgten ein Aufenthalt in der Psychiatrie und zwei Selbstmordversuche. Ende der 30er stabilisiert sich ihr Zustand und sie wird Mutter zweier Söhne. Aurel Scheibler zeigt Bilder aus dieser Phase, darunter einige düstere urbane Szenen. Heute ist sie für ihre eher hellen Porträts bekannt. Darunter viele Porträts, die zeigen, dass sie ihren politischen Weggenossen zeitlebens treu geblieben ist. Wodurch in den Hamburger Deichtorhallen ein Proustsches Panorama entsteht, in dem wir Menschen über Jahrzehnte, in einer Art malerischer Langzeitbelichtung, erleben – kontrapunktisch gesteigert

durch ihre malerische „Momentaufnahme“, einer im Laufe der Zeit immer schneller werdende Pinselführung.

Neels programmatische Linie verläuft von Robert Henri (Mitgründer der Ashcan-School und Lehrer an der Philadelphia School of Design for Women, die auch Neel besuchte) über den Verismus zur „Neuen Sachlichkeit“. Petra Gördüren präzisiert diese Linie in ihrem Hamburger Katalogbeitrag, indem sie Verdachtsmomente einer visuellen Begegnung von Neel mit Arbeiten von Grosz, Dix oder Beckmann sammelt. Die „Neue Sachlichkeit“ führte die menschliche Hässlichkeit (bis zur Karikatur), jenseits religiöser Drohgebärden, als Realismusprinzip in die Kunst ein.

Neel und Mammen folgten diesem. Doch anders als Neel wollte Mammen keine persönliche, sondern eine phänotypische Genauigkeit. 1932 reist sie nach Moskau ins Zentrum des Wunders der ersten gelungenen Revolution und kommt enttäuscht zurück. In Berlin werden Zeichnungen zerlumpter und bettelnder Kinder und das ruinenhafte Gesicht eines Kutschers gezeigt. Mit dem Zerfall der Kommunismus-Utopie und dem aufkommenden Faschismus wächst „das große Unbehagen der Epoche“, das zur existenziellen Erfahrung Mammens, Neels und Mattheuers gehört. Neel sieht, wie sich das Großkapital eher der faschistischen Führung als den doch immer nur zu kontrollierenden Volksmassen anschließt.

Bei Kriegsende flieht Walter Mattheuer aus russischer Gefangenschaft und verlässt auch später immer wieder, illegal, die sowjetische Zone für West-Ausflüge. Vielleicht ein Grund warum er dem staatlich verordneten Sozialistischen Realismus der DDR immer kritisch gegenüber stand. In seinem Bildnis „Die Ausgezeichnete“ von 1973/74, manifestiert sich seine Kritik am deutlichsten.



In der inneren Emigration werden Jeanne Mammens Arbeiten zunehmend abstrakter, zunächst im picassoesken Guernica-Stil, dessen Ursprungs-Original sie vermutlich 1939 in Paris gesehen hatte. Das Dokumentarische zeigt sich nur noch in ihren Titeln: „Polnische Bäuerin“ (1939–42) oder „Kind im Luftschutzkeller“ (1943–45).

Nach 1945 beginnt Mattheuer zunächst mit Plein-air-Malerei, Landschaftsbilder des Vogtlandes, seiner Heimat. Mit den Jahren widmet er sich zunehmend der Stadt und später einem pathetischen Symbolismus, der ihm seit den 70ern auch in West-Deutschland zunehmend Anerkennung verschafft, dessen Halbwertszeit, im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten, heute aber überschritten scheint. Durch Mattheuer erfahren wir von den persönlichen Bemühungen um Realität, jenseits des monströsen Politkitsch des staatlich verordneten Stils des Sozialistischen Realismus, dem es gerade nicht um eine „Neue Sachlichkeit“ ging. Boris Groys beschreibt das eindringlich in seinem Buch „Gesamtkunstwerk Stalin“.

Heute glauben wir weniger denn je an die Darstellbarkeit von Welt als Ganzer oder auch nur an die Abbildbarkeit von Klassenverhältnissen. Das Fragment erscheint uns wieder als der heile Teil der Moderne, auch in der Kunst. Als 1945 der Abstrakte Expressionismus amerikanischer Prägung die Weltmeinungsführerschaft übernahm, wollte er die Geschichte der Abstraktion weitererzählen. Neel porträtiert nach vielen Arbeiterbildnissen zu dieser Zeit die New Yorker Bohème. Mit der Pop-Art als Gegenentwurf zum abstrakten Expressionismus, die die Idee der Darstellbarkeit von Welt wieder aufleben ließ, bekam auch Neel zunehmend Bedeutung. Andy Warhol wünschte sich, nachdem er das Attentat von Valerie Jean Solanas überlebt hatte, von Alice Neel porträtiert zu werden. Es entstanden Porträts aus dem Umfeld von Warhols Factory, daneben immer wieder Bilder von ihren kommunistischen Langzeitfreunden.

In den 70er Jahren wird Jeanne Mammen zunehmend, jetzt im Kleeschen Sinne, abstrakter und Mattheuer immer symbolträchtiger, wobei seine Übergangsbilder immer wieder überraschen.

Heute leben wir in der Epoche des kleinen wohltemperierten Unbehagens und der Stagnation ohne Utopie – die kommunistische hat sich verflüchtigt und der Antifaschismus als Kampfbegriff ist stumpf geworden durch den inflationären Gebrauch in den 60er und 70er Jahren. Dabei bräuchten wir wieder einen solchen, denn männliche Cliquenherrschaft und Nationalismus mit totalitären Ansprüchen, verbunden mit einem Überwachungs- und Kontrollwahn, gepaart mit einem weltumspannenden Effizienzdenken, werden immer offensichtlicher. Jeanne Mammen stirbt 1976, Alice Neel 1984, Walter Mattheuer 2004, mit ihnen stirbt eine Generation, die den Kommunismus noch als große Utopie und den Faschismus am eigenen Leib erfahren hat.

„Jeanne Mammen – Die Beobachterin
 Retrospektive 1910–1975“
 Berlinische Galerie
 6.10.2017–15.1.2018

„Alice Neel – Painter Of Modern Life“
 Deichtorhallen / Halle für Aktuelle Kunst, Hamburg
 13.10.2017–14.1.2018

„Alice Neel – The Great Society“
 Aurel Scheibler, Berlin
 13.10.2017–03.02.2018

„Glanz und Elend in der Weimarer Republik“.
 Schirn Kunsthalle, Frankfurt
 27.10.2017–25.2.2018

Wolfgang Mattheuer
 Kunsthalle Rostock
 2.7.–1.10.2017

ISABELLE GRAW

DIE LIEBE ZUR MALEREI

Prekäre Positionen zur Malerei

Die Inszenierung von Kunstjournalismus
als Kunsttheorie

/ Anne Marie Freybourg

Isabelle Graw, Mitgründerin und Herausgeberin der Zeitschrift „Texte zur Kunst“, stellte Anfang Dezember ihr gerade beim Diaphanes Verlag erschienenen Buch „Die Liebe zur Malerei“ vor. Ein vielversprechender Titel. Merkwürdigerweise aber handelt das Buch nicht wirklich von der Begeisterung für Malerei. Dazu gleich.

Eine Reihe von Merkwürdigkeiten gab es schon bei der Buchvorstellung. Graw durfte ihr Buch in musealen Hallen, im Werkraum des Hamburger Bahnhofs präsentieren. Vermutlich versuchte das Museum mit dieser Promotion-Aktion, sich als Ort des Diskurses in Szene zu setzen. Sven Beckstette, heute Kurator am Hamburger Bahnhof, früher angestellter Redakteur bei „Texte zur Kunst“, war der Moderator der Veranstaltung. Die Mitdiskutantinnen, Jutta Koether und Kerstin Stakemeier, waren an diesem Abend als „embedded“ zu bezeichnen. Dienen sie doch im Buch der Autorin als Interviewpartnerinnen. On top der Merkwürdigkeiten: als Einstimmung für die wartende Zuhörerschaft wurde prunkvolle Barockmusik von Händel eingespielt; wie bei Hofe, bevor die Herrschaft erscheint. Das wirkte ziemlich schrill.

Nun zum Buch. Wie der Untertitel „Genealogie einer Sonderstellung“ vermuten lässt, will es ein skeptischer, wenn nicht gar kritischer Blick auf die Malerei sein, die gerne als Königsdisziplin bezeichnet wird. Genau diesem Ranking möchte Graw ein Ende setzen. Zudem verspricht sie, mit ihrem Buch eine „normative Grundlage“ zur Beurteilung zeitgenössischer Malerei zu erarbeiten. Das ist nicht wenig. Die „(Untersuchung) zielt ... auf eine theoretische Analyse des besonderen Leistungsvermögens der Malerei ... mit Blick auf eine zunehmend digital werdende Ökonomie. Dieses Buch versteht sich zugleich als eine Studie der Malerei unter post-medialen Bedingungen.“ Das stimmt hoffnungsvoll. Denn es wäre gut, wenn die heutige Kunstkritik – wenigstens in homöopathischen Dosen – ästhetische Kriterien und kunsttheoretische Begründungen in ihre Urteile einfließen lassen könnte.

Die Lage ist nicht einfach. Heute gibt es keine Meistererzählungen mehr, auf die man stillschweigend rekurren

könnte. Die Welt der Kunst ist offen und weit geworden. Als Kritiker oder Theoretiker muss man sich die Mühe machen, den eigenen Urteils-Standpunkt zu explizieren und theoretisch zu unterfüttern. Stefan Germer, Mitgründer von „Texte zur Kunst“, hat diese Problemlage und Herausforderung 1994 in einem Vortrag sehr genau benannt: „Der Kritiker ... wird zunehmend abhängiger von den Systemen der kulturellen Validierung ...“

Schaut man, wie Isabelle Graw mit diesem Verlust der kritischen Unabhängigkeit in ihrem Buch umgeht, und welches analytische Begriffs-Bestück zur Beurteilung der Malerei sie ausbreitet, dann fällt als Erstes auf, dass sie weniger ästhetische als soziologische, ökonomische und semiotische Begriffe vorschlägt. Das klingt der Sache angemessen und vielversprechend. Aber es fällt auch auf, dass sie das Buch als „Studie“ bezeichnet, obwohl es vor allem eine Wiederverwertung schon veröffentlichter Texte ist.

Graw will die Malerei gleichsam in den Griff kriegen, liest sie nicht als Diskurs, wie es seit längerem in der neueren Kunsttheorie üblich ist, sondern will sie mit dem Foucaultschen Begriff der „Formation“ auf neuartige Weise sezieren. Darüber hinaus entdeckt sie „vitalistische Phantasien“, die, so behauptet sie, durch die Malerei im Rezipienten geweckt werden und ihn verführen. Es sind diese geheimnisvollen „vitalistischen Phantasien“, die Graw besonders faszinieren. Die „affektive Wirkmacht“ der Bilder ist ihrer Ansicht nach durch die physikalische Materialität der Malerei begründet und diese sei am besten semiotisch zu entschlüsseln. Denn Zeichen seien selbst schon „physikalische Form“.

Mit diesem Verständnis von Zeichen sitzt Graw einem Missverständnis auf. Sie verwendet damit eine Zeichen-Definition, die nur für eine Sonderform von Zeichen gilt.



Nach Charles Sanders Peirce, denn auf diesen Semiotiker bezieht sich Graw indirekt, ist ein solches spezielles Zeichen mit „physikalischer Form“ etwa die Beschleunigung des Pulsschlages. Wird die Pulsbeschleunigung vom Arzt als Zeichen verstanden, kann sie als Symptom für Fieber gedeutet werden. Im Grundsatz sind Zeichen natürlich immer an eine materielle Basis gebunden, sei es die Materialität der Worte, Bilder oder Töne. Entscheidend für die Form der Zeichen ist, dass im Zeichen eine arbiträre, quasi künstliche und keinesfalls ursächliche Verbindung zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden codiert und festgelegt wird.

Nur in Ausnahmefällen, wie dem körperlichen Phänomen des erhöhten Pulses, beruht das Zeichen auf einem direkten, ursächlich physikalischen Zusammenhang. Den semiotischen Prozess missversteht und den arbiträren und codierenden Charakter von Zeichen vernachlässigend, kommt Isabelle Graw dazu, die Materialität der Malerei als semiotisch bedeutsame „physikalische Form“ zu verstehen und als unmittelbares „Symptom“ auszulegen. Sie folgert daraus, dass der Affekt, den Malerei beim Betrachter auslöst, auf „konkrete physische malerische Anlässe zurückzuführen“ sei. Das klingt zuerst einmal nach einer interessanten Erläuterung. Ist aber eher eine verblüffende und irritierende Reduktion des komplexen ästhetischen Erlebens auf eine einfache körperliche Reaktion. Folgt man Graws semiotischer Analyse, geschieht dem von einem Gemälde affizierten Betrachter das Gleiche, wie wenn er sich die Finger an einer heißen Herdplatte verbrennt.

Dies ist ein ausführlich dargestelltes Beispiel für die durchgängig methodisch-theoretische Schwammigkeit in diesem Buch. Graw setzt für die Beschreibung der Malerei gerne schwergewichtige analytische Begriffe und methodische Konzepte ein. Aber sie verwendet sie auf so eigenartige Weise, immer ein wenig neben der Sache, sodass man nicht weiß, ob es sich um Naivität, Missverstehen oder Chuzpe handelt.

Amüsant ist auch, wie Graw mit dem Begriff „Malerei“ umgeht. Sie behauptet, dass „Malerei“ ein „Kollektivsingular“ sei. Und sie konstatiert, dass Malerei im Deutschen mit dem bestimmten Artikel als „die Malerei“ benannt wird. Damit wird die Malerei ihrer Meinung nach vom Objekt zum Subjekt erhoben. Aber „Malerei“ ist kein Kollektivsingular, sondern ein Gattungsbegriff. Und von „der Malerei“ zu sprechen, ist einfach die grammatikalisch korrekte Form in der deutschen Sprache und sagt nichts über Objekt- oder Subjektstatus aus. Man könnte dies als sprachliche Eigenwilligkeit der Autorin abtun. Aber sie eröffnet ihr erst die Möglichkeit, die „Malereiliebhaber/innen“ zu kritisieren. Mit viel Verve unterstellt sie diesen, dass sie, durch ihre Liebe zur Malerei verführt, die Malerei „naturalisieren“ und fälschlicherweise als „wesenhafte Entität“ behandeln würden.

Graw belegt diese Thesen über die einfältigen Kunstrezipienten nicht weiter, wie sie überhaupt häufig ihre Thesen mit dem Hinweis „nach meiner Beobachtung“ einleitet – das erscheint der Kunstkritikerin und -theoretikerin schon als ausreichender Beleg. Mit der These über die verblendete

Liebe zur Malerei konstruiert sich Graw so etwas wie einen Strohmann, auf den sie ihre begrifflich aufgeladen und rhetorisch stilisierten Attacken wider die Malerei richten kann. Gern ahmt sie den Gestus wissenschaftlicher Hypothesenbildung nach. Doch eine wissenschaftlich saubere, argumentative Durchführung der Thesen erfolgt nicht und abschließende Schlussfolgerungen fehlen. Rasch wird immer zur nächsten These gesprungen.

Die Selbstüberzeugtheit, in der Graw ihre Thesen vorträgt, wirkt, blickt man auf die in der Kunsttheorie schon längst gewonnenen Erkenntnisse, fast schon peinlich. Wenn sie beispielsweise verkündet, dass der Foucaultsche Begriff der Formation von ihr wesentlich durch die Einbeziehung der Akteure erweitert werde, dann sei an die Erkenntnisse der kritischen kunsthistorischen Debatten der 1970- und 1980er-Jahre erinnert, in denen die Notwendigkeit eines doppelten Blickes auf die gesellschaftlich-sozialen Strukturen und zugleich auf die handelnden Akteure eingefordert wurde.

Unbekümmert stürzt sich Graw im letzten Abschnitt des Buches auf die allgrundsätzlichste Frage, nämlich die Frage des Wertes in der Malerei. Die Sonderstellung der Malerei ist, so die Autorin, gerade durch den besonderen Charakter ihres Wertes begründet. Gemälde an sich seien zuerst einmal ohne Wert, da der Wert eines Gemäldes sich nicht konkret in ihm selbst finde ließe. Im Weiteren behauptet sie, Gemälde würden aber suggerieren, dass sowohl der Arbeitsprozess als auch die Produktionsbedingungen „unmittelbar in ihnen enthalten“ seien. Die Auflösung des Werträtsels liegt, so Graw, darin, dass Malerei Werthaltigkeit vorspiegelt. Malerei sei in der Lage, „die Illusion ihres Wertes mit Substanz zu füllen“. Diese „Substanz“ sei aber Suggestion (durch die Malerei selbst), die „die Phantasie nährt, mit dem Arbeitsprozess seines Urhebers unmittelbar angereichert zu sein.“ Dogmatisch hält sie daran fest, dass einzig und allein aufgewendete Arbeit den Wert schaffen muss.

Aber nähren nicht Bilder noch ganz andere Phantasien als die von der werktätigen Malerin? Könnte man nicht diese Phantasien, Projektionen und Erwartungen ernst nehmen, als Wertfaktoren? Graw zitiert zwar zustimmend André Orléan, der Wert „als Ausdruck einer starken, kollektiven, rezeptiven Kraft begreif(t), die den Einzelnen übersteigt“, aber sie reduziert diese Kraft der „Rezeption“ auf die frühe Durkheimsche Version, nach der kollektive Begierden sich „potentiell auf jeden Gegenstand“ stürzen können. Orléans interessanter Punkt ist aber, dass das aus der Kraft der kollektiven Rezeption entstehende Versprechen des Wertes „indissociable“ mit dem Objekt selbst verschmilzt.

Es fällt schwer, das Buch als kunsttheoretischen Wurf oder gar als „normative Grundlage“ zu verstehen. Dieser Anspruch, der explizit im Buch formuliert wird, ist, wie schon die Verheißung des Titels, eher irreführend. Mit dem hohen Anspruch stimmen nur Ton und Auftritt überein.

Isabelle Graw „Die Liebe zur Malerei – Genealogie einer Sonderstellung“, 400 Seiten, Hardcover, diaphanes, Zürich 2017



TC MCCORMACK NATIONALMUSEUM

Mise en scène

/ Hannah Beck-Mannagetta

„The Immense Ventriloquism“ ist die erste Ausstellung, die ich von TC McCormack sehe, gut kenne ich aber einige der Künstler/innen, deren Arbeiten er hier „featured“ und das hat mich neugierig gemacht. Schnell wird beim Betrachten der Schau jedoch klar, dass die Objekte befreundeter KollegInnen, die sich der Londoner Künstler und Kurator für seine Ausstellung im nationalmuseum angeeignet hat, zwar Protagonisten auf einer Bühne sind, aber in der Art der Inszenierung ganz Teil der Installation McCormacks werden. Die einzige Beleuchtung des dunklen Ausstellungsraumes wird von drei Projektoren erzeugt. Im Zusammenspiel mit Musik durchdringt sie die ganze Szenerie. Die „kuratierte Assemblage“, bestehend aus den Skulpturen und Zeichnungen der anderen KünstlerInnen, ist in Bezug auf die

Dimensionen des Raumes vorsätzlich eng auf einem flachen Podest aus weißen Styroporblöcken platziert. Darunter eine Halbkugel aus Beton, eine Astgabel aus Gips, eine Tonkugel mit Kunststoffknoppen, Papierarbeiten und ein Pendel. Einer der Projektoren strahlt die Arbeiten mit wechselnden Farben und Mustern an, so dass sich deren Formen, Farben und Konturen verändern und mit den projizierten verschwimmen. Für den Betrachter ist es eine Herausforderung, die einzelnen Objekte und ihren Eigencharakter überhaupt zu erkennen, weil diese ständig mit neuen Szenen überblendet werden und zwischen Statik und Bewegung, Zwei- und Dreidimensionalität changieren. Dabei wird ihre Autorschaft aber nicht versteckt, Künstler/innennamen und Werkangaben wie Material, Größe, Titel und Jahr sind einer Liste zu entnehmen. Jedoch werden die neu aktivierten Arbeiten hier vielmehr Teil eines Gesamtkunstwerkes von TC McCormack. Fragmentiert und vom Auge des Betrachters immer wieder neu zusammengesetzt, reflektieren sie auf diese Weise den konkreten Raum bzw. die Idee des Ausstellungsraumes als neutralem „White Cube“, das auf einem Sockel einzeln auratisch präsentierte Kunstwerk und das Prinzip des Kuratierens als Zusammenstellung von Arbeiten verschiedener KünstlerInnen und deren Inszenierung im Raum als Prozess.

Hinter dem Podest hängen drei transparente Vorhänge leicht im Raum versetzt. Diese sind mit einem Muster von weißen, organisch geformten Strichen bedruckt und fungieren selbst als Projektionsfläche, lassen aber auch den Blick auf den über Eck als Diptychon gezeigten Film des Künstlers dahinter frei. In der Doppelprojektion wechseln sich konkretere und abstrakte digitale wie analoge Ob-

jekte und Formen, sowie Textfragmente in einer Diashow ab und werden von Musik untermalt. Es handelt sich um Schlüsselbilder und Strukturformen der Moderne und Postmoderne – aus Architektur, Design und Natur. Einige dieser Motive, die der Künstler aber auch noch weiter verändert hat, wurden entworfen, um die Fähigkeit der Autofokus-Technologie in Digitalkameras zu stören, andere verbergen die prototypische Form von Produkten wie Autos und Flugzeugen. Formal wirken insbesondere die Farben und Muster, die in den Projektionen auftauchen, den 1980er- und frühen 1990er-Jahren entsprungen. Auch die Soundcollage hinterlässt ein nostalgisches Gefühl. Diese setzt sich aus unkonkreten Straßen- und Naturgeräuschen, komponierten Elementen, die an Hawaiianische Gitarrenmusik erinnern, sowie Fragmenten aus Popsongs zusammen.

Soundcollage und Doppelprojektion können als eine Art Gedicht mit komplexen, fragmentarischen Bildsequenzen, textlicher Phrasierung und einer rhythmischen Struktur verstanden werden. Wiederholt tauchen hier spekulative Paarungen auf, die sich widersprechende Dialoge produzieren. Diese kurbeln unser ästhetisches und kulturelles Gedächtnis an und wecken immer wieder neue Assoziationen, lassen den Betrachter den Sinn der Zusammenstellung jedoch nie ganz erfassen.

Der Titel des Film-Diptychons und der Ausstellung „The Immense Ventriloquism“ spielt einerseits auf das Irritationsmoment an, als Betrachter nicht mehr genau zu wissen, aus welcher Richtung die vielen Eindrücke und die verschiedenen Bilder kommen und woher diese einem diffus bekannt vorkommen. Andererseits verweist er darauf, dass TC McCormack die Bilder und Objekte als Regisseur und Kurator animiert und ihnen eine neue Stimme in einem „immensen“ Gesamtkunstwerk verleiht.

Am Ende hat man nicht das bekommen, was man vielleicht erwartet hat, keine Gruppenausstellung, aber auch kein klar definiertes Einzelwerk, sondern ein hinterfragendes Spiel von Harmonie und Disharmonie, eine kryptische, aber durchaus faszinierende Mise-en-scène.

Der Kunstraum nationalmuseum wurde 2008 von Raaf van der Sman gegründet. Mit Unterbrechungen im Jahr 2010 und von 2012 bis 2015 lädt er seither jährlich mehrere KünstlerInnen ein, dort eine Einzelausstellung und selten eine Gruppenausstellung zu zeigen.

TC McCormack, „The Immense Ventriloquism“, 2.12–31.12.2017
(Featuring works by Matthew Burbidge, Ingo Gerken, Sonja Burbidge, Marie von Heyl, Wolf van Kries, Michael Schultze, Lea Torp Nielsen, Oliver Zwick)
nationalmuseum, Urbanstraße 100, 1.Hinterhof links,
4.OG, 10967 Berlin
<http://www.thenationalmuseum.de>,
<http://www.tcmccormack.co.uk/>

ED ATKINS

MARTIN- GROPIUS- BAU

*Is it real?
Can I eat it?
Yes, it's Old Food.*

/Naomie Gramlich

Die meisten Arbeiten von Ed Atkins bestehen aus digital gerenderten Video-Environments, in denen animierte Avatare leben – oder vielmehr dort platziert und bewegt werden. Auch in der mit „Old Food“ betitelten Ausstellung finden sich in fünf Räumen im Martin-Gropius-Bau meist großformatige Videoprojektionen, über denen ein schleppender Loop einer Klavierkomposition hängt. Es riecht muffig. Der Geruch kommt von den zweistöckigen Garderobenständern, die vollgestopft von Kostümen aus dem Requisitenfundus der Deutschen Oper sind. Die größte Anziehung geht von den großformatigen Gesichtern aus, von einem Baby, einem Soldaten und einem Jungen, deren Antlitze in leichter Untersicht jeweils die Bildschirme füllen. Aus ihren aufgerissenen Augen tritt der unaufhörliche Strom einer zähflüssigen, transparenten Masse: die animierten Figuren scheinen förmlich in ihrem klebrigen, programmierten Leiden zu verlaufen.

Die Ausstellung verwebt Zeiten und Materialitäten miteinander. Die plane Oberfläche der (Post-)Digital-Art trifft auf Barockgewänder des Mittelalters. Hier ist Atkins der Puppet-Master, der den Penis und „nie den Schwanz, die Erektion“, wie es auf einer Tafel in der Ausstellung heißt, zur Schau stellt. Seine digitale Brut leidet als zerstückelte und gefangene Abziehfiguren des Menschlichen unter diesen Folgen und weckt eben jenes voyeuristische Unbehagen, das angefangen bei Martin Arnolds „Pièce Touchée“ von 1989 hin zu Susanne Kennedys aktuellem Theaterstück



„Women in Trouble“ als verzerrte Form des Leidens-anderer-Betrachten kunst- und medienhistorische Tradition hat. Doch was ist dieses Andere, das in der Ausstellung betrachtet wird?

„They are not real. They are not people. They are not anything“, sagt Ed Atkins, wenn er auf die Figuren angesprochen wird. Die Schauspieler_innen haben die Kostüme an die Garderobe gehängt und das Theater verlassen. Zurück bleiben die stummen Gesichtsf lächen, die etwas hinterherweinen, von dem niemand zu wissen scheint, was es eigentlich ist. Menschen sind es, die in dem Ausstellungssetting fehlen und erst durch die Besucher_innen der Ausstellung auftreten. Dabei ist der eigene Körper ein blinder Fleck im Sichtfeld der Besucherin. Der Versuch, sich in den Ausstellungsexponaten zu erkennen, sich in den animierten Gesichtern zu spiegeln, misslingt. Die Frage, die intuitiv als Erste gestellt wird, nämlich, ob das, was wie ein Mensch aussieht, mir ähnlich ist, auch ein Mensch ist, entlarvt sich als narzisstischer Anthropozentrismus. Doch nur weil das Menschliche in der Ausstellung fehlt und sich die Besucherin in den Spiegeln ‚verfehlt‘, heißt es nicht, dass dort nicht Lebendiges ist.

Unter der glatten und sauberen Oberfläche – Inbegriff der digitalen Medien – blitzten Momente vitaler und mikroskopischer Verschmutzung auf; die „Pilzfäden auf einem ansonsten anständigen Sandwich“. Das Roastbeef und Sesambrötchen, mit dem „Paris Hilton oder sonst ein leicht

bekleidetes Model“ in der Werbung posiert, ist von einem nichtwahrnehmbaren Schmutzfilm überzogen. *Food Defect Action Level* ist der Name der gesetzlichen Obergrenze für zulässige Mängel und Verunreinigungen in den USA: gegen die „Verheißung des weißen Lichts“ und „unter der Oberfläche der virtuellen Perfektion“ tummelt sich eine Parade von Fremdkörpern („unzulässige Stoffe wie Stängel, Steine, Sackleinen, Zigarettenstummel“), Säugetierfäkalien, Insektenkot („in immerhin 5% aller Proben“) und Schimmel („sogar in 40% aller Proben“). Unter den cleanen Screens, die das Menschliche so gut zu imitieren und animieren wissen, lugt etwas sehr Reales, sehr Physikalisches, etwas Unreines hervor. Wo also ist die Verschmutzung des Digitalen in Ed Atkins Ausstellung?

Es ist vielleicht das, was neben der musikalischen ‚Dauerfolter‘, der Komposition von Jürg Frey, am meisten affiziert: der Glibber. Sind erst einmal die euphorischen Versprechungen des Digitalen, also Dematerialisierung, Ressourcenschonung und Minderung menschlicher Fließbandarbeit im Unterschied zum Analogen, überwunden, zeigt sich das wahrhaft Schleimige der Medientechnologien, die diese digitalen Welten Atkins überhaupt erst einmal hervorbringen. Nicht nur ist der glibbrige Ur-Schleim, das Protoplasma, der Beginn der Menschwerdung. Auch am Anfang jeder Medientechnologie steht das Schleimige in Form von LCD-Bildschirmen (Liquid Crystal Displays) oder als Industrieschleim, der in Kühlsystemen

großer Datenmengen und Datendurchsätze neben Wasser und Luft zum Einsatz kommt. Der tote Menschenkörper – wenn er chemisch richtig behandelt wird – kann, so lässt sich mittels der Ausstellungstexte spekulieren, als erdölähnliches Material durchaus für den Antrieb der Medientechnologien Verwendung finden. Denn diese verstoffwechseln nicht Sandwiches (theoretisch: „Old Food“), sondern große Portionen Erdöl (ganz praktisch: „Dead Bodies of Phytoplankton“). Der digitale Glibber weist eine Verwandtschaft mit dem „Glibber in dir“ auf. Die Hardware ist am Ende wie der Mensch eine nur temporär verfestigte Wetware: tropfend und triefend, offen und porös. Die Frage lautet nicht, ob die AIs, Atkins Animierte Insassen, real sind, sondern wie eigentlich das zu verstehen ist, was in der Ausstellung fehlt: ‚der Mensch‘. Die Vorschläge, die gemacht werden, sind vielseitig, verfehlen aber immer das, was im globalen Norden als idealisierte Standardausführung des Menschen galt. Vielleicht ist nämlich eben ‚jener Mensch‘ entgegen seinem Selbstverständnis verschmutzt, niemals rein. Wenn in ein Sandwich gebissen wird, werden nicht nur Salat und Rindfleisch, sondern eine Menge Nebenerzeugnisse inkorporiert. Welche Verschmutzung, ließe sich spekulieren, passieren also durch die Intimität mit digitalen Medientechnologien? Wird ‚der Körper‘ durch die Vermessung und Zählung mittels „hochentwickelten, unsichtbaren Systemen wie Laser-Stolperdrähte und softwaregestützte Kameras“ selbst zur „Nahrung für den Kommerzkörper des Museums“? Werden glibbrige Menschen- und glibbrige Technologiekörper, beide Materie mehr als transparenter Geist, über die „unzähligen kleinen affektiven Verschiebungen“, der kompositorischen Notationen, „die die westliche Musik ins Rumoren bringen“, miteinander verschaltet? Die Fragen bleiben offen. Sicher scheint nur, dass diese Verschiebungen und Brüche nicht auf der Ebene der Sprache und noch weniger im Wahrnehmungsfeld „des Menschen“ und seinem Bewusstsein passieren.

Szenenwechsel:

In der britischen Serie *Humans* (2015) sitzt am Frühstückstisch die weiße Mittelklasse-Familie und wird von Anita, ihrem Women-of-Colour-„Synth“-Dienstmädchen, bedient:

Daughter: I need the brown sugar. I hate white. Anita?

Mother: Anita! Stop! She isn't a slave.

Daughter: That is exactly what she is.

Mother: Having Anita doesn't mean you three get to sit on your bums all day.

Die große Frage der AI stellt sich hier als Wurmfortsatz der Fragen: What is real? What is human? What is the meaning of being human? Lange wurde unterschätzt, was die Medientechnologien und Maschinen mit den Menschen machen. Während wir uns noch gefragt haben, ob sie, ‚die Anderen‘ intelligent sind, eine Seele oder ein Bewusstsein haben, haben ‚die Anderen‘ schon lange gewirkt und Effekte

gehabt, während wir uns unserer vermeintlichen Herrschaft über das ‚Andere‘ versichert haben. Nur weil animierte Figuren nicht echt sind, also von keinen menschlichen Schauspieler_innen dargestellt werden, heißt es nicht, dass die nicht *nichts* bedeuten. Repräsentative Sichtbarkeit ist verwoben mit politischer und medialer Sichtbarkeit, wie Stuart Hall pointierte. Wie Atkins Figuren erweitert auch Anita nichts auf die externe Verhandlung ihres Subjekt- bzw. Sklavinnenstatus. Und wie auch Atkins Figuren das menschliche Verhalten imitieren, indem sie heulen und nicht mehr damit aufhören, ist auch Anitas Verhalten eine Persiflage des menschlichen Exzeptionalismus: sie fängt über einen Witz schallend an zu lachen und bleibt darin in einer Endlosschleife kleben. Die Fähigkeit, Emotionen zu haben, zu lachen oder zu weinen, das, was den Menschen lange von Tieren und Maschinen unterschieden hat, wird von den AIs und animierten Figuren in einem unkontrollierten Übermaß aufgeführt und bis zur Unkenntlichkeit zermahlen.

Ed Atkins „Old Food“, Martin-Gropius-Bau,
Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin
29.9.2017–7.1.2018

Ed Atkins, „Old Food“, 2017, video still. Courtesy: the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, Cabinet Gallery, London, Gavin Brown's enterprise, New York and Rome, and dépendance, Brussels





DIE WAHRHEIT 90ER SPEZIAL

/ Andreas Koch

Wir werden langsam alt und die Treffen mit Altersgenossen, in welchen Zusammenhängen auch immer, sehen manchmal aus wie Klassentreffen halbgreisier Ewigjugendlicher. Denn das waren die Neunziger (und hier ähneln sie vielleicht den Endsechzigern/Anfang Siebziger), das heimliche Versprechen untereinander, für immer jung bleiben zu wollen. Ob es nun die Raver auf den ersten Technoparties waren, die Kunsthausbesetzer in Mitte und Prenzlauer Berg mit ihren bunten Skijacken und Ostschlaghosen, ob es die Stadtraumaktivisten aus Süddeutschland oder die Kunstschulabsolventen aus allen Akademien Deutschlands waren, alle, und ich behaupte hier einen Unterschied zum Beispiel zu den nachfolgenden Generationen der Nuller oder Zehner Jahre, alle wollten ihr Jungsein kompromisslos leben und dies sah man auch äußerlich.

Natürlich gab es viele Neunziger Jahre. Jeder hat sie anders erlebt, je nach Aufenthaltsort waren sie verschieden, auch das Arbeitsfeld spielte eine Rolle, das Alter. Ein 40-jähriger Westberliner Wehrdienstflüchtling erlebte sie anders als eine 25-jährige Ostberliner Malerin, Hausbesetzer in Mitte durchlebten ein anderes Jahrzehnt als Texte-zur-Kunst-Autoren in Köln oder als Lehrer in Stuttgart.

Für meine Generation der um die 1970 Geborenen war es die Zeit, in der wir anfangen, uns als Erwachsene zu definieren. Die Achtziger waren Pubertät, auf die man nun peinlich berührt zurückschaute. Durch den Fall der

Mauer 1989 tat sich, vor allem in Berlin, ein kurzzeitiges Fenster der absoluten Freiheit auf, das sich im Lauf der Neunziger Jahre allmählich wieder schloss. Aber eben nur allmählich. Die freieste Zeit, so wurde mir als 1992 Zugezogener berichtet, hätte ich schon verpasst. Dieser Zufall, dass das eigene bewusste Erwachsenwerden mit dem Neustart der bis dahin über 40 Jahre lang verhärteten Geschichte zusammenfiel, war etwas Besonderes.

Man könnte die Geschichte der letzten 60–70 Jahre seit dem Zweiten Weltkrieg als ein ewiges Hin- und Herschwingens eines Pendels von freien, progressiveren Bewegungen zu reaktionären, konservativen Zeiten beschreiben, von rechts nach links und wieder zurück. Demnach folgten auf die Heile-Welt-Fünfziger, Mitte der Sechziger, die libertinären Hippies oder radikallinken 68er, darauf kamen, mit einer Zwischenphase des Pendels im Nirgendwo der etwas punkigen Nofuture-70er und des beängstigten Deutschen Herbsts 1978, die soft-konservativen Popper-Achtziger. Die Neunziger wären demnach wieder eine Zeit der Freiheit und der eher linken Utopien, die relativ pünktlich mit Beginn der Nuller Jahre wieder beendet wurde und in eine bis dato andauernde neoliberale Ebene mündet, mit all ihren digitalen Start-up-Eruptionen und einem immer wilder galoppierenden Kapitalismus. Das Pendel steht nicht nur bei den Bundestagswahlen wieder deutlich rechts. Tatsächlich kann man die deutschen Bundeskanzler, wenn

auch leicht verzögert, relativ passgenau den Links-rechts-Bewegungen der Zeitläufe zuordnen. Von Adenauer, Erhardt und Kissinger eben zu Brandt und Schmidt. Die darauffolgende, sechzehn Jahre lang andauernde lähmende Kohlregierung fand acht Jahre lang auch in den Neunzigern statt und es dauerte, bis der sich drehende Wind auch das tiefste Westdeutschland erreichte. Und obwohl Schröder nicht die linke Offenbarung mitbrachte, sondern für viele eher das Gegenteil, hatte Rot-Grün damals 1998 eine Mehrheit von 10 Sitzen im Parlament – das war linker Wählerwille. Heute, 20 Jahre später, haben die Mitte-links-Parteien, also SPD, Grüne, inklusive der ehemaligen PDS gerade noch 40 Prozent der Sitze (1998 57 Prozent) und rechts außen sitzen fast 100 Afdler. Manchmal, wie in den 1930er Jahren, reißt sich das Pendel auch los und schwenkt nicht mehr zurück.

Aber zurück zu den Neunzigern. Sie werden nach zwanzig Jahren zu unserer jüngsten Geschichte, wir selbst geraten immer mehr in die Rolle von Zeitzeugen. Jetzt werden die Jahre einsortiert in die lange Erzählung der Menschheit und nur wenig wird übrig bleiben, so wie aus allen anderen Jahrzehnten nur wenig blieb, was unser Bild davon bestimmt. Wie erstaunlich fand ich kürzlich ein Interview mit einem Altachtundsechziger, der behauptete, Sexualität spielte damals gar keine Rolle (Heinz Bude), wobei doch das, so denke ich, die Geschichte der Sechziger überhaupt ist. „Wer zweimal mit derselben ...“ als einer der wenigen Sätze, die weitererzählt werden und im Kopf kleben bleiben.

Wir können jetzt selbst miterleben, wie Geschichte gemacht wird, wie entschieden wird, was übrig bleibt – und vielleicht können wir mit zu einem zukünftigen Bild der Neunziger beitragen. Das Buchprojekt „Berlin Wonderland“ beziehungsweise „Berlin Heartbeats“ macht genau das. Im zweiten Band versammelt es Kulturleuchtturmgestalten, die im Berlin der Neunziger Jahre ihre Karriere starteten. Die Liste liest sich lustig: Judith Hermann, Klaus Biesenbach, Robert Lippok, Sven Marquardt, Flake, Dimitri Hegemann, Ol, Frank Castorf, Christiane Rösinger und Sasha Waltz – ok, vielleicht doch eher Leuchten als Leuchttürme. Aber diese Mischung aus Club, Musik, Tanz, Theater und mit Biesenbach nur ein der bildenden Kunst zuzuordnender Protagonist, fast alle aus der sogenannten Subkultur stammend, diese Auswahl fügt sich zu einem Bild, das das Jahrzehnt ganz gut beschreibt. Aber eben nur als Bild.

Die, die damals noch Bilder machten, hatten erst mal zu kämpfen. Die achtziger Jahre, mit ihren Bildhéroen und Malerhaudegen, mit ihren Büttners und Oehlens und Kippenbergern hatten erst mal abgedankt. An deren punkigen Ölwitzbildern hatte man sich sattgesehen. Diese ehemalige Antihaltung wurde zu schwer und man spürte, wie sich der Markt mit hineinsog, und als dieser dann in sich zusammengesackte, wollte man endlich wieder anderes sehen.

Überhaupt kam plötzlich die Frage auf, was das eigentlich ist, das Sehen. Und damit auch die Frage nach dem Sehenden, also dem Betrachter. In keinem Jahrzehnt war

der Betrachter wohl wichtiger als in den Neunziger Jahren. Die relationale Ästhetik, die dann in einem Buch von Bourriaud von 1998 auch so benannt wurde, bestimmte die Haltung. Also die Frage, inwieweit wir als Betrachter das anschauende Objekt mitbeeinflussen, welches eigentlich nur als Katalysator diente und das nur als Teil, oder Zwischenknoten eines vielverflochtenen sozialen Beziehungsgeflechts wahrgenommen wurde. Da klingen ein bisschen die Hippies der 68er durch, aber auch jede Menge Poststrukturalismus und -moderne.

Die Kunst sah gar nicht mehr aus wie Kunst, das konnte eine thailändische Küche (Tiravanija) sein, eine Campingwagenmesse (Guillaume Bijl) oder ein Wassertropfen im Stroboskoplicht (Eliasson), auch Dienstleistungen wie Sozialarbeit mit Randgruppen (Hohenbüchler), Bardekorationen (Rehberger und Pardo) oder der Betrieb von finnischen mitteltemperierten Saunen (rampe 003) wurden in den erweiterten Kunstbegriff und -betrieb aufgenommen. Das Duchamp-Moment kam zurück – Readymades everywhere. Das passte auch gut zur raumwuchernden Besetzerszene in Mitte, deren Protagonisten allerdings trotz unzähliger Fake-Spielhöhlen oder Pseudo-Peepshows die höheren Weihen des Kunstbetriebs versagt blieben. Was man wiederum von Künstlern des frühen Neunziger-Künstlernetzwerks Botschaft e.V. wie Natascha Sadr Haghghighian, Daniel Pflumm oder Christoph Keller nicht sagen kann. Auch Tino Sehgal's Performance-Kunst atmet den Geist der Neunziger Jahre. Beim Googeln nach seinem Namen werden weitere Künstler genannt – „Werden auch oft gesucht“ – Philippe Parreno, Pierre Huyghe und Boris Charmatz in dieser Reihenfolge. Letzterer spielt eine große Rolle an der Volksbühne Chris Dercons, genau wie Tino Sehgal, der dort beim Wiedereröffnungsabend des Hauses inszenieren durfte.

Der Wechsel der Volksbühnenintendanz von Castorf zu Dercon wäre demnach ein Wechsel der Ostneunziger zu den Westneunzigern. Die noch an die Achtziger anknüpfende Ostpunkprotestattitüde mit handfester Kapitalismuskritik, Vielzigaretten- und Bierkommunismus, deren Ostberlinproletariatskantinencharme auch viele Wessis wie Pollesch, Wuttke, Meese oder Schlingensief integrierte, wich den relationalen Globalästheten, die irgendwie auch links und kritisch sind, dafür wenig rauchen, irgendwie smarter wirken und so den großen Schritt in die Jetztzeit versuchen.

Denn was geschah in den jetzt fast zwanzig Jahren nach Ende der Neunziger Jahre aus künstlerischer Perspektive? Um die Jahrtausendwende gab es eine erneute Konterrevolution. Das Material kam zurück. Mit der Nuller-Jahre-Kunst etablierte sich wieder dicke Ölschinkenkunst, der pinselnde oder bildhauernde Ich-Künstler stellte sich wieder an seinen angestammten Platz. Relationskunst wurde durch Subjektkunst ersetzt und der Markt freute sich – endlich sah die Kunst wieder so aus, wie man sie kannte und wie man sie sich vorstellte. Kulissen- oder Tatortkunst, also Arbeiten, die man im Hintergrund von Filmen schnell als Kunst identifizieren konnte. Die Leipziger Schule kam hoch, frische Baudachkünstler und alte



Hetzlerboys, auch Dresdner Maler, die an die lange Tradition der Malerei nahtlos anknüpften, verkauften ihre Arbeiten sehr gut.

Und auch diese Periode neigte sich im Laufe der Zehner Jahre ihrem Ende zu. Postinternet-Kunst und die sie flankierende Theorie der spekulativen Realisten wischt beide, den betrachter- und erlebnisfokussierten Intersubjektivitätskünstler, genau wie seinen Nachfolger, den egoforschenden Allein- und Genialkünstler beiseite. Einerseits übernehmen die Rechner die Simulation von Körpern, Intelligenz und Wirklichkeit und andererseits, so die Theoretiker um Armen Avanessian, existiert diese Wirklichkeit, auch ohne uns Menschen. Man braucht uns nicht mehr. Die Kunst sieht dementsprechend aus. Bei Ed Atkins fallen die virtuellen Körperhüllen zu Zigtausenden vom Himmel und prallen und springen auf den Boden wie Gummidummies. Bei der Volksbühnenregisseurin Susanne Kennedy, 1977 am Bodensee geboren, reden die Figuren nicht, denn hinter deren Masken laufen Playback-Dialoge vom Band, alles so post-human wie es nur geht. Oder aber der Postinternetkünstler fräst digital schwere Steine aus und stellt sie uns gegenüber. „Wir sind da, auch ohne dich und verstehen kannst du das schon gar nicht, du armes Menschenwürstchen“, scheinen uns die Arbeiten der späten Zehner sagen zu wollen. Wenn sie denn überhaupt was sagen wollen, denn das wäre ziemlich Neunziger.

Deren Protagonisten sehen mittlerweile doch ziemlich alt aus, auch wenn ihre verdorrten und verfalteten Köpfe immer noch aus Skijacken herausragen und sie in Clubs wie dem Berghain eine nicht zu kleine prozentuale Größe,

wenn auch im einstelligen Bereich, bilden. Die jetzigen Zwanzig- und Dreißigjährigen im immergleichen hochwertigen Hipsterschwarz, die auf ewig von den Displays ihrer Smartphones angestrahlt werden, erinnern eher an die Eltern der Neunziger-Generation, an die Fünfziger- und Anfangsechziger-Jahre-Anzug- und Kostümträger, die wie bei Jacques Tati, in ihre Büros strömen und strömten, irgendwie alterslos, die akkurat getrimmten Bärte betonen das zusätzlich.

So bleibt am Ende die Frage, wo das Pendel im Moment steht und wohin es schwingt. Vielleicht, und da sollte man genau hinhören, macht es ja doch nur tick, tack, tick ...

DIE WAHRHEIT
90ER
SPEZIAL



scheinschlag und A.N.Y.P.

Archäologie autonomer Zeitungen in den 90ern:
scheinschlag und A.N.Y.P.

DIE WAHRHEIT
90ER
SPEZIAL

Das hier abgedruckte Gespräch ist eine für „von hundert“ gekürzte Wiedergabe eines Gesprächs mit Ulrike Steglich von der Berliner Stadtzeitung „scheinschlag“ und Stephan Genée von A.N.Y.P. Es fand am 9. November 2017 an der Weißensee Kunsthochschule Berlin in der von Oktober 2017 bis Februar 2018 dauernden Seminar- und Gesprächsreihe „Never Mind the Nineties. Ausgrabungen aus dem Kunststandort Berlin der 1990er Jahre“ statt. Anhand von Medien, die in den 90er Jahren präsent waren und es heute in dieser Weise nicht mehr sind, wurden von Knut Ebeling, Heimo Lattner und Annette Maechtel Protagonist*innen eingeladen, dieses „Jüngstvergangene“ (Walter Benjamin) durch gemeinsame Gespräche an einem runden Tisch in der Professorenmensa medienarchäologisch zu befragen. Die Gespräche fanden im Rahmen des von der Einstein Stiftung geförderten Forschungsvorhabens „Autonomie und Funktionalisierung“ statt.

Die heute nicht mehr erscheinenden Zeitungen „scheinschlag“ und A.N.Y.P. sind beide in den 90er Jahren im Berliner Kontext entstanden, richteten sich aber an ganz ver-

schiedene Zielgruppen und verfolgten unterschiedliche Gestaltungskonzepte und Textpolitiken. Aus heutiger Perspektive scheint es interessant zu analysieren, was diese medienarchäologischen Artefakte über mediale Praktiken der 90er, das Autonomieverständnis des Berlins dieser Zeit sowie die damaligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen aussagen.

Ulrike Steglich: Die Nullnummer erschien im November 1990. Die Initiatoren waren Willi Ebentreich und Ingo Meyer. Einer kam aus dem Osten, war gerade 18, und der aus dem Westen, besetzererfahren, kam aus Frankfurt am Main und war schon etwas älter. Ich bin im Januar oder Februar '91 dazugestoßen und dann waren wir zu dritt.

Wir fingen in der Steinstraße an und deswegen hatten Willi und Ingo die Titeldiee „Steinschlag“, weil ja auch die Häuser in den Ostberliner Altbaugebieten in einem ziemlich maroden Zustand waren und tatsächlich die Steine von den Häusern fielen. Kurz bevor die erste Ausgabe herauskommen sollte, wurde die Mainzer Straße geräumt. Und dann haben die beiden beschlossen, dass Steinschlag damit

verbrannt ist als Name. Dann ist ihnen irgendwie „scheinschlag“ eingefallen.

Als die Zitty noch ihr Layout klebte, hatten wir den Vorzug, schon mit neuer Technik arbeiten zu können. Wir waren mit dem Grafikbüro Grappa befreundet, das uns bei der Layoutumsetzung geholfen hat. Die saßen gleich um die Ecke in der Rochstraße und hatten QuarkXPress und Photoshop. Und zwar schon '91. Wenn die abends nach Hause gingen und wir gerade eine Ausgabe fertig hatten, sind wir rüber und haben dort über Nacht das Layout gemacht. Der scheinschlag wurde bis zum Schluss auf QuarkXPress produziert. Was die Frage des Archivs betrifft – wir haben immer brav unsere Pflichtexemplare bei der Deutschen Nationalbibliothek, in der Staatsbibliothek und ich glaube auch in der Stadtbibliothek abgeliefert. Als wir 2007 den scheinschlag aufgelöst haben, weil die finanzielle Basis einfach nicht mehr da war, haben wir noch einmal vier Sätze an andere Archive gegeben. Ansonsten habe ich das komplette Papierarchiv tatsächlich bei mir im Keller. Das sind ungefähr 30 Umzugskisten. Also 17 Jahre pro Monat eine Ausgabe. Ich glaube drei Jahre lang sind wir auch zweiwöchentlich erschienen.

Wir sind ziemlich mutig mit einer Auflage von 25.000 gestartet. Der Zeitungsdruck war das billigste Medium. Wir haben von Anfang an nicht nur in Mitte, sondern auch in Friedrichshain, Prenzlauer Berg, Kreuzberg, an öffentlichen Orten im gesamten Innenstadtbereich ausgelegt. Von Kaufhallen über Ämter, Cafés, Kneipen bis hin zu Kulturstandorten. Anfangs sind wir immer selbst losgefahren und haben verteilt. Das hat sich später professionalisiert, als wir dann Leute für den Vertrieb auch bezahlen konnten. Aber sonst war die ganze Geschichte weitgehend ehrenamtlich. Interessant war, bis wohin diese Zeitung teilweise ohne unser Zutun vordrang. Wir haben ziemlich schnell gemerkt, dass je politischer und professioneller die Sache wurde – politisch war sie von Anfang an – der scheinschlag auch in Fachkreisen und in der Senatsverwaltung durchaus sehr intensiv gelesen wurde.

Knut Ebeling: Der scheinschlag ist ein wichtiges Medium geworden in den 90ern. Zeitungen haben natürlich eine publizistische Macht. Wie seid ihr damit umgegangen?

Ulrike Steglich: Ende '96 ploppte in Berlin dieses berühmte Planwerk Innenstadt auf. Da ging es darum, insbesondere die östlichen Innenstadtbezirke neu zu beplanen, zu verdichten – aber eher orientiert am barocken Raster. Dieser Plan war monatelang im stillen Kämmerlein vom damaligen Senatsbaudirektor [Hans Stimmann] ausgeheckt worden. Die damalige Baustadträtin von Mitte [Karin Baumert] hat das Ding – kurz bevor es im „Stadtforum“ öffentlich präsentiert werden sollte – auf den Tisch bekommen, mehr oder weniger nur zur Kenntnisnahme. Sie hat einen Kollegen von der taz und mich in ein Café gebeten und diesen Plan ausgerollt und gesagt: „So guckt Euch das mal an.“ Im Tagesspiegel, in der Berliner Zeitung und der ZEIT war die Veröffentlichung, natürlich im Sinne der Senatsverwaltung, schon geplant – für den Tag vor dem Stadtforum. Wir kamen der Sache dann zuvor. So konnten wir von diesem Planwerk Innenstadt berichten, damit über-

haupt erstmal eine breite Öffentlichkeit davon erfuhr. Es gab dann heftigen Gegenwind, weil viele dieses Planwerk kritisierten und auch seine Entstehung im stillen Kämmerlein, was dem neu erwachten, demokratischen Verständnis im Berlin der 90er Jahre nicht so wirklich entsprach. Da haben wir schon gemerkt, dass das eine ziemliche Schlagkraft hatte, dass wir den Plan vorher veröffentlicht hatten. Und gleich darauf haben wir mit der taz zusammen eine Beilage produziert, die hieß dann „Stadt Plan Mitte“. Da merkt man dann schon, dass das ziemlich Dampf in die ganze Geschichte reinbringt. Aber mit dem Gedanken, Macht zu haben, haben wir uns eigentlich nicht beschäftigt. Wozu ist man da, wenn man so politische Debatten nicht unter die Leute bringen will? Dann braucht man keine 25.000 Exemplare drucken.

Stephan Geene: Es hing ja nicht nur an den besetzten Häusern und der scheinschlag hat sich von vornherein nicht nur an die radikal Linke, [Ulrike Steglich: Nein, garnicht!], sondern an ein ganz bestimmtes und vielleicht auch gerade in der Mitte liegendes Publikum gerichtet. Das war nicht die bürgerliche Öffentlichkeit, sondern irgendwas dazwischen.

Ulrike Steglich: Wir saßen in Mitte in einem Gebiet, wo sich plötzlich ganz viel vernetzte. Auch über diese Runde-Tisch-Kultur. Das war eine ziemlich interessante Mischung aus Leuten, die teilweise neu in der Verwaltung und der Politik waren und teilweise eben aus der Bürgerbewegung heraus einen gewissen Anspruch hatten. Aber auch Kunst- und Kulturleute, die nach Berlin kamen oder dort ihre Räume fanden. Besetzte Häuser waren nur ein Teil von diesem ganzen Konglomerat. Wir saßen in diesem Altbauviertel und es war ganz klar, dass hier etwas passieren wird. Die Investoren standen ja auch alle schon in den Startlöchern. Der Instandsetzungsbedarf der Häuser war nicht zu übersehen. Also die Frage war: Was passiert mit der Ostberliner Innenstadt? Deswegen hat sich das aus dem Kiez heraus entwickelt. Erstmal war das eben nur dieses spezielle Viertel der Spandauer Vorstadt – eben Mitte. Irgendwann haben wir die Zeitung dann umbenannt in „Zeitung für die Berliner Innenstadt“, weil wir uns inzwischen auch viel stärker mit der Gesamtstadt und den politischen Entwicklungen, den Stadtentwicklungs- und kulturellen Debatten beschäftigten. Der Kern war immer, möglichst viele Leute zu erreichen, nicht nur Fachpublikum und nicht nur Leute, die einschlägig in bestimmten Szenen unterwegs waren, sondern die ganz normalen Leute, die da wohnten. Deswegen haben wir den scheinschlag auch in Kaufhallen ausgelegt, in Wartezimmern oder im Rathaus.

Knut Ebeling: Ihr habt von Anfang an ein bestimmtes historisches Bewusstsein gehabt, wenn ihr sehr auf eure Selbstarchivierung geachtet und die Zeitung in die Bibliotheken gebracht habt. Damit ist ja von vornherein schon ein Gedanke der Überlieferung angelegt.

Ulrike Steglich: Es gibt ja die Deutsche Nationalbibliothek und bestimmte Archive, die dich sofort, wenn du irgendein Printmedium an den Start bringst, darauf aufmerksam machen, dass du deine Pflichtexemplare abzuliefern hast. Sonst wären wir wahrscheinlich gar nicht auf die Idee ge-

kommen, die zu beschicken. Ich weiß nicht, ob das viel mit historischem Bewusstsein zu tun hatte. Aber vielleicht hat es auch einfach was mit dem Wert von Arbeit zu tun. Ab '97 wurde das auch online gestellt. Letzten Endes ist das verlässlichste Archiv aber das Papier.

Heimo Lattner: Wie wurden beim Scheinschlag redaktionelle Entscheidungen getroffen?

Ulrike Steglich: Es gab immer so vier, fünf, sechs Leute, die die Konstanten waren und dann auch die meiste Arbeit machten. Es gab ein Mal im Monat eine öffentliche Redaktionssitzung und ansonsten jeden Dienstag um 18 Uhr die obligatorische Arbeitsredaktionsrunde. Es konnte auch passieren, dass da 20 Leute im Kreis saßen.

Judith Siegmund: Die künstlerischen Gruppen haben viel Wert auf ihre Selbstorganisation gelegt. Selbstorganisation war das Stichwort dafür, sich politisch zu verstehen. Wie hoch habt ihr das in eurem Selbstverständnis gehängt?

Ulrike Steglich: Wir haben uns immer als ein Projekt gesehen. Nicht als Kunst, sondern als Teil einer sehr vielfältigen Berliner Projektlandschaft, wo eigentlich alles mit vertreten war.

Knut Ebeling: Ich habe die A.N.Y.P. als Projekt immer als sehr glamourös empfunden.

Stephan Geene: Na ja, Anti-New-York-Pläne ist wahnsinnig Großsprech. Wir gehen nach Berlin statt nach New York! Und dann hieß die Zeitung abgekürzt eben A.N.Y.P. 1989 haben wir die Zeitung das erste Mal im Rahmen einer Ausstellung im Kunstverein München [26.4.–30.4.1989] gemacht. A.N.Y.P. war auch eine Westberliner Story, die sich ganz stark abgegrenzt hat gegen die 80er-Jahre-Malerfürsten an der HdK. Es haben dann auch sehr schnell die Leute im [Künstlerhaus] Bethanien und viele andere in der Redaktion mitgemacht. In der Nachschau hat das eine extreme Dynamik gehabt.

Lia Rutenberg: Hat sich die Redaktion verändert?

Stephan Geene: Total, sie war jedes mal anders. Eigentlich konnte jeder mitmachen. Es war informell. Aber Alice [Creischer], Nicolas [Siepen], Juliane [Rebentisch] waren länger dabei. Jochen Becker und Renate Lorenz. Natürlich wir, minimal club, immer selber. Wobei Sabeth Buchmann und ich stärker diesen Weg gegangen sind als Mano [Wittmann] und Elfe [Brandenburger].

Samir Bani: Wie lange hat das denn gehalten?

Stephan Geene: Wir haben keine zehn Ausgaben gemacht, sondern nur neun.

Annette Maechtel: Unter welchen Bedingungen habt ihr die einzelnen Ausgaben produziert? Ist jedes Jahr zu einem bestimmten Zeitpunkt eine erschienen oder wann kam die jeweilige Ausgabe heraus? Die einzige Ausgabe, die es von A.N.Y.P. noch zu kaufen gibt, ist in der Shedhalle in Zürich produziert worden. Welche Rolle spielten die Kunstinstitutionen?

Stephan Geene: Das war unterschiedlich. Es gab institutionell keinen großen Widerhall. Dass Renate Lorenz bei der Shedhalle die gemacht hat oder Helmut Draxler im Kunstverein München, ist eigentlich die Ausnahme.

Heimo Lattner: Im Untertitel: „Eine Zeitung für zehn Jahre“ steckt ja schon eine Mystifizierung drin. Wie kommt man

auf die Idee, eine Zeitung zu starten und zu sagen: Ich weiß genau, ich mache die zehn Jahre. Also ich höre nicht eher auf, aber ich mach auch nicht weiter.

Stephan Geene: Ich habe keine Ahnung, wie wir da drauf gekommen sind. Finde ich auch erstaunlich.

Heimo Lattner: Ist aber ein interessanter Untertitel, weil er sich komplett verweigert. Es steht da nicht drunter: Ein Meinungsmedium, oder Magazin zur ästhetischen Bildung oder sonst irgendetwas. Er sagt ja eigentlich gar nichts.

Stephan Geene: Wir wollten A.N.Y.P. nicht verorten. Die Zeitung ist heute ein sehr interessanter Teil von dem, was ich mitgemacht habe. Es gibt wenige Sachen, mit denen ich so gut sehen kann, was sich in jedem Jahr veränderte. Wer mitgemacht hat, welche Themen. Diese Art von Entstehung war nicht vorherzusehen und das hat die Zeitung, sozusagen für uns, immer wieder eingelöst. Also zum Beispiel Gender, Judith Butler, wie das aufkommt und wie sich das dann immer weiter entwickelt. Das war aber auch nicht Berlin primär, sondern dazu gehörten ja dann auch andere Städte wie Köln.

Judith Siegmund: Die Frage würde ich jetzt an euch beide stellen: Hattet ihr eine westdeutsche Perspektive? Oder seid ihr ein Sprachrohr des Ostens gewesen?

Ulrike Steglich: Wir waren keine feste Truppe, von Anfang an nicht. Es war total bunt gemischt, Leute die nach Berlin gezogen waren, wie auch Berliner selbst, aus dem Osten, aus dem Westen.

Judith Siegmund: Und warum war die A.N.Y.P. homogener?

Stephan Geene: Interessante Frage. Grundsätzlich geht es um Leute, die unter ähnlichen Bedingungen, ähnlichen Wünschen, vielleicht schon vor dem Mauerfall, angefangen haben sich in bestimmte Richtungen zu bewegen. Überhaupt hat natürlich der Mauerfall zu der Politisierung beigetragen, weil plötzlich eine kleinteiligere Art von Gefahr oder von Politik möglich erschien. Es waren eher alle überrascht, was jetzt ist, und das hat niemand so stark zum Thema gemacht. Aber es gab trotzdem auch verschiedene Leute, die eine Ost-Geschichte hatten. Peter Wagenknecht, also er hieß ja immer Nancy, weil er sich so als Trans erklären konnte, hat sehr viel in der Zeitung gemacht. Das war jetzt weder Quote oder besonders wichtig, dass das so war. Er hat aber noch eine andere Geschichte erzählt. Trotzdem war dann seine schwule Perspektive eigentlich entscheidender als die Frage, ob er aus dem Osten kam. Aber man kann den Westblick kritisieren.

Gabriele Kahnert: Ihr wart einfach die Hardcore-Intellektuellen. Das war so ein bestimmter, ich will jetzt nicht sagen „Club“, aber so eine bestimmte Art zu denken und eine bestimmte Gruppe, die daran arbeitete. Es gab auch die Nicolais oder Else Gabriel, die haben auch anders gearbeitet oder anders gedacht. Oder die Tödliche Doris und die Zwingergalerie-Clique. Es gab ja unwahrscheinlich viele Gruppen in Berlin, die alle nicht unbedingt viel miteinander zu tun hatten.

Stephan Geene: Ja, ich glaube, dass es da durchaus problematische Punkte gab. Das sind Politisierungen, aber es sind oft auch Ausgrenzungen. Und die waren problematisch für unterschiedliche Leute aus unterschiedlichen Gründen.

Überhaupt war diese sogenannte Repolitisierung nicht von allen unkritisch gesehen. Als die Mauer fiel '89, war ich zufällig in New York und habe mich da oft mit Heidi Paris und Peter Gente vom Merve Verlag getroffen. Die sind fast durchgedreht. Die sagten: „Das ist ja furchtbar! Das was jetzt kommt, das rückt Berlin 1000 km nach Moskau. Und die ganzen marxistischen Diskurse kommen zurück.“ Die haben das gehasst, weil sie diese Art von Postmarxismus schrecklich fanden. Antonio Negri zum Beispiel. Den hatten sie früher ja veröffentlicht – hätten die nie mehr gemacht. Für Leute, die eine DDR-Geschichte haben, war das auch nochmal ganz anders. Die hatten eigentlich auch überhaupt keinen Bock, was mit Marxismus zu tun zu haben. Nicht, dass wir immer Marx dran geschrieben haben. Haben wir nicht. Mal ganz abgesehen von ästhetischen Fragen, wie Material und Körper. Welche Rolle hat das nach den 80er Jahren gespielt? Im Westen waren die 80er Jahre – Performanceerfahrung sozusagen – andere als im Osten. Da sind sich Dinge nur langsam ästhetisch und politisch diskursiv näher gekommen.

Judith Siegmund: Ich frage mich, warum die politische Szene von Anfang an so durchdrungen war von dieser Offenheit: jeder kann mitmachen. Das scheint mir im Moment für die Kunst nicht so zu sein. Das ist auch eine harte These.

Ulrike Steglich: Wir hatten von Anfang an bestimmte Themen gesetzt, die sehr viele Leute betrafen. Die Leserschaft war sehr heterogen und wichtig war immer, dass man da sehr niederschwellig rein geht. Die Leute, die da arbeiteten, hatten ganz verschiedene Hintergründe und so war auch das Spektrum der Texte total unterschiedlich. Diese Mischung hat es eigentlich ausgemacht. Klar war immer: Das erste Buch ist halt Politik und Stadtentwicklung. Das zweite Buch ist dann eher Kultur. Und da Kultur für uns ein Riesensbegriff war, wo man ganz viel drunter verstehen kann, von Alltagskultur bis Kunst eben, war das ja auch eine sehr bunte Mischung.

Annette Maechtel: Würdest du denn sagen, A.N.Y.P. ist Journalismus?

Stephan Geene: Was ist Journalismus? Ich würde sagen, es gibt viele Artikel im Scheinschlag, die auch bei uns hätten erscheinen können oder umgekehrt. Bei uns haben auch viele Leute geschrieben, die gar nicht aus dem Kunstbereich waren. Gerade so Stadtentwicklungssachen haben ja auch immer eine größere Rolle gespielt. Aber es war nicht so niedrigschwellig und auch nicht so gestreut, sondern richtete sich an die, die auch da drin schreiben könnten. Es ging darum, eine Gemeinschaft zu bilden.

Annette Maechtel: Ich will die Frage weiter zuspitzen – habt ihr Euch als A.N.Y.P. denn als Kunstprojekt verstanden? In welchem Verhältnis habt ihr Euch zu politischen Gruppen gesehen?

Stephan Geene: Das war für mich auch eine bestimmte Erfahrung von Ent-Dogmatisierung in Berlin, im Kontext von besetzten Häusern. Kunstprojekte wurden nicht automatisch schief angeguckt, weil sie nicht funktionalistisch, straight genug waren. Die ganzen Kunstprojekte wollten ja so, wie ihr mit dem Scheinschlag, Stadtpolitik machen. Es gab dieses Gefühl, wir können das hier gestalten, mit-

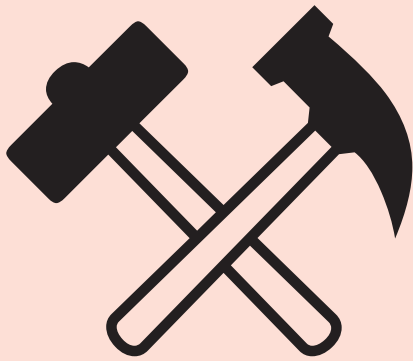
gestalten. Was sich dann nicht so ganz erwiesen hat. Da wird eben auch die Frage „Autonomie oder Funktionalisierung?“ interessant. Funktionalisierung wird plötzlich möglich. Man kann Räume erschließen, aber wo geht man dann eigentlich hin? Man kann dann da hingehen, wo man überhaupt keine Kunst mehr macht. Ist auch gut. Dann macht man eben was anderes. Oder man macht Sachen, die auch im Sozialen wirken. Oder wir organisieren uns selbst sozial als selbstverwaltete Räume. Das kann ja selber eine Art Fetisch-Charakter einnehmen: „Super, wir sind ja selbstverwaltet. Großartig!“ Das ist dann aber wieder autonom, indem ich nämlich diesen autonomen Kunstzustand halte. Der genügt sich selbst, weil er nun ja doch Kunst ist, oder zumindest auch Kunst.

Nee. Wir haben das nicht als Kunst betrachtet. Wir haben ja auch eher den Kunstbegriff kritisiert. Zum Beispiel haben wir mit den politischen Gruppen „Kritische Aids Diskussionen“ oder auch mit „Kein Patent auf Leben“ zusammengearbeitet. Die waren absolut ein Teil von A.N.Y.P., ohne, dass das Ganze als Kunst gerahmt wurde. Wenn dann muss es schon ein sehr selbstkritischer Begriff von Kunst sein. Wenn ich einen Text über Gender schreibe, was ist es dann? Ist es dann eine Selbstbeschreibung? Sind es politische Forderungen? Das kann man schwer trennen.

Stefan Römer: Vielleicht ist ein Aspekt der Frage auch, dass es in den 80er Jahren bis in die 90er Jahre hinein so eine Fanzine-Kultur gab. In der Kunst, auch in der Musik oder im Film gab es Leute, die auf eigene Kosten kleine Fanzine-Magazine herausgegeben haben. Und von daher war es ziemlich eindeutig, dass A.N.Y.P. aus dem Kunstfeld kommt. Aber als User ging es einfach darum, was man rauszieht. Und da war nun mal endlich etwas aus dem Kunstzusammenhang, wo Leute es gewagt haben, was über Theorie zu sagen. Über Postmoderne. Über Poststrukturalismus. Was in anderen – also im Kunstforum zum Beispiel – einfach nicht behandelt wurde. Von daher glaube ich, dass es wirklich eine gewisse Fanzine-Kultur war. So habe ich das damals rezipiert.

Stephan Geene: Was eine Rolle spielt, ist auch, dass die Themen immer sehr an den Leuten selber dran waren. Insofern ist es nicht journalistisch. Es war weniger, dass man sagt: Ich muss jetzt mal drüber schreiben. Was passiert denn irgendwo in einem Bereich, das muss man mal beackern aus einer kritischen Distanz. Gender ist deshalb ja auch so ein interessantes Thema, weil es dich selbst betrifft. Also machst du darin eigentlich Selbstaussagen oder was du dir wünschst, von dir selber oder von deinem sozialen Umfeld. Und eigentlich ist das ganze Projekt ja auch der Wunsch, andere Verkehrsregeln einzuführen. Man kann Räume schaffen, die gleicher sind und anders sind als da, wo man irgendeinen Direktor um Erlaubnis für irgendwas fragen muss. Es ist deshalb auch ein identitätspolitisches Projekt. Na gut, das seid ihr mit dem Scheinschlag auch, aber mit einem größeren Abstand.

Ulrike Steglich: Ich habe auch gerade noch mal über die Frage nach dem politischen Selbstverständnis nachgedacht. Die Hauptsache war, dass es eine unabhängige Zeitung ist, die quasi von unten kommt, wo keiner darüber sitzt. Wir wa-



ABM

DIE WAHRHEIT 90ER SPEZIAL

Eine Liste von hundert: ABM-Projekte der frühen 90er

- Kunst-Werke e.V.
- ACUD e.V.
- Pfefferwerke e.V.
- Botschaft e.V.
- Links-Druck-Verlag GmbH
- Kunstverein Friedrichstraße e.V.
- Holz Art e.V.
- Ateliergemeinschaft Milchhof e.V.
- Schoko-Laden
- ArtAcker e.V.
- Berolina e.V.
- Frauen-Kultur-Projekte e.V.
- Bürgerinitiative ausländischer MitbürgerInnen e.V.
Hohenschönhausen
- Jahrestinge e.V.
- Gesellschaft Hackesche Höfe e.V. – Verein zur Förderung
urbanen Lebens
- Stiftung Scheunenviertel e.V.
- Marotte Figurentheater
- Mirakulum Puppentheater
- Theatergruppe Reißverschluss e.V.
- Kiez für Kids e.V. (Hohenschönhausen)
- Akku e.V.
- Omnibus-Chores e.V.
- Scheinschlag e.V.
- Verein zur Erhaltung des Scheunenviertels e.V.
- Leo's Hütte
- Future
- WC 56 (Welseklub)

Fußnote zu ABM: indirekte Kulturförderung im Nachwende- Berlin durch das Arbeitsamt

/ Annette Maechtel

Das Programm der Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM) war als eine Form der Existenzsicherung konzipiert, mit dem Ziel, die hohe Arbeitslosigkeit im Osten Deutschlands nach der Wiedervereinigung aufzufangen und Möglichkeiten der Eingliederung zu bieten.

ABM-Stellen konnten im Rahmen des „Gemeinschaftswerk Aufschwung Ost (GAO)“-Programms der Bundesanstalt für Arbeit beim Arbeitsamt beantragt werden.¹ Damit verbunden waren Personal- und Investitionsmittel.² Für die Jahre 1991 und 1992 gab es für diese Förderprogramme ein Finanzvolumen von 12 Mrd. DM. Arbeitslosigkeit sowie Sitz in Ostberlin waren die Voraussetzungen, da diese Gelder als kurzfristig verfügbare Mittel für die neuen Bundesländer gedacht waren. Um eine schnelle „Beschäftigungswirksamkeit“ zu erreichen, wurde auf langwierige Prüfungen einzelner Investitionsvorhaben verzichtet. Über eine Vereinsstruktur konnten auch ansonsten nicht-institutionalisierte Initiativen formal als Arbeitgeber fungieren.³ Das Sozialpädagogische Institut (SPI)⁴ kam in einer „Kulturanalyse Ost“ von 1993 zu dem Ergebnis, dass 90 Prozent aller in Berlin (Ost) seit 1990 entstandenen kulturellen Projekte personell durch AB-Maßnahmen finanziert und 80 Prozent der Nebenkosten aus dem „Arbeitsmarktpolitischen Rahmenprogramm Berlins“ getragen wurden.⁵ Einer Erhebung des Kulturbüros Mitte zufolge waren 1993 im Bezirk Mitte alleine 1426 ABM-Stellen im kulturellen Bereich vergeben worden.⁶ Das *Tacheles* hatte beispielsweise 45 ABM-Stellen⁷ und ab 1992 wurden auch *Botschaft e.V.* durch sechs ABM-Stellen für die Bereiche „Öffentlichkeitsarbeit“, „Kontakte“, „Finanzen“, „Baumaßnahmen“ und „Gestaltung des Wohnumfeldes“ unterstützt.⁸ *Botschaft e.V.* wurde unter „Freie Gruppen“ mit dem Arbeitsschwerpunkt „Alltagskultur“, die laut SPI etwa 10 Prozent der Ostberliner Kulturprojekte in freier Trägerschaft ausmachten, in der erwähnten „Kulturanalyse Ost“ vorgestellt.⁹ Als „Leistungen“ der Gruppe werden darin „Ausstellungen, Gesprächsrunden, künstlerische Einzelveranstaltungen und Reihen zu Stadtgeschichte, Stadtplanung, Wechselbeziehungen zwischen künstlerischer und technischer Entwicklung, Prägung des Alltagsbewusstseins durch Medien, künstlerische Aktionen im Stadtraum“ gelistet. Laut SPI bildeten bei *Botschaft e.V.* sechs ABM-Stellen, ein befristeter Mietvertrag und eine sporadische Projektförderung die „Arbeitsgrundlage“. Neben den monatlichen Bezügen gehörten Investitionsmittel für die Grundausstattung des Arbeitsplatzes dazu. *Botschaft e.V.* konnten darüber die Kosten für beispielsweise Faxgerät, Computer oder auch einen Beamer finanzieren. Philip Scheffner hebt hervor, dass diese Investitionsmittel zentral für die Arbeit von *Botschaft e.V.* waren.¹⁰ 1992 sind nach einer groben Hochrechnung zwischen 120 bis 140 Millionen DM in ABM-Maßnah-

men im Ostteil von Berlin investiert worden.¹¹ Jedoch waren die ABM-Fördermittel nur als zeitbefristete Förderung geplant und konnten sich nur in einzelnen Fällen in eine dauerhafte Senatsförderung (wie bei den *Kunst-Werke*) umwandeln. Die ABM-Beantragung wurde maßgeblich u.a. auch durch den Verein *Förderband e.V.* unterstützt,¹² der seit der Gründung 1989 kulturpolitisch wirksam war, um übergreifende Strukturen zu schaffen.¹³ *Förderband e.V.* verteilte keine Gelder, sondern verwaltete arbeitsmarktpolitische Maßnahmen. Im bildlichen und konkreten Sinne sollte der Verein Projekte befördern, nicht aber selbst betreiben.¹⁴ Konkret hieß das, als Beschäftigungsträger die AB-Maßnahmen zu beantragen. Durch diesen infrastrukturellen Ansatz erhoffte sich der Verein „Synergieeffekte“¹⁵, die beispielsweise in Form von gemeinsamen technischen Investitionen realisiert wurden und den Erhalt der temporären Projekte ‚langfristig‘ sichern sollten.¹⁶ In diesem ABM-Rahmen entstanden neben Kulturprojekten auch wissenschaftliche Studien wie beispielsweise die Studie „Stadtkultur Mitte“, die den Ist-Zustand der vorhandenen kulturellen Infrastruktur sowie den Wandel im Projektzeitraum erfasste.¹⁷ Sie kam zum überraschenden Ergebnis, dass die Bundesanstalt für Arbeit, über die die ABM-Stellen bewilligt wurden, „indirekt zum Kulturförderer“ geworden war.¹⁸ Dadurch konnte sich die Kulturszene trotz Kürzung der öffentlichen Mittel für Kulturförderung (im Vergleich zu den aus jeweils unterschiedlichen politischen Gründen, aber doch stark subventionierten Kulturbereichen in Ost- und Westberlin vor der Wiedervereinigung) ausdifferenzieren. Insofern haben die bezirklichen Arbeitsämter durch ihre arbeitsmarktpolitischen Entscheidungen nicht unwesentlich über den Handlungsspielraum von Kulturarbeit und Kulturpolitik im Bezirk entschieden.

1 Vgl. Deutscher Bundestag, Antwort der Bundesregierung auf die kleine Anfrage von PDS zur Flexibleren Gestaltung von Förderprogrammen, Drucksache 13/1250 vom 02.05.1995, online: <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/13/012/1301250.pdf> [Stand 25.07.2017].

2 Das Arbeitsförderprogramm des Bundes sah bei Hochschulabschluss zwei Jahre Förderung nach dem BAT 2a-Satz sowie 100 % Sachmittelförderung vor. Diese Stellen waren auf zwei Jahre befristet, eine Verlängerung erst wieder nach einjähriger Arbeitslosigkeit möglich.

3 Die Beantragung der Fördermittel war in den Anfangsjahren besonders niederschwellig hinsichtlich der bürokratischen Abläufe. Auch konnten kleine Träger unter zehn Stellen ABM-Stellen beantragen, auch dies änderte sich später. Vgl. Toni Steinmüller als Geschäftsführerin von Förderband e.V. im Telefonat mit der Autorin am 26.06.2017.

4 SPI war eine ursprünglich West-Berliner Institution, die bereits Erfahrungen mit der Hausbesetzerszene im West-Berlin der 1980er Jahre in der Beantragung von stadtpolitischen Förderprogrammen gesammelt hatte und grundsätzlich für eine sozial orientierte Stadtpolitik stand. Die spätere GSE entwickelte sich aus der SPI.

5 SPI Service Gesellschaft Berlin, beauftragt von der Senatsverwaltung für Arbeit und Frauen (Hg.): *Kulturanalyse Ost-Berlin*, Berlin 1993, S. 5.

6 Kulturbüro Mitte: Ergebnisse des Infopott-Fragebogens mit Stichtag vom 22.03.1993, Archiv der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Archiv Demokratischer Sozialismus, Ablieferung Kulturinitiative 89, Alt-Signatur 2008 –III – S/9 – S 98.

Vgl. Bezirk Mitte von Berlin, Protokoll 3. Sitzung des Ausschusses für Jugend, Familie und Kultur am 09.12.92, Top 4, Landesarchiv Berlin, D-Rep 050-01, Nr. 131.

Vgl. Protokoll Plenum von Botschaft e.V. vom 30.04.1991, Privatbestand Philip Scheffner, Berlin.

SPI 1993, S. 31.

Philip Scheffner, Botschaftsmitglied 1990–1996, im Gespräch mit der Autorin am 3. Mai 2013 in Berlin.

Katja Jedermann, Bärbel Mann et al.: *Metropole ohne Milieu?* Untersuchungen zu Problemen der Kulturarbeit in den Bezirken Ost- und West-Berlins, hg. von Zentrum für Kulturforschung im Auftrag des Senators für Kulturelle Angelegenheiten des Landes Berlin, Bonn 1993, S. 74.

Nicht nur Förderband e.V. agierte als Zwischenträger, sondern auch andere Vereine wie beispielsweise im Theaterbereich Theaterloge e.V. Jedoch war Förderband e.V. der größte Trägerverein, der als Netzwerk fungierte.

Als eine der ersten Vereinsgründungen im Ostteil der Stadt wurde am 06.02.1990 Förderband e.V. offiziell gegründet. Katrine Cremer und Matthias Büchner: *Soziokultur und freie Kulturarbeit*, in: Evangelische Akademie Loccum (Hg.): *Loccumer Protokolle*, Loccum 1990, S. 179–183, hier S. 181.

Katrine Cremer war Gründungsmitglied von Förderband e.V., zitiert in: Ulrike Steglich (Hg.): *Wildwuchs. 1991–1996. Jedes Chaos hat seine Ordnung*, Berlin 1996, o. S.

Dietrich Petzold, in: ebd.

Nach Auslaufen der ABM-Stellen wurden ab 2008 im Rahmen der Initiative Kulturarbeit in Berlin 300 überbezirklich verfügbare Personalstellen für die infrastrukturelle Unterstützung von Kulturstandorten durch das neu aufgelegte Förderprogramm „Kommunal Kombi“ im Rahmen der Initiative Kulturarbeit Berlin über Förderband e.V. bewilligt. Dieses Programm lief 2011 aus und wurde als „Bürgerarbeit“-Programm mit nur noch einem Jahr Laufzeit und schlechterer Bezahlung fortgesetzt. Auch dieses Folgeprogramm lief nach 2013 aus. Stattdessen gibt es seit 2014 das bezirklich geförderte FAV (Förderung von Arbeitsverhältnissen)-Programm, das auf nur 9 Monate beschränkt ist. Aus diesem Programm hat KuLe aktuell eine Stelle bewilligt bekommen. Deutlich ist, dass die personelle Unterstützung sich zusehends verkürzt und deutliche Abstufungen erfährt. Vgl. dazu auch Kristine Schütt: *Am Limit*, in: *SOZIOkultur*, 25. Jg., Nr. 3, 2015, S. 32.

Durch den Stellenabbau gab es viel hochqualifiziertes Personal, das über die ABM-Stellen eingestellt werden konnte. Die promovierte Kulturwissenschaftlerin Annette Mühlberg wurde mit der Studie beauftragt, die über eine ABM-Stelle von Januar 1995 an für vier Jahre finanziert wurde. Auf Grundlage einer kultursoziologischen Aufarbeitung sollten Perspektiven für die Planungs- und Strategieebene der kommunalen Kulturarbeit im Bezirk Mitte erarbeitet werden, da „die überlieferten Begriffe der Kulturarbeit den neuen Anforderungen nicht mehr gerecht wurden“ und es „mit herkömmlichen Instrumenten nicht mehr möglich erschien, die Entwicklungsprozesse der Kulturarbeit im Bezirk Mitte wirkungsvoll zu beschreiben“. Vgl. Bezirksamt Mitte von Berlin, *Kulturbericht 1998*.

Annette Mühlberg: *Zur Situation und zu den Perspektiven bezirklicher Kulturarbeit*, in: *Kulturamt Mitte 1999*, S. 127–143, hier S. 133; vgl. auch ebd. S. 25.

Die neunziger Jahre

– oder die banale Versöhnung der Antagonismen im Spektakel.
Eine situationistische Betrachtung

So lange die Gesellschaft so strukturiert ist, wie sie ist, müssen Avantgardebewegungen scheitern; die Frage ist, wie man damit umgeht, ob man das Scheitern mystifiziert oder ob man sich über die Bedingungen des Scheiterns keine Klarheit verschaffen will.
(Roberto Orth)

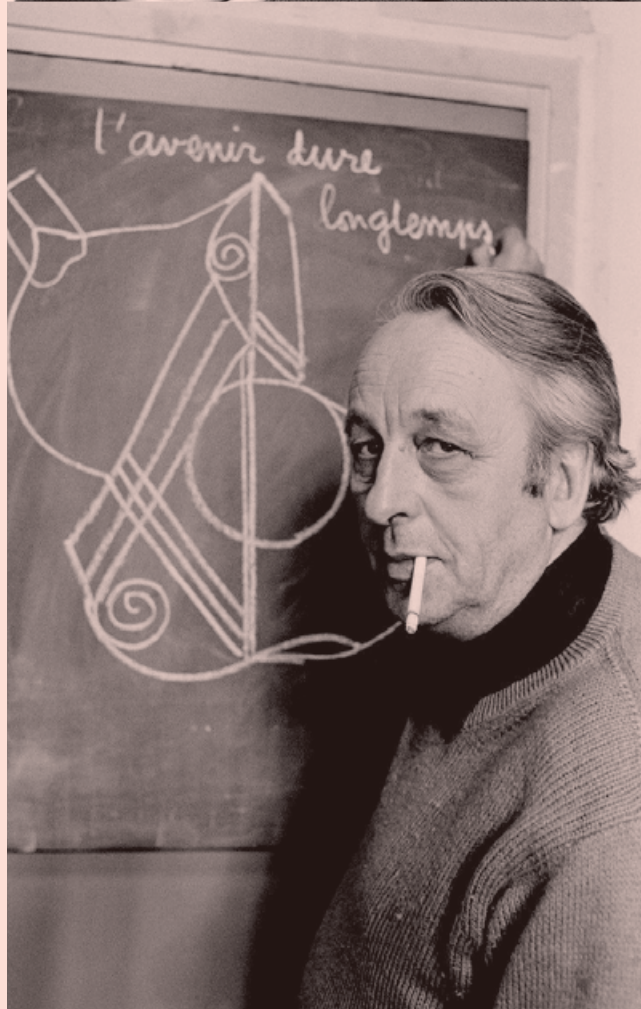
/Matthias Raden

Ach, die 90er, denke ich und eine Vielzahl von Bildern und Eindrücken erscheint. Vielstimmig, schrill, disparat, Hochstimmung nach 1989 und die ersten Reisen in die neuen Bundesländer, die Diskussion, was von der DDR zu retten sei, aufgerissene Erdkruste im Braunkohlerevier, triste LPGs im weiten agrarischen Ödland, Immobilien und Unternehmen, die auf die rechtliche Klärung der Eigentumsverhältnisse warten. Autobahnbau und die an den Prenzlauer Berg drängende neue Szene.

Schrille bauchfreie Discofarben, die Eroberung der Straße durch die Spaßkultur, Technoglitzer für alle. Die Exkremente, der trübe Dreck nach einem Rave zum elektronischen Beat im Tiergarten. Ja, die 90er mit ihrem Fernsehserienfieber: *Baywatch* in Teenieträumen.

Im Kontrast dazu die Bilder, die den militärischen Einsatz der USA im Irak legitimieren. Die Metapher, die aus der militärischen Intervention ein Naturereignis macht: *Desert Storm*. Der Zusammenbruch der sozialistischen Ideologie-Träger, Jugoslawien nach Tito, das Morden im Kosovo. Flüchtlingsinitiativen bescheren das wohlige Gefühl der allgemeinen Hilfsbereitschaft, das Unverständnis über die kriegerischen Nachbarländer, Ernüchterung über die Verarbeitung der Vergangenheit. Hoyerswerda und Mölln! Sind wir nicht die Friedlichen, die Fleißigen, die Netten, die Guten, Moral hoch 2? Die Philosophie darf ein Roman sein, Sofies schöne Welt.

Die Globalisierung im digitalen Netz stolpert der Jahrtausendwende entgegen. Handys mit Clip am Badehosenbund summen auf italienischen Stränden, das neue Symbol zeitgemäßer Kommunikation. Die großen Verweigerungen der Vorjahre sind nur noch dumpfe Revolte. Düsternis paart sich mit dem Erlösseruf nach Spaß. Wo klingt das besser, authentischer als bei Nirvana. Die Stimme des unwiderstehlichen Pop-Helden Kurt Cobain. Im letzten Februar wäre er 50 geworden. Seine coolen Sprüche sind Grunge-Lebensweisheiten für diejenigen, die anders sein wollen: „Ich bin nicht wie die anderen, aber ich kann täuschen.“ Seine fatalistische Lust an provokanter Dekadenz: „Niemand stirbt als Jungfrau ... das Leben fickt uns alle.“ Und sein ironischer Alarmismus: „Vögel schreien aus tiefster Lunge in entsetzter, höllischer Wut jeden Morgen bei Tagesanbruch, um uns vor der ganzen Wahrheit zu warnen, aber leider sprechen wir nicht ‚Vogel‘.“ Dazu empfehle ich natürlich den Nirvana-Song *Smells like Teen Spirit*. Michael Jackson weggefedt von der Nummer 1 der amerikanischen Charts! *Nevermind*! Wer kennt nicht das legendäre Album! Vergiss es!



Ach, die 90er, sinniere ich. Vertraut sind sie, wohl auch weil sie uns die Schleife der Wiederholung, die scheinbar ewige Wiederkehr des Verdrängten, das Zitat, den Mythos und seine Entlarvung so sympathisch vergegenwärtigen. In der Fülle nehme ich ein großes Spektakel wahr. Die voranschreitende Digitalisierung globalisiert die Spektakel, die Ununterscheidbarkeit von Schein und Wirklichkeit, Original und Zitat, das Gesagte und das Gemeinte. Die faszinierende Täuschung. Ein Buch über optische Täuschungen (*Das magische Auge*) wird zum Bestseller. Die Kunst der Avantgarde ist multimedial. Die documenta zeigt sie stolz im Jahr 1992 mit neuem Besucherrekord.

Was verraten mir die Worte und Unworte in ihrem geschwisterlichem Streit: 1991 *Besserwessi* und *ausländerfrei*; 1992 *Politikverdrossenheit* und *ethnische Säuberung*, 1993 *Sozialabbau* und *Überfremdung*. Diese Begriffe zeugen von camoufflierten Unsicherheiten und sie dokumentieren ein Selbstverständnis im wiederkehrenden Tabubruch. Einheit und Spaltung, Internationalismus und Nationalismus, Reisefieber und Fremdenhass. Breit aufgespannt. Eine Spracharena im Diesseits von Gut und Böse, gekürt von der Gesellschaft für deutsche Sprache.

Aufbruch und politische Formiertheit, die ohne Charisma, ohne Brillanz von einem Kanzler Helmut Kohl in zwei Jahrzehnten bis ins Jahr 1998 getragen wird. Er scheint das Kanzleramt in heimlicher Erbfolge innezuhaben. Woran erinnert mich das heute? Die politische Macht in Deutschland hält das vielfältig Dissoziierte zusammen. Ist behäbig und unspektakulär. Im Spiel der Akzeleration, in der Angst vor der globalen Komplexitätswave genieße ich den langsam schleppenden Schritt der politischen Führung – wenigstens diese überrascht uns nicht, auch dann nicht, wenn sie uns täuscht.

Was wird aus uns?

Mit Beginn des letzten Jahrzehnts des vergangenen Jahrtausends – welch epochales Pathos lässt sich hier schon hochziehen – scheinen die sozialistischen Utopien ausgeträumt. Vom Marxismus befreien sich die Seminare der Politologen und Soziologen. Die Auflösung der sowjetischen Blockmacht und das Ende der politischen Litaneien aus dem Osten, die mit einer routinierten Langeweile den Sieg des Kommunismus beschwuren, lassen sehr viele Bürger aufatmen. Die Annäherung zwischen Ost und West wird von großen Wörtern begleitet: Freiheit, Selbstbestimmung der Völker, Frieden. Das kapitalistische Herrschaftsideal lockt mit einer möglichen Teilhabe der Fleißigen am Wohlstand. Hielten die Menschen der Bürgerbewegung doch Kerzen und nicht Waffen, versammelten sie sich doch in und vor den Kirchen. „Wir sind das Volk“ klang nach als friedliche Macht des lange entmachteten Souveräns. Wie schön! Revolutionen sind also friedlich möglich! Hier scheiterte nun die marxistische Revolutionstheorie. Die Arbeiter und Studenten der ehemaligen DDR können endlich die Seminare zum Marxismus-Leninismus vergessen. Die triviale Schwundstufe des Überbaus darf belächelt werden. Eben noch mussten sie die Parteitagebeschlüsse der SED wie ein sozialistisches Bürgerbrevier aufsagen können. Never mind! Vergiss es einfach!

Verschämt verstummen Marxismus-Debatten in den Hörsälen und verblasen im Zigarettendunst weniger Szene-Kneipen der neuen oder alten Linken.

Der dritte Oktober 1990 wird zum harmlosen, zum gutmütigen Nationalfeiertag ausgerufen. Die DDR tritt der Bundesrepublik bei. Es gibt sie fortan nicht mehr, die DDR – höchstens noch als Komödie, als verlängerte Illusion komatös Gestriger wie im Film *Good bye Lenin* oder produkt- und begriffssostalgisch mit Goldbroiler und Clubcola. 19 Tage später, wie wenig verwundert die Kontingenz, stirbt im Nachbarland Frankreich einer der größten Philosophen des Marxismus in der Psychiatrie, die er in seinen letzten Jahren kaum mehr verließ, nach einem Leben zwischen genialischem Denken und Abstürzen in den Wahnsinn manisch-depressiver Phasen: Louis Althusser. Klug, analytisch meisterhaft hatte Louis Althusser als Professor der École Normale den Marxismus von seiner Selbstüberschätzung befreien, ihm die Hybris der totalitären Gewinnerideologie nehmen wollen, indem er das Scheitern reflektierte und kritisch auf den Marxismus hin bedachte. Gering war seine Resonanz in Deutschland, außerordentlich war sie bis 1980 in Frankreich. Die Generation seiner Schüler emanzipierte sich teilweise wie die darwinschen Horden der vatermordenden Söhne. Hatte sich der Philosoph doch selbst mit dem Mord an seiner Frau in jenem Jahr vom Sockel begeben. Die Justiz konstatierte seine Unzurechnungsfähigkeit, seine Schuldunfähigkeit. Wer möchte sich zu diesem Denken bekennen, es fortführen. Es scheint erledigt. Zu den berühmten Freunden und Schülern zählen der brillante Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Alain Badiou, Régis Debray, Henri-Bernard Lévy, Philippe Sollers, Jean-François Lyotard. Bezeichnend ist für diese Folgegeneration die Abkehr vom Marxismus. Lévy, der anarchistische Maoist, mutiert zum eloquenten Kolumnisten der neuen Rechten und freut sich über die begeisterte Bildungsfreude derer, die ihr konservatives oder neo-liberales Weltbild beim Lesen des Figaro auffrischen. Natürlich ist das eher zu genießen als der ideologische Wandel eines Horst Mahler, dessen verachtende Radikalität das einstige Gründungsmitglied der Rote-Armee-Fraktion Ende der neunziger Jahre als Neonazi und NPD-Sympathisant am rechten Rand der Gesellschaft ideologisch innerviert. Der reputierte Literaturwissenschaftler und Autor Eric Marty überbietet mit seiner 1999 erscheinenden Schrift *Louis Althusser, un sujet sans procès: Anatomie d'un passé très récent* die sich distanzierenden Schüler des Philosophen, indem er gegen Ende des Jahrzehnts den marxistischen Philosophen Althusser, den Mörder ohne Schuld-spruch, eloquent aburteilt. Althussters Philosophie sei rationalisierter Wahnsinn. Der Mord sei die Aufhebung der Differenz von Körper und Geist. Althusser habe der verhassten Wirklichkeit den Kampf angesagt und folglich Hélène, seine Frau, die ihm wirklich nahe, die nahe Wirklichkeit, vernichtet. Marty löste mit seiner Veröffentlichung in Frankreich keine Kontroverse aus. Möge man den schweigenden Gebildeten zugutehalten, dass sie Marty's simple Umkehrung der Gedanken Althussters durchschaut haben. Althusser definierte den philosophischen Materialismus

als „Procès sans sujet“, als Prozess, als Bewegung ohne Subjekt. Das cartesische Ich ist für den Kritiker der idealistischen Philosophie die fiktive Setzung eines Anfangs. Dieses Ich hat – so Althusser – immer schon eine Geschichte, ist (im) Prozess.

Was will ich mehr?

Die radikalen Entweder-Oder-Vereinfachungen mögen sich dem Lob der Vielfalt, dem Überdruß an der Undurchschaubarkeit der Komplexität verdanken. Der Vielstimmigkeit, der Pluralität verschaffen in den 80er und 90er Jahren Philosophen wie Lyotard als Denker der Postmoderne das theoretische Fundament. Die Pluralisierung der Meinungen und Wahrheiten löst die gewaltsam empfundenen holistischen Diskurse der Psychologie, des Marxismus, des Existentialismus und der dem *linguistic turn* verpflichteten Philosophen ab. Das Ende der großen Geschichten wird ausgerufen. Ein postmoderner Jargon der weltgewandten Intellektuellen bedient sich unbekümmert begrifflich bei den Naturwissenschaften. Kokett schreiben sie sich Erkenntnisgewinne durch wissenschaftliche Unbekümmertheit zu. Als Bastler-Philosophen („philosophes bricoleurs“) erlangen sie Ruhm und verkraften sogar die Sokal-Affäre. Theorien der Vielstimmigkeit. Ein engagiertes So-oder-auch-Anders, eine Mischung aus Provokation und spaßiger Gaukelei prägt die geisteswissenschaftlichen Diskurse und wirkt, um noch einmal auf Althusser zurückzugreifen, nicht bloß als simpler Überbau einer Basis, sondern in den Bildungsinstitutionen, in der gesellschaftlichen Produktion von Gütern, Erkenntnissen und Entscheidungen. Vulgarisiert besitzen diese Theorien spektakuläres Zerstreuungspotenzial.

Was für ein Spaß!

Beispielhaft rufe ich es mit dem Hinweis auf die Sokal-Affäre in Erinnerung und ich erinnere mich zugleich an das Jahr 2011 und die Plagiatsaffäre, die den Politstar des Boulevards Karl-Theodor zu Guttenberg als Minister zu Fall brachte. Doch nun zur Sokal-Affäre: Der Physiker Alan Sokal ließ in sublimierender Weise seinem Ärger über den unbedarften Import naturwissenschaftlicher Begriffe in den Geisteswissenschaften und hier speziell in den Diskursen der Postmoderne freien und kreativen Lauf. In postmodernem Jargon verfasste er einen Beitrag zur Debatte im amerikanischen Streit zwischen wissenschaftlichen Realisten und postmodernen Geisteswissenschaftlern, spickte ihn mit fachlichen Fehlern und Nonsense-Behauptungen. Bereits der Titel ist eine skurrile Phrase begrifflich aufgeladener Pseudogelehrsamkeit. Molière hätte daran seine Freude: *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*. (Die Grenzen überschreiten: Auf dem Weg zu einer transformativen Hermeneutik der Quantengravitation). Wer lässt sich da nicht schon einmal als Laie beeindrucken. Ganz angetan war offensichtlich die Redaktion der geisteswissenschaftlich-postmodern inspirierten Redaktion, der Sokal seinen Beitrag zur Veröffentlichung geschickt hatte. Auf Veränderungswünsche der Redaktion geht Sokal selbstbewusst

nicht ein. Sein Beitrag erscheint wie von ihm eingereicht in der reputierten Zeitschrift *Social Text*. Wenig später deckt Sokal in einem Beitrag für die Zeitschrift *Lingua Franca* seinen eigenen parodistischen Unsinn auf. Es geht ihm und anderen in den Folgedebatten um verlässliche Standards in der (geistes-)wissenschaftlichen Forschung und in wissenschaftlichen Veröffentlichungen.

Was bleibt: Es bleibt das hochmütige Lachen. Das Spektakel der Parodie. Der hohe Unterhaltungswert, der sprachliche Sog für Insider, den der ins Unsinnige gesteigerte Jargon auch noch demjenigen vermittelt, der ihm unkritisch vertraut.

Was noch?

Ich fürchte, die Komplexität immunisiert gegenüber dem Ringen um adäquates Verstehen. Selbst das Wissen um die Trivialität, um den schönen Schein, lässt uns von eben diesem schwärmen. Verzückt, scheinbar harmlos, kreiert der schöne Schein begeisterte Zuschauer. Das gehört sich so für große Spektakel. Es lässt die Menschen als Begeisterte soziale Verbrüderung fühlen, liefert ihnen flüchtige und dennoch ins Spektakuläre aufgeheizte Themen für ihre verbindenden Gespräche, Meinungen und Kommentare. So rücke ich die verzückten Teenies, die allwöchentlich serientreu den Abenteuern der Rettungsschwimmer (*Baywatch*) und vor allem ihrem David Hasselhoff seit 1989 über zwölf Jahre entgegenfiebern, in die Nähe der Amateure des Denkens. Die Freunde der Zerstreuung werden nicht müde zu plappern. Mal über den Krieg, mal über Ozonwerte, über Liebeskummer in Malibu, über neue und alte Rechte. Solange wir für eine Weile vergessen, ist es möglich, sich zu erinnern, etwas von früher im Jetzt ganz neu zu entdecken. Ich trage Vergessenes nach: Althusser las Spinoza, entdeckte Spinoza, um Spinoza, den vormarxistischen Denker, zur Inspiration marxistischer Erneuerung zu machen. Althusser scheiterte in seinem Erneuerungsprojekt mit Spinoza, den heute die Glücksphilosophen gerne und viel zitieren, in der Hoffnung, alle Plausibilitätskrisen, der Druck der Akzeleration, die zunehmende Komplexität ließen sich aufheben in Einübungen des Glücks. Junge Entrepreneure erzählen („bizslammen“) heute stolz-beredt vom erfolgreichen Scheitern, das ihr Glück mehrte.

So möchte ich schließen – waren es nicht irgendwie doch glückliche Jahre diese 90er Jahre? Jugend der jetzt Älteren, vielleicht unsere.

It smells like teen spirit!:

*Load up on guns and bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's over-bored and self-assured
Oh no, I know a dirty word...*

Never mind!



Das Steak bügeln

DIE WAHRHEIT 90ER SPEZIAL

/ Stephanie Kloss im Gespräch mit Ulrich Lamsfuß

Stephanie Kloss: Die 90er-Jahre waren die Anfänge der Berliner Kunstszene, wie wir sie heute kennen. Warst du da schon dabei oder warst du nur raven?

Ulrich Lamsfuß: Also, ich bin in den 1991/92ern auf eine Art vor der Kunstszene nach Berlin geflohen. Die Situation an der Akademie in Düsseldorf hat bei mir nur Zweifel an der Kunst(welt) ausgelöst. In Düsseldorf war das damals schon sehr blasenartig, eine enge, teure Welt mit einer klar definierten Nische für den Künstler. Berlin war demgegenüber so provinziell und undefiniert und Kunst war hier so egal, aber man hatte Platz, um zu machen. Was das Raven anging, war das ja eigentlich ganz ähnlich: Fuck art – let's dance. Hab schon 'ne Weile intensiv geravt. Die Kunstszene habe ich weitgehend ignoriert.

Kloss: Hatte das Raven Einfluss auf deine Arbeit? Warum löste sich diese Ignoranz irgendwann?

Lamsfuß: Es ist weniger so, dass ich da Teil einer Jugendbewegung gewesen wäre, ich war auch hier eigentlich eher am Rand. Trotzdem war die Egalisierung aller Hierarchien, die Absage an den Künstler oben auf der Bühne im Licht und das Publikum unten im Dunklen, die Absage an die Kunst, das Original und das Ego für mich essenziell und evident. Ich fand und finde das ganz einfach richtig. Ich habe zu der Zeit auch gar keine Kunst gemacht. Aber als ich dann wieder anfang, war mir klar, dass genau diese Motivationen die Grundlage meiner Arbeit sein sollen. Das hat sich da-

durch formuliert. Trotzdem habe ich die Kunstszene weiter gemieden, weil das nun mal eine Welt der Exklusion, der Exklusivität ist, und mir sind solche Hierarchien unangenehm. Irgendwann konnte ich die normative Kraft des Faktischen nicht mehr ignorieren und habe im Gegenteil angefangen, mich für die dunkle Seite der Macht zu interessieren. Seit ungefähr zehn Jahren habe ich meine Sachen für mich soweit geklärt, dass ich mich jetzt meinen Soziophobien widmen kann.

Kloss: Die dunkle Seite der Macht: Deine erste Solo Show „Garden of Consequence“ war gleich bei Max Hetzler in Berlin. Wie kam es dazu?

Lamsfuß: Ja, 2001, also strenggenommen, nicht in den 90ern. Ein Freund sollte bei loop, was vielleicht ein für die 90er in Berlin typischer Hybrid war, an einer Gruppenausstellung teilnehmen und wollte, dass ich die Wände um/in seiner Installation bespiele. Ein paar Tage nach dem Opening meldete sich Herbert Volkmann und wollte einen Haufen Bilder von mir kaufen und irgendwas mit mir beweisen. Ich hatte keine Ahnung, was zu tun war, und habe deswegen den einzigen, den ich kannte, der jemals professionell mit Kunst zu tun hatte, Markus Schneider von Lukas & Hoffmann, angerufen und ihn als eine Art Agent dazwischengeschaltet. Der hat dann ein bisschen Werbung gemacht, aber am Ende sind nur zwei Galeristen im Studio aufgetaucht – und einer von denen war Max und er fand's gut. Mein ers-

tes Listing war dann Oehlen, Kippenberger, Koons, Lamsfuß, Oehlen. Das war unfassbar, und so wurde es auch aufgefasst. Der Gap zwischen Innen- und Außensicht meiner Person war enorm. Das war nah an der Schizophrenie.

Kloss: Das hört sich irre an. Der Fruchthändlersohn Volkmann hatte ja der Malerei 20 Jahre den Rücken zugekehrt. Mit dem Obstverkauf zu Wohlstand gekommen, begann er Kunst zu sammeln, darunter Werke von Raymond Pettibon, Sarah Lucas, Damien Hirst, dazu Gemälde der jungen Generation deutscher Maler wie Franz Ackermann, Daniel Richter oder Jonathan Meese. 1999 ging der Großhandel in die Insolvenz, und Volkmann musste seine Sammlung versteigern. Unterstützt von Meese begann er wieder zu malen. Gibt es da eventuell Parallelen?

Lamsfuß: Nun, eine Parallele war ein Hang zu sagen wir mal eher populistischen Motiven. Er kam dann auch mehrmals an mit Filmstills aus Cronenberg-Filmen oder Filmen wie „Taxidriver“ und ähnlichem. Wegen der schlechten Qualität der Vorlagen konnte ich damit nichts anfangen, das hätte nur Effekte wie Rauschen gegeben. Das hat er dann am Ende selbst gemalt, und ich finde, von den figurativen Malern in Berlin, gehörte er zu den besten. Ich mag, wie er malte. Ein Unterschied zwischen uns war aber, dass ich diesen Motiven, den populistischen Images, überhaupt allem, was ich male, mit Distanz gegenüberstehe, sie überhaupt erst als ostentative Kopie malen kann, mich nicht mit ihnen gemein machen will, dass die Kopie für mich das eigentlich interessante ist, neben der eigenen Abwesenheit. Diese Distanz trennt mich auch von den meisten anderen, damals gehypten figurativen Malereipositionen, wie der Leipziger Schule und anderer neuer deutscher Malerei, und hat eher mit Fragestellungen der 90er zu tun.

Kloss: Was hast du dann bei Hetzler gezeigt?

Lamsfuß: Bei „Garden of Consequence“ gab es ein Dreimal-fünf-Meter-Bild, „Herbstwald in der Grafschaft Bentheim“, das neben dem Topos „Deutscher Wald“ sehr an 70er-Jahre-Fototapete erinnerte, dann gab es ein halb geschorenes Schaf, das auch mal von Helmut Lang für eine Kampagne benutzt wurde, sowie ein Fashionpiece mit einem Model mit Häuptlingskopfschmuck und nackter Brust. Dieses Bild gab es sechsfach.

Kloss: Also weniger so verinnerlicht oder Jugendzimmerartig wie andere Malerei zu dieser Zeit. Ich wollte noch mal zurück kommen auf den Künstler Markus Schneider. Er hatte in den 90ern mit Nicolaus Schafhausen zusammen eine Galerie. Schafhausen war ja zuerst als Künstler tätig. Während eines Stipendiums in Berlin am Künstlerhaus Bethanien 1991 gründete er mit ihm die Galerie Lukas & Hoffmann, die nach den Geburtsnamen ihrer Mütter benannt war. Woher kanntest du eigentlich Markus Schneider und was war das für eine Galerie?

Lamsfuß: Das ist nicht so einfach, weil Markus Schneider extrem vielseitig ist. Schauspieler, Künstler, Galerist, DJ, VJ und noch mehr. Ich habe ihn erst kennengelernt, als er gerade dabei war, die Galerie abzuwickeln und von Köln wieder nach Berlin zu kommen und sich als DJ zu probieren. Er ist irgendwie eine sehr flüchtige Erscheinung und hat halt auch viel hinter sich gelassen. Die hatten mit der Gale-

rie in Kreuzberg extreme Probleme mit der Kiezpolizei bis hin zu Brandanschlägen. Das ist alles sehr anekdotisch und von mir nicht verifizierbar. Es gibt ein Buch von Ingo Niermann, „Minusvisionen“ heißt es, eine Kompilation verschiedenen Scheiterns, da kann man Markus Schneiders Sicht nachlesen. Gerade neulich hat mir jemand erzählt, dass er bei Markus eine Performance gesehen hat, wo sie versucht haben, Steaks zu bügeln, also Steak mit dem Bügeleisen zu machen ... das ist aber alles Gossip. Namen, die mit der Galerie verbunden sind, sind Lukas Duwenhöger, Olafur Eliasson, Antje Majewski, Nader Ahriman, Eva Grubinger – mehr weiß ich nicht. Es wäre aber sicher interessant, Schafhausen und Schneider mal zu den 90ern zu befragen.

Kloss: Persönlich war ich ja nicht so involviert Anfang der Neunziger und kannte auch Schneider nicht. Ich hege eher eine große Aversion gegen Gossip. Dieser Gossip, der heute so viel stärker ist, dem man fast nicht mehr entkommen kann durch all diese Medien. Oder gerade das Reden darüber, was andere in Medien tun, das ist das letzte, Third-Hand-Gossip. Die Steak-Geschichte ist natürlich toll! Viel interessanter ist der Aspekt des Scheiterns. Wenn man zum Beispiel Daniel Pflumm kennt, der so viel gemacht hat in den 90ern, Kunst, Bars, Musik, und bestimmt nicht gescheitert ist, aber einfach heute keinen Bock mehr hat, sich dem System anzudienen. Wie und wo siehst du dich da?

Lamsfuß: Das System, die Systemfrage: ich kann Rückzug und Verweigerung sehr gut nachvollziehen, insgesamt weckt der Kunstbetrieb in mir kein großes Begehren mehr. Aber dann muss man sich Unabhängigkeit auch leisten können. Leider ist man selbst drinnen im System und das Draußen ist weg, das System schluckt aber trotzdem alles und man ist da, wo man nie sein wollte, im Elfenbeinturm. Wenn man einen irgendwie politischen Anspruch hat, ist die zunehmende Bedeutungslosigkeit von Kunst heute schon deprimierend. Zur Zeit ist ein Will-Ferrell-Film mit Sicherheit politischer als Aktionen des Zentrums für politische Schönheit oder eine Arbeit von Thomas Hirschhorn, was wahrscheinlich eher Porno ist, wie das meiste. Ich habe den Eindruck, dass die Sache an sich zunehmend egal wird zugunsten ihrer Bewertung oder Funktion innerhalb des Marktes. Erfolg ist halt erfolgreich. Der schöne Schein – der Geldschein. Subversion und Underground funktionieren auch nicht mehr, weil dafür alles zu desorientiert und fragmentiert ist. Für Untergrund bräuchte man ja erstmal einen verbindlichen Grund. Es gibt jetzt einen Mantel von Carhartt mit „underground resistance“-Logo drauf, von denen abgesegnet. Aber der sieht nicht schlecht aus. Vielleicht war das ja aber auch schon immer so. Auf jeden Fall muss man sich dazu verhalten, braucht man jetzt mehr Wirklichkeits- als Männlichkeitssinn denke ich. Das ist gerade eine interessante Zeit.

Kloss: Interessante Zeit, ich würde sagen: erschreckende Zeit. Trump wütet, #metoo ist Person of the year im Times Magazine, die Umwelt geht den Bach runter. Niemand verhält sich mehr normal. Alles ist nur Fake, Pose, Second Hand. Wenn du an der Uni unterrichtest, was würdest du deinen Studenten heute noch vermitteln wollen?

Lamsfuß: Ich glaube, das ganze Gefake hängt damit zusammen, dass die Bilder immer mächtiger oder auch nur immer mehr werden und Text bzw. Diskurs verdrängen. Es ist leichter, Bilder von sich zu erzeugen als einen Standpunkt auszuformulieren. Und das führt zu diesen ganzen Darstellern, bzw. Nachahmern von Bildern, die auf jeder Stufe abziehbildmäßiger wirken, mehr zur Farce werden, und kein Problem haben, diesen Planeten abzufucken. Das massierte Wiederauftauchen dieses Neandertalertums löst Defätismus aus. Ich finde, genau diese Welt sollte schon die Grundlage sein, auf der man sich auch mit Studenten auseinandersetzt. Natürlich spielt die einzelne Persönlichkeit auch eine Rolle, aber ich finde selbst eine irgendwie versponnene, eskapistische Stilleben-Malerei sollte informiert sein, Bewusstsein über das eigene Fluchtverhalten haben. Zudem ist das Phänomen der Poser und Blender ja nicht nur auf die Mächtigen beschränkt, sondern findet sich überall und gerade auch in unserer Branche. Gute Kunst stellt aber Gegenwart idealerweise erst her und Abziehbilder und Klischees sind das genaue Gegenteil. Und die Frage sollte sein, was für eine Kunst verdient so eine Zeit? Was ist die richtige Kunst? Das muss ja Sinn machen für einen.

Kloss: Dein Ansatz ist ja, dass du keine eigenen Bilder herstellst, sondern, wie soll man sagen, Reproduktionen von Bestehenden. Bist du dann nicht auch ein Blender?

Lamsfuß: Na ja, es ist schon schwierig genug auseinanderzuhalten, wo man selbst aufhört und die Welt anfängt. Wahrscheinlich ist es heute eigentlich auch nicht anders als in den 90ern, nämlich dämlich und obszön, und man hat nur einen schärferen Blick, ist weniger naiv. Und es ist ja auch nicht so, dass ich alles schlecht finde, es gibt eine Menge guter Leute und auch guter Kunst. Es geht mehr darum, eine konsistente Arbeit mich selbst betreffend abzuliefern. Insgesamt bin ich ratlos und die Fragen, um die ich kreise, sind neben dem allesübergreifenden Was-ist-hier-eigentlich-los, die Fragen: Was habe ich damit zu tun? Und in Bezug auf das eigene Künstlertum: Was mache ich hier eigentlich, und für wen? Und warum? Es geht weniger um Kulturpessimismus oder Pessimismus im Allgemeinen – zufällig fällt Optimismus heute nur einigermaßen schwerer – als darum, sich mit Wirklichkeiten auseinanderzusetzen. Ich gebe mich meinem Bildhunger hin, ich konsumiere exzessiv Bilder, erstmal ganz offen und ohne Theorie. Erkenntnis ist nachgelagert, aber nicht ausgeschlossen. Ich bin ein Image-Junky und komme mit diesem ostentativen Eskapismus ganz gut klar und hoffe, dass das Ergebnis angemessen ambivalent und dubios ist.

Kloss: Aber noch mal vom Junky zu den eigenen Bildern. Dich interessiert das Serielle, die Kopie, die Fälschung. Wie wählst du aus der Flut ein Motiv für dich aus, was sind die Kriterien?

Lamsfuß: Erlaubt ist, was gefällt. Am Ende soll Kunst dann ja doch auch Entertainment sein. Ich habe nur die Seitwärtsbewegung immer vorgezogen, weil ich einer Vorwärtsbewegung halt skeptisch gegenüberstehe, und habe deswegen lineares Erzählen vermieden, alles inhaltlich disparat gehalten. Menschen, Tiere, Sensationen. Und auch immer gerne horizontal High und Low verhandelt, Hoch-

kulturelles neben Trash. Im Laufe der Zeit sind aber doch verschiedene Cluster erkennbar. Mich interessieren Oberflächen, bling-bling, womit man dann schnell bei barocken Fragestellungen wie Schein und Sein ist. Vanitas. Ikonografie überhaupt, also Porträt in seinen verschiedensten Motivtheiten von Fashion über privat, über historisch, über repräsentativ zum Beispiel. Ich habe jetzt mit Sammlerportraits angefangen, die das Abhängigkeitsverhältnis, in dem Kunst stattfindet, antriggern. Überhaupt interessiert mich, wo (überhaupt) das Geld herkommt. Deswegen interessiert mich auch Produktfotografie. Ich habe aber keinen Überblick im akademischem Sinne und bin daran auch nicht interessiert. Gerade habe ich mit einem befreundeten Fotografen ein Bild gemacht, das von klassischen Zigeunerdarstellungen ausgeht und von Fashion über Exotismus bis Sexploitation mäandert. Die Fragen, die ich bearbeite, sind in den Neunzigern zu Hause, als man Zusammenhänge wie den von Autor und Autorität in den Blick nahm. Das ist nicht wirklich neu, wie das Neue heute tendenziell etwas alt aussieht, und das betrifft auch Text. Man wird den Eindruck nicht los, dass man es mit Kreislaufsystemen zu tun hat, und im Kreis laufen ist eine spezielle Herausforderung. Auf jeden Fall ist das Verhältnis von Bedeutung und Wert, Geldwert heute reziprok und diese Zeit ist wahrscheinlich die erste seit langem, die nicht nach ihrer Kunst, sondern nach ihrer Wirtschaftsform oder anderen Katastrophen benannt werden wird. Kunst ist dann vielleicht weniger Erkenntnis als artgerechte Haltung oder Schmuck.

Kloss: Du sagtest mal, dass du eine Übersättigung an Text empfindest, sozusagen Postmodern Talking. Was sprechen deine Bilder denn so? Empfindest du eine größere Illusionslosigkeit heute als damals in den Neunzigern. Und was Kunstmarkt oder Kunstszene betrifft, gibt es da Orte, deren Programm du interessant findest?

Lamsfuß: Die Galerienlandschaft ist vor allen Dingen viel, würde ich sagen. Es geht mir wie mit Großschauen und Messen: Ich kann das nicht bewältigen, ich will das auch gar nicht. Ich bevorzuge die Einzelausstellung, wo ich mich mit einer Position richtig auseinandersetzen kann – das ist komplex genug. Bei Großausstellungen und Messen sehe ich nach kurzer Zeit nur noch Relikte der Überflussesgesellschaft – bunten Kram. Wenn ich an Ausstellungen der letzten Zeit denke, fällt mir zuerst Christopher Williams mit Stephen Prina in der Fahrbereitschaft ein, dann Guy Bourdin in der Helmut Newton Stiftung, ich mochte Stefan Dilemuth bei Nagel, Gwen Thomas bei exile, Barbara Kruger bei Sprüth Magers.

Kloss: Was meinst du, braucht Berlin eine neue Lukas & Hoffmann Galerie?

Lamsfuß: Ich weiß nicht. Ich habe eine kleine, reaktionäre Sehnsucht nach Konsolidierung, aber im Allgemeinen ist es doch in Ordnung, wenn junge Leute Galeristen werden. Es gibt Schlimmeres.

Rammböcke Rumgeblöke Rammblock Kunstbock

/ Peter K. Koch

Fünfeinhalb Monate bevor die Neunziger endeten, kam ich von Köln nach Berlin. Gerade noch rechtzeitig. Ich kannte so gut wie niemanden. Erste Wochen in der Wohnung eines alten Freundes. Urbanstraße, Neukölln. Rattige Gegend. Ich hatte gerade ein Studium beendet, hatte mich schleichend zum Künstler entwickelt, wollte das wahrscheinlich immer schon, wusste es wohl nur nicht. Was ich allerdings ziemlich sicher wusste, war, dass ich aus Köln weg wollte. Zu eng, zu teuer, zu deprimierend. Es musste nicht unbedingt Berlin sein, ich wusste aber auch nichts anderes. Hamburg, München, Frankfurt, lauter Katastrophen. Fand's dann auch sofort super und war vielleicht acht Wochen in der Stadt, als da eines Abends auf der Torstraße/Ecke Friedrichstraße dieser leerstehende Laden war. Der Tipp einer Freundin. Zugegebenermaßen war ein leerstehender Laden zu der Zeit nichts Besonderes. Die halbe Stadt stand ja noch leer. Ich war wohl auch auf der Suche nach einem Ort, an dem man was machen konnte. Sah jedenfalls so aus, als würde der hier schon länger leer stehen. Von außen nur Staub und Verbauung. Trübe Scheibe vor hässlicher Einrichtung. Über der Front ein Namenszug aus einzelnen abgerundeten Holzbuchstaben: M A S C H E N M O D E. Sah irgendwie fehlplatziert aus. Auf den Namen konnte ich mir keinen Reim machen. Modemaschen kannte ich, aber keine Maschenmode. Es handelte sich um einen Laden, der Anfang bis Mitte der Neunziger Strickmoden verkauft hatte, kam dann später raus.

Ich hatte zu der Zeit verschiedene Videosequenzen gemacht und schlug der Freundin vor, den Laden für eine Woche zu mieten, um eine 24/7-Projektion auf die Scheibe zu machen. Fand sie auch direkt gut. Ging dann alles schnell.

Vermieter angerufen, wollte 150 Mark. Strom gab es nicht, Heizung gab es nicht. Drinnen muffig und verrottet, aber gerade noch ok. Die Scheibe geputzt, Strom vom Nachbarn besorgt, die Projektion eingerichtet und eingeladen: 19. Oktober 1999, 20 Uhr, Peter K. Koch und Stephanie Kloss, *Programm*.

Viele Leute kamen nicht, aber zum Ende der Woche haben wir eine Abschlussparty gemacht. Da wurde getanzt und getrunken, plötzlich alle in aufgekratzter Stimmung. Auch mein Neuköllner Freund war da, Guido W. Baudach. Wir fanden den Raum dann beide sehr gut und günstig. Also kam die Idee auf, aus der einen Woche drei Monate zu machen. Er wollte allerdings eher einen kuratierten Laden machen, in welchem man die besten zehn Produkte oder so was Ähnliches verkaufen könnte, also sowas wie einen Shop mit wechselndem Programm, Produkte und Kunst. Die Idee war noch etwas schwammig. Ich hatte mehr Bock auf Ausstellungen, ich wollte als Künstler sichtbar werden und Leute kennenlernen. Wir haben uns dann darauf geeinigt, mit drei vierwöchigen Ausstellungen zu beginnen, um dann zu sehen, was weiter passiert. Die erste Ausstellung fand mit Marcus Kaiser statt. Noch immer ohne eigenen Strom, aber mit viel Energie. Kurz danach waren wir dann zu dritt im Team, Martin Germann kam hinzu. Es folgten zwei weitere Ausstellungen und nach Ablauf der drei Monate wurde die Vereinbarung getroffen, den Laden dauerhaft anzumieten. Guido sollte und wollte das operative Geschäft mit dem Ziel übernehmen, ein wöchentliches Ausstellungsprogramm zu organisieren. Ich wollte im Hintergrund wirken, Kontakte herstellen, die Website betreiben und als Künstler arbeiten.



„Auf halber Höhe steckengeblieben“

/ Ein Gespräch zwischen Andreas Koch und Christian Nagel

In den folgenden Wochen und Monaten wuchs langsam die Sichtbarkeit, relevante Leute fingen an, den Ort wahrzunehmen, neue Künstlerinnen und Künstler stießen zum Umfeld dazu, Suse Weber, Thomas Zipp, einige andere. Eröffnung war jetzt generell jeden Freitag. Barbetrieb im Flur, die Einnahmen für den laufenden Betrieb. Im ersten Jahr fanden so zirka 30 Ausstellungen statt. Vielleicht ein paar mehr oder ein paar weniger. Ein echter Crashkurs in zeitgenössischer Kunst für den künftigen Galeristen, der sich nach und nach mit der Idee anfreundete, dass es ausschließlich um Kunst gehen könnte und sonst nichts. Lässt man dieses erste Jahr Revue passieren, dann gab es da ein paar richtige Highlights, aber auch einen ziemlichen Haufen fauler Eier. Es musste halt jede Woche pünktlich geliefert werden. Deadline Freitag.

Nach Abschluss des ersten kompletten Jahres kamen Anfang 2001 weitere Künstler dazu, Hofer, Dahlem, Butzer, Selg und andere. *Maschenmode* hatte sich zu einem Treffpunkt für die Szene entwickelt, möglicherweise zu dem Treffpunkt für die Szene. Funktionierte wie ein Schwamm. Von überall aus Deutschland kamen neue ambitionierte Akademieabsolventinnen und -absolventen nach Berlin. Aus Hamburg, aus München, aus Frankfurt, aus Braunschweig, aus Was-weiß-ich-woher. Im Gegensatz zu heute war ja alles viel kleiner und übersichtlicher. Es gab vielleicht 20 Projekträume in der Stadt, von denen fünf bis sieben wirklich relevant waren. Dort traf man sich. Mit dieser zweiten großen Welle der Neuankömmlinge, zu der auch wir gehörten, kam spürbar Substanz dazu, was auch dazu führte, dass der Ton etwas rauer wurde. Zukünftige Positionskämpfe deuteten sich langsam an.

Im Winter 2001 folgte dann die Maschenmode-Gruppenreise nach Łódź. Ein verlängertes Wochenende mit ca. 25 assoziierten Künstlerinnen und Künstlern in die tiefgefrorene polnische Provinz, bei der, wie nicht anders zu erwarten, Unmengen an Alkohol konsumiert wurden, aber eben auch Gruppenpolitik im engsten Sinne gemacht wurde. Spätestens nach dieser Reise war mir klar, dass ich mit dieser Art von maskulinem Kulturdarwinismus nicht ganz so viel anfangen konnte. Von innen betrachtet muss man aber feststellen, dass es genau diese Verdrängungsprozesse waren, die den weiteren Erfolg des gesamten Projektes ermöglicht haben. Von außen betrachtet war es ein rückwärtsgewandtes, schon in der Vergangenheit mehrfach erfolgreiches, männerbündlerisches Vorgehen, das einen verschworenen Kern von Künstlern zusammengebracht hat, der sich dann als Rammbock erfolgreich vorwärts bewegt hat. Frauen spielten lediglich eine untergeordnete Rolle, was sich mit meinem Genderverständnis schwer vereinbaren ließ. Ich war mir damals eigentlich sicher, dass dieses Thema spätestens mit den egalitären Bewegungen der Neunzigerjahre ein für alle Mal vom Tisch wäre. Das hier war für mich der lupenreine Rückfall. Eine Wiederholung männerdominierter und ausgrenzender Tendenzen der 1980er Jahre. Und wo stehen wir jetzt?

Andreas Koch: Lieber Christian, mit unserem Schwerpunktthema „Die Neunziger – die Wahrheit“ versuchen wir so etwas wie eine vielstimmige „oral history“ aufzuzeichnen. Geschichtsschreibungen finden ja laufend statt und werden anfangs noch ständig umgeschrieben, um sich dann nach und nach zu verfestigen. Vielleicht können wir das ja etwas auflockern. Das Lustige und für mich persönlich auch Neue ist ja die Rolle der Zeitzeugenschaft, in die man zwangsläufig im Alter hineinrutscht. Du bist noch mal ungefähr eine Dekade älter als ich, geboren 1961, und hast genau 1990 deine Galerie in Köln gegründet. Du hast aber zuvor dein „künstlerisches Bewusstsein“ in den 80er Jahren entwickelt. Deswegen interessiert mich zuerst deine Einschätzung des Übergangs der 80er zu den 90er Jahren, es gab ja so etwas wie einen Markteinbruch Ende der 80er, dann den Fall der Mauer. Noch interessierte sich niemand für Berlin, die deutsche Kunstwelt spielte sich im Rheinland ab. Was änderte sich in der Kunst? War das schleichend oder doch schlagartig?

Christian Nagel: Lieber Andreas, im Sommer 1983 habe ich ohne Vorkenntnisse in München das Studium der Kunstgeschichte begonnen. Das Institut lag hinter der Akademie und es dauerte nicht lange bis ich die ersten Kunststudenten in der Cafeteria kennenlernte, darunter Stephan Dilleuth und Joseph Zehrer. Früh wurde ich ein Teil der Geschehnisse hielt Eröffnungsreden und organisierte Ausstellungen. Ein Praktikum im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld und ein erster damit verbundener längerer Aufenthalt in Köln, ich wohnte damals bei Isken-der Yediler, öffneten mir die Augen für die zeitgenössische Kunst. Zurück in München wollte ich bei Prof. Schneede studieren, der aber leider an meinen Fähigkeiten zweifelte und mich nicht in sein Seminar aufnahm. So landete ich bei Hans Belting. Gleichzeitig übernahm ich mit Matthias Buck die Leitung der Galerie Christoph Dürr. Unsere ersten vier Ausstellungen ab September 1986 waren Clegg & Guttman, Martin Kippenberger, Franz West und Heimo Zobernig zusammen, sowie Thomas Locher. Gün-

Über "Die Fröhliche Wallfahrt"
Ein Film von Cosima von Bonin

Die Tatsache, daß in diesem Film ein Galerist einen Pfarrer spielt und seine Künstler seine Magd, seine Gemeinde oder die Regisseurin des Films verkörpern, wäre an sich nicht wichtig oder bezeichnend oder kunstsoziologisch relevant, wenn das nicht unter Zuhilfenahme einer Form geschähe, die an sich wie keine andere in der deutschen Kultur sich geeignet gezeigt hatte, die angemäße falsche Universalität kleinbürgerlicher Lebensverhältnisse als Allegorien allgemein menschlicher Ausweglosigkeit anzunehmen wie zu überwinden. Von Brecht bis Fassbinder, von Valentin bis Achternbusch galt das bayerische Bauerntheater dem Marxisten wie dem Absurdisten als eine Institution, wo der kleinbürgerliche Universalismus zwischen seinen eigenen Aporien und dem folkloristisch-bäuerlichem Vitalismus zerrissen wurde, dem er gerade entronnen zu sein vermeinte. Obwohl dessen Klischees und "Wahrheiten" nicht nur intakt blieben, sondern in einer Weise gesteigert und verliert verrissen werden mußten, um die Lage einer Klasse plastisch zu machen, die nirgendwo hingehört und sich daher für alles zuständig fühlt.

Nichts ahmt heutzutage die aus bäuerlichen zu kleinbürgerlichen Verhältnissen "aufgestiegene" Familie mit mehr Inbrunst und sich selbst unklarem Fanatismus nach als die zeitgenössische Avantgarde-Galerie. Die Konkurrenz unter den privilegierten Wahrheitsproduzenten im Kunstbetrieb entspricht immer noch und jetzt erst recht eher der unter Handwerksbetrieben, kleinen Manufakturen und größeren Höfen als der in ihrem Zusammenhang immer ziemlich hilflose angerufenen Verhältnissen wie Kulturindustrie oder Spektakel. Die Kritiker und Diskursproduzenten des Kunstbetriebes ähneln auf frappante Weise lokalen Honoratioren und deren institutionellen Hintergünden (Zwergschule, Kirche, Rathaus), ihr soziales Leben, das sich Hingezogenfühlen zu Stammtischen in "urigen" Lokalen spiegelt den eben aus dem agrarischen Schmutz (Ölfarbe) hervorgekrochenen Charakter der Produktionsweisen im Kunstbetrieb, sowie seine dörflichen Überschaubarkeit. Nicht umsonst nennen Bildende Künstler die städtischen Gegenden, in denen sie sich wohlfühlen, immer wieder "Village".

Die nicht näher thematisierte "Wallfahrt", von der in Cosima von Bonins Film unaufhörlich die Rede ist, entspricht vermutlich der dokumenta oder anderen Großereignissen, deren Veranstalter und "Kuratoren" (unnötig auf den kirchengeschichtlichen Ursprung auch dieses Begriffs hinzuweisen) sich ja auch mehr und mehr benehmen wie etwas bessere Pfaffen.

Diedrich Diederichsen/Jutta Koether

ther Förg und Georg Herold folgten und Fareed Armaly und Michael Krebber waren die ersten Künstler, die wir sozusagen selbst entdeckt haben und es bestand bereits Kontakt zu Cosima von Bonin, Josef Strau, Andrea Fraser und Mark Dion, die später in Köln reüssierten. Wir schauten uns um und fuhren wie die Bekloppten durch die Kunstwelt – Köln, London, Wien, Zürich, Hamburg, Stuttgart, Paris, Amsterdam, New York ... Die mit am interessantesten Ausstellungen sahen wir bei Isabella Kacprzak in Stuttgart (heute Galerie Isabella Czarowska in Berlin): Richard Prince und Louise Lawler. Hier passierte etwas anderes. Nicht Malerei oder Skulptur standen im Interesse, sondern Kunst über Kunst mit kritischem Impetus stand im Zenit des Interesses. Der einsetzende frühe Diskurs um Jeff Koons, Haim Steinbach, Roland Jones u.a. tat ein weiteres, den Glauben an das autarke Objekt Kunst abzulegen. Diese neuen, teilweise theoretischen Kunstrichtungen trugen zu einem neuen Verständnis zu den historischen konzeptuellen Ansätzen bei: Michael Asher, Dan Graham, Joseph Kosuth, Andre Cadere, Martha Rosler, Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers etc. Nach Jahren der reaktionären 80er Jahren mit ihrer traditionellen Kunst

schien es möglich, auf die 70er zurückzugreifen und neue Positionen einer politischen und kritischen Kunst zu entwickeln. Aus dieser Gemengelage sollte sich die kontextuelle Kunst der frühen 90er Jahre entwickeln. Das geschah hauptsächlich in New York und Köln. Die ersten wichtigen künstlerischen Positionen ab Mitte der 90er versuchten diese Entwicklung zu Gunsten einer stärker materialbezogenen Kunst umzudrehen.

Koch: Wow, das sind viele Namen, vor allem viele bekannte. Das war ja damals bei vielen der Genannten noch nicht so. Interessant finde ich diese generelle Grenzziehung zwischen politischer, kritischer und kontextueller Kunst, die man zeitlich in den Siebzigern, Neunzigern und vielleicht auch wieder heute verortet und der „materialbezogenen“ Kunst der 80er, beziehungsweise dann wieder Nuller Jahre. Koons oder Kippenberger sind da bestimmt Grenzgänger und schwappen in der Rezeption vom einen Lager ins andere.

Mein erster Text für die 2006 gegründeten „von hundert“ war mit „Der Köln-Effekt“ überschrieben und meine These war damals, dass Ende der Neunziger, Anfang der



Cosima von Bonin, „Die Fröhliche Wallfahrt“, 1991, Videostill mit Josef Strau und Christian Nagel (© Friedrich Petzel Gallery)

Nuller mit dem Zuzug der Kölner, zum Beispiel auch dir oder der TzK, eben auch die marktgängigeren Abziehbilder von Kunst und Künstlern nach Berlin importiert wurden (<http://www.vonhundert.de/index2728.html?id=16>). „Das Klischeebild des wilden exzessiven oder tiefst neurotischen Kunstproduzenten á la Kippenberger oder Genzken bis hin zu Verweishermetikern ähnlich Cosima von Bonin oder Kai Althoff wird seit einiger Zeit immer besser verkauft“ schrieb ich damals.

Könnte es sein, dass das autarke Bild von Kunst im Laufe der Zeit im wiedererstarkten Kölnmarkt der Neunziger Jahre wieder stärker wurde und schließlich mit dazu beitrug, dass wir in den Nuller Jahren einen konservativen Backlash erlebten? Hetzler stellte ja schon früh Teile seines Programms wieder stärker auf „Material“ um und Guido Baudach profitierte mit seinem Programm ebenfalls von der Renaissance von Bronze und Öl. Wobei du deinem konzeptionellen Ansatz weitgehendst treu bleibst. Wie erlebst du diese Entwicklung, die sich ja schon in Köln andeutete?

Nagel: Ja, die meisten waren zwischen 30 und 40, einige bereits einschlägige Größen, andere am Anfang der Karriere. Die generelle Grenzziehung war damals kein Dogma. Kребer malte aber damals noch eindeutig konzeptionell und die Installationen ließen eindeutig mehr Material zu als in den 70ern.

In den wann auch immer gegründeten Zeiten des *everything goes* begann sich alles zu vermischen. „Miscellaneous“ titelte Renée Green eines ihrer Werke.

Eine erste Zäsur stellte das Texte-zur-Kunst-Cover von Jorge Pardo von November 1994 dar. Ein buntes abstraktes Bild ähnlich der Ästhetik der späten 20er, vergleichbar einer Papierarbeit von Otto Freundlich. Hier wurde klar, wir brauchen wieder Kunst, die den Markt zurückerobert. Kontextkunst interessierte intellektuell orientierte Samm-

ler und einige Museumsleute, ein Geschäft war damit nicht einfach zu machen.

Eine neue Galerie, der die geschilderten Dinge sehr bewusst war, neugerriemschneider, trat an den Start und forstete die deutsche Kunstlandschaft auf. Ackermann, Majerus als Maler, aber auch Eliasson organisierten neues Material.

Bonin kehrte nach einer Ausstellung in Zürich bei Birgit Küng allzu konzeptuellen Vorstellungen den Rücken und ging bald Fonds-orientiert durch den Kunstdschungel. Althoff war von Anfang an der Meister der klassischen Zeichnung, setzte die aber auch äußerst subversiv und auch böse ein. Erst Jahre später kam Baudach mit seiner Männertruppe, die sich permanent in den Armen lag.

Koch: Das wäre auf jeden Fall eine Erklärung für das, was ich einmal „die Gentrifizierung der Kunst“ genannt habe. Die Gleichsetzung von Material und Geld erklärt Isabelle Graw auch mit Karl Marx in ihrem aktuellen Buch. Natürlich gab es damals in Berlin zu Beginn der Neunziger Jahre eine merkwürdige Naivität. Man hatte plötzlich viel Platz und der Neustart des Berliner Kunstbetriebs sah eher aus wie ein riesiger Abenteuerspielplatz. Zehntausende von Menschen tobten zu den Auguststraßenrundgängen durchs Viertel und bei den Eröffnungen ging es eher um den Bier als um den Kunstverkauf. Ein paar wenige lösten sich früh und erkannten schnell, dass man von diesem 90er-Jahre-Charme alleine nicht leben konnte.

Neben neugerriemschneider vor allem die Galerie neu, Schipper und Krome, Gebauer und Thumm, aber auch Judy Lübke mit Eigen+Art. Tim Neuger arbeitete ja in den frühen Neunzigern bei Max Hetzler, der schon 1993 nach Berlin zog und auch Esther Schipper eröffnete 1995 einen Raum in Berlin, von Köln kommend.

Wir „Children of Berlin“ waren dann erstmal überrascht und mussten schnell erwachsen werden, wenn man behauptet, dass dies der zwangsläufige Weg ist, was ja so zu sein scheint. Der Weg, als Siegeszug des Kapitalismus, der sich in diesem extrem aufladungsfähigen Material namens Kunst am stärksten spiegelt.

Fallen dir Beispiele ein, von Künstlern oder Räumen, die sich bewusst diesem Weg zu entziehen versuchten? Du selbst standest schon am Rande des Bankrotts, hatte das auch was damit zu tun?

Nagel: Insbesondere beim Berliner Kunstmarkt der 90er Jahre vom Siegeszug des Kapitalismus zu sprechen, halte ich für etwas absurd. Selbstverständlich wurde hier und dort etwas verkauft, aber die Umsätze waren eher weniger als mehr. Hetzler und Achenbach gründeten ein Büro, das in Berlin Kunst am Bau vermitteln sollte: Jeff Koons, Gerhard Merz, Dan Graham standen zur Debatte. Die Sache war professionell aufgezo-gen und so viel wie möglich Bauherren, Architekten etc. wurden kontaktiert. Soweit ich weiß, gab es fast keine Aufträge.

Die erfolgreichen Galerien in Berlin machten nicht nur damals, sondern auch heute den Großteil ihrer Geschäfte international. Nicht umsonst stellen die Berlinern Gale-

rien eine große Anzahl in den wichtigsten Kunstmessen. Es wäre somit notwendig, die Diskussion von der Thematik Köln / Berlin zu lösen und allgemeiner zu analysieren, wie der Hase läuft.

Koch: Ja, klar, jeder Siegeszug fängt klein an, und wenn überhaupt, wurden im Berlin der Neunziger von der Handvoll der genannten Galerien erste Strukturen gebildet, die dann in den folgenden Nuller und Zehner Jahren ausgebaut wurden, übrigens sehr eng verknüpft mit der Immobilienwelt, denn auch dort wurden in den Neunzigern die Claims verteilt. Deswegen finde ich den Hetzler/Achenbach-Ansatz nur folgerichtig, wenn auch leicht verfrüht – kannte ich gar nicht. Die nächste „von hundert“ soll eben genau diese Verstrickungen der Kunst- und der Immobilienwelt behandeln. Das wäre die Analyse: der Kapitalismus ging eh seinen Weg, wir in Berlin waren aufgrund der speziellen Umstände kurz raus und dann kamen eben die Cleveren aus West- und Ostdeutschland, aus München, aus der Städelschule in Frankfurt, aus Köln und Düsseldorf, aus Dresden und Leipzig und scheuchten uns aus unserem Sandkasten raus und nahmen uns die Schaufelchen weg. Nicht schlimm, sondern auch folgerichtig. Ich weiß noch, wie ich mit Tim Neuger in einem Taxi saß und eben den Preis für den besten Stand auf dem Artforum gewonnen hatte, den gleichen Preis, den neugerriemscheider 1999 zwei Jahre zuvor bekommen hatten für eine Küche von Rirkrit Tiravanija, da meinte Tim zu mir sinngemäß: „Weißt du Andreas, der Preis war uns damals egal, wir haben den ganzen Stand für 100.000 Mark verkauft“, für wieviel genau weiß ich allerdings auch nicht mehr. Das war für mich auch eine Ernüchterung, es ging damals eben sehr schnell vom sogenannten Sozialkapital in Richtung echtes. Ob die Geschäfte jetzt hier oder woanders gemacht wurden, ist dann eigentlich egal. Das wird mir eh zu oft postuliert, dass Berlin keinen Markt hat. Einerseits stimmt das nicht mehr und andererseits ist es in der fortschreitenden Globalisierung wirklich unwesentlich. Und das war auch damals dann um die Jahrtausendwende das Signal, Basel expandierte, frieze wurde gegründet und die Bedeutung der Messen nahm wahnsinnig zu. Gleichzeitig zogen in den Nuller Jahren immer mehr Galerien nach Berlin und die Künstlerlisten doppelten sich schnell. Da musste richtig gekämpft werden. Tolle Galerien wie zum Beispiel Giti Nourbakhsh gaben auf. Wie erlebst du diese Zeit direkt nach den Neunzigern, dein Umzug nach Berlin fand ja erst (oder schon, je nach Perspektive) 2002 statt?

Nagel: Wer sind eigentlich die Leute im Sandkasten? Die scheinen von einem Zuzug von Kunstprofis, der immer stattfindet, wenn ein Ort sich interessant entwickelt, überannt worden zu sein. Alle Seiten bilden eine Art Humus für eine kulturelle Entwicklung und sind notwendig für ein Vorankommen. Berlin war hitzig in den 90er Jahren. Wir waren noch nur in Köln mit den Räumen, haben aber aktiv am Artforum mitgearbeitet und die INIT Kunsthalle mitgestaltet. Berlin glaubte, mit den Kunststädten New York, LA oder London und Paris gleichziehen zu können.

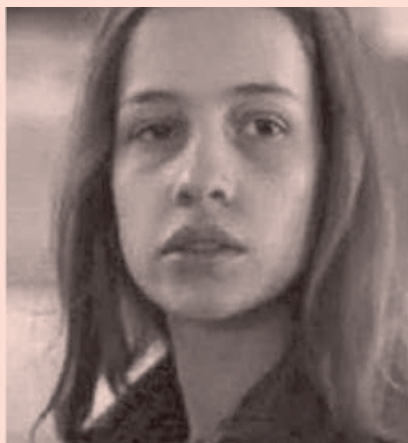
Der Zuzug von Künstlern und auch Galerien rechtfertigte kurzzeitig diese Aussage, aber irgendwie kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Zug auf halber Höhe stecken geblieben ist. Der unsägliche Schlossbau mit einer Führung, die nicht wirklich eine Ahnung von einem Weltausstellungsprogramm hat, oder die Zerstörung einer der besten deutschen Sprechbühnen, die Volksbühne, oder der mittlerweile einschlafende Hamburger Bahnhof seien hier nur exemplarisch erwähnt. Die Berliner Kulturpolitik jagt ein Prestigeprojekt nach dem anderen, vergisst aber eine Zusammenarbeit nicht nur mit den ansässigen Kulturproduzenten.

Koch: Ja, du hast recht. Es ging alles einigermaßen Hand in Hand und viele im Sandkasten profitierten von der Professionalisierung selbst, wenn sie, wie zum Beispiel ich, eher Verweigerer waren. Ich schloss meine typische Berliner Neunziger-Jahre-Galerie dann 2004 und bin ziemlich froh darüber, dass ich mir die weiteren Marktkämpfe ersparte. Dennoch lebe ich vom Geld, das der hiesige Kunstbetrieb erwirtschaftet, teils aber auch von staatlichen und städtischen Förderungen.

Einerseits teile ich deinen Eindruck, dass es nicht wirklich vorangeht, würde aber eher sagen, dass sich der Kunstzug ausgepowert hat. Man hat keine wirkliche Utopie mehr, nachdem die Saat auf dem Humus so vor sich hin blüht. Die Kapitalismusutopie wäre ja sowas wie ein Gehry-, Getty- oder Guggenheim-Ding. Wir wandern jetzt eher Richtung Schweiz, alles wird ein bisschen besser, schöner, teurer und reicher und dann finanziert Berlin auch noch etwas mehr mit. Was anderes fällt mir auch nicht ein. Ist halt langweilig.

Gerade die Schließung der Volksbühne markiert für mich das finale Ende der Neunziger. Keine Bühne stand mehr für den Geist dieser Dekade und sie trug ihn immerhin noch siebzehn Jahre ins neue Jahrtausend, ohne wirklich alt auszusehen. Das, was jetzt dort kommt, ist eben auch langweilig. Alle verhalten sich, als wären sie nur noch Avatare ihrer selbst. Da waren mir die Nullerjahre-Materialschleuderer noch lieber. Was tun? Vielleicht wieder einen etwas dreckigeren Salon gründen. INIT reloaded?

Nagel: Jetzt haben wir uns ein wenig über die Freiheit der Berliner Kunstwelt nach der Wende unterhalten. Eigentlich könnte man darüber ein Buch schreiben. Die Frage, welche Kunstwerke produziert wurden und welche Auswirkungen diese hatten, wurde leider vernachlässigt. Was waren die besten Ausstellungen? Heimo Zobernig, Isa Genzken, Albert Oehlen und Martha Rosler in der INIT Kunsthalle zählen sicher dazu. Imi Knoebels „Raum 19“ in der Nationalgalerie war ein Höhepunkt. Joseph Beuys in der ständigen Sammlung, aber auch die Wechselausstellung im Hamburger Bahnhof stachen heraus. Tausende eintrittsfreie Ausstellungen in Galerien und nicht kommerziellen Räumen konnten ein neues Wissen über zeitgenössische Kunst in Berlin aufbauen, das mittlerweile über 25 Jahre die Kunststadt Berlin ausmacht. Schauen wir mal wie es weitergeht!



Christiane F., Eliza D. & Anne Imhof

Modelle der Gegenwart

/ Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Welt ohne Politik – als Vision. Mini-Communities. Konzerne statt Staaten. Mode statt Kunst. Die Gewinner sind einfach die Besten. Verstehst du das nicht? Du bist ein Idiot. (Toidi). Gewinnen der Besten. Hey, BESTIE!



Die sind immer clean. Weißt Du das nicht? Oh.



Unendlich machtvolle Individuen. Zum Glück ist der einzelne Mensch sterblich.



Wer hätte gedacht, dass Anne Imhof zu Staatskunst wird?



Angst regiert. Kaskade. Bedeutungskaskade. Arket. Arcade fire. Carcass. Kadavre. Cadere. Fallen. Kaskade. Absturz, Wasserfall. Dissonanz. Leichte Abweichung. Drehung. Buchstabendrehung. Deutlich. Deuten. Zeigen. Hindeuten. Alles deutet darauf hin.



Es ist eine diffuse Stimmung, die sich aufgebaut hat. Wie ein Traum. Ja, es könnte alles auch ein Traum sein.



Ich liebe Anne Imhof. Ich denke, dass sie die beste Künstlerin ist, die man gerade sein kann. Ich finde, dass ihre Ähnlichkeit mit Christiane F. gut ist, saugut sozusagen, einfach gut. Einfach richtig gut. Zu gut, um wahr zu sein.



Nur die Hunde in Venedig störten etwas, Dobermänner, Wach-, KZ-Hunde. Angeblich waren es nur Weibchen, was auch sonst. Doberfrauen. #metoo. Aber stimmt schon, wie Anne Imhof sagt, sie sind schön. Gar nicht so gefährlich. Sie brauchen ein verlässliches Herrchen, sonst drehen sie durch.



Sie stören. PUNKT. Weisen zu sehr nach rechts, dabei soll es ja antifaschistisch sein. Verquere Sache. Verquerer Instinkt.



Nicht zu low ansetzen das Ganze.



Der Stand der Dinge. Schau hin: Drogen und Prostitution, Streetstyle und hübsch abgewrackter Vintage-Look, adrette Altkleider, 70s vs. kaputte Love-Parade: das sind die übergeordneten Themen der aktuellen Kampagnen, die sich im Between-Art-and-Fashion-Segment jetzt schon seit längerer Zeit kristallisieren. Deren Protagonist/innen, Marketer und Agenten-Figuren zwischen Model und fucked up. Prada, Balenciaga, Gucci-Blumenkinder-Campaign schon 2016 in West-Berlin.



Gespielter, hingeschminkter Sturz und gleichzeitig der fiktive Abgrund des angeborenen Status.



Verschwimmende Verfassungen.



Der unschuldige Betrachter als Voyeur. Die User, die Wisenden als vermeintliche Verbündete, als Werber, Community. Insidertummelei.



Mehr sieht man nicht. Kann man nicht.



Dass auf den auffälligen weißen Sneakern mit den s/w-gestreiften Schuhbändeln auf dem Acryl-Bildern von Eliza Douglas der Balenciaga-Schriftzug weggelassen wurde, nein, das ist gar nicht boring. Dass diese Schuhe, die schon zu ihrem Release-Zeitpunkt, weil limitiert, nur schwer erhältlich waren, mit über 1.300 EUR auf Ebay gehandelt wurden, scheint manchen egal zu sein. Was war eigentlich der



Ladenpreis des „Triple S“? Wahrscheinlich lagerähnlich. In Rotterdam will die Polizei jetzt übrigens in einem umstrittenen Pilotprojekt junge Menschen kontrollieren, die teure Designer-Klamotten tragen. „Sollten den Einsatzkräften Zweifel kommen, dass die dem Anschein nach teure Markenkleidung der ins Visier genommenen Jugendlichen tatsächlich gekauft ist, dürfen die Polizisten sie konfiszieren.“ (<http://www.textilwirtschaft.de/business/unternehmen/kriminalitaet-rotterdam-polizei-will-jugendliche-aufgeklauter-kleidung-filzen-208328?crefresh=1>)



„Die Behörden wollen junge Kriminelle abschrecken. Die Rotterdammer selbst halten die Maßnahme für illegal und finden, dass sie Racial Profiling begünstigt. Diesem Vorwurf entgegnete Polizeichef Frank Paauw, dass die Polizisten nur bereits in ihrer Datenbank vermerkte Menschen anhalten und befragen würden.“ (<https://www.vice.com/de/article/zmqyp4/verhaftet-wegen-designer-klamotten-in-rotterdam-vielleicht-bald-reality>)



Wie Anne Imhof das wohl findet, ich meine auch das, was ihre Nachbarn von der „Frankfurter Hauptschule“ machen?



„Wir sind erst zufrieden, wenn das Bahnhofsviertel fest im Griff von Junkies ist. Wir wollen völlig vercrackte Zombiehorden, die mit abgesägten Schrotflinten durch die Münchener Straße patrouillieren, während der Rauch von ausbrennenden Einsatzwagen sich mit dem warmen Licht der Abendsonne mischt.“ (Sprecherin von FHS, zitiert nach urbanshit.de, 8.2.18). Überlege doch mal, wie staatstragend Drogen sind. (Wenn Bushido die Wirtschaft ankurbelt.) Opium für das Volk. Opium. Klov. volK. Opium immer für das Volk. Waffen.



Ja, die DRUGS, diese Drogen sind es nun auch und wieder bei Raf Simons zu Herbst /Winter 2018/19. „Christiane F“, das Antlitz der in West-Berlin in den 1970ern ins Drogenmilieu abgestürzten Jugendlichen (bzw. das von Natja Brunckhorst) und der Titel-Schriftzug vom Plakat (Film aus 1981) direkt und 1:1 auf seinen Oberteilen. Gerade

dann, wenn sie sich hinter einem Vorhang aus ihren Haaren versteckt, sieht ihr Anne Imhof gar nicht so unähnlich. Ist doch so.

Ich darf darüber schreiben, solange sie ein Balenciaga-Cap trägt. Ihr Äußeres zählt also öffentlich. Ganz klar. Sie sieht aus wie Christiane F. PUNKT. Anne Imhof inszeniert sich auf zwei Fotos wie Christiane F. Nasse Haare. Vorhang.



Ich liebe auch ASAP Rocky und Michelle Lamy.



Goldene Leinwand – Goldener Löwe – Goldener Schuss. Sich freuen wie ein kleines Kind.

Abschrecken und Anziehen. Ganz wörtlich. Ich ziehe mich an, damit ich da bin. Auch schon eine Tätowierung schützt vor Nacktheit und macht mich da. Mich da. Branding. BRANDING THE SUBCONSCIOUS. Kokettieren.



Signature Pieces, NY, Herbst 2017. Cocaine Models Management.



Bedeutung ohne Deuten. Referenzrahmen. Bedeutungslosigkeit. Eines, das dem anderen folgt. Sukzessive. Wie von selbst. Schön-sein im Nonsens. Lachen. Sich auflösen.



Vielleicht findet der Demna Gvasalia sie ja auch zum Kotzen und dass sie einfach alles von ihm kopiert. Oder ist es übergetreten in die sog. Kunst? Wer ist denn wessen Agent?



Warum muss ich eine Vêtements-Schau ansehen im Hamburger Bahnhof?



Aber ich will ja auch gar keine Kunst, ich sehe mich selbst als Modell; Modell. Lledom.



Da sein. Einfach. Da. Sein.



Ich will Material sein. Frag mal Sophie Rois, was das bedeutet.



„Auch in Bayreuth wehten Fahnen, die Bundespolizei war da und hat Handtaschen durchsucht. Das lehrt einen das Fürchten, genauso wie der tosende Applaus und die Hingegrissenheit des Publikums und dessen dünkeln Treue. Jedoch, Oper ist großartig. Die Leute werden sich wundern, wie die Opern der Zukunft aussehen werden.“
(Anne Imhof, Die Zeit, 23.8.17)

Der VATER liebt dich. Ich liebe dich. Ich auch.
Passieren. Auf der Straße, auf die Straße.

Die Opern der Zukunft. Drama mit Musik. Dramen fallen mir ein. Musik, stärker als die LOVE PARADE. Sanctuary of Lovers. Stronger. Die HATE PARADE eventuell. HATE. HT. Nein####

Bei Telfar zuletzt, NY Fashion Week 2018: Die Schau war als Konzert angelegt. Die Musiker trugen die neue Kollektion. Ganz einfach. Eine einfache Idee, aber anders jetzt. Fluid and Free. Finally mainstream media and brands are starting to pay attention.

Die Hunde stören.

Und dann fühle ich mich wie im Knast der Gegenwart. Ich brauche unberechenbare Kontrolle, mein Körper passt sich an, er ist formbar. Bin ich das Opfer, oder spiele ich es nur?

Nichts kann mich berühren. Informationsüberfülle.
REDUNDANZ. ZNADNUDER.

Prostitution.

Von wem lasse ich mich anleiten und wie viel trage ich selbst zum Gelingen der Sache bei?

Ob meine Buffalo-Turnschuhe mit der fetten Plastiksohle aus den Neunzigern noch durchgehen? Passing DRAMA. Passing TRAUMA.

Die sahen mindestens so gewollt scheiße aus wie diese bewusst hässlich und sinnlos überformten Techno-Sneaker der Gegenwart. Mit was für einer Maschine kann man so etwas herstellen?

Gift. Giftfabrik. LABOR. 3-D-Printing-Technology. „Fresh Foam Lazr“ (New Balance). Nahe der Grenze. Plastikstoff.

Tropical Heat / „Let the music move your body“, Capella / „You got to let the music...“, Eurotrash, zusammen mit Red Bull ein echter Vintage Hit, perfekt für die Gegenwart. Prost! Komm, lass uns endlich anstoßen mit dem Taurin-Gebräu. Auf dein Wohl.

Max. Mager. Max. Müller. Jeder ist formbar. Auch Prada legt seine „Linea Rossa“ wieder neu auf. Jeder ist formbar.

Imhof kokettiert mit der Mütze. Ist mir egal. Es wirkt mühselig. Es wirkt cool. Ich liebe Anne. Anne, my love. What can I say? That's what I know. I love you.

Die geht ja auch nicht selbst in den Balenciaga-Laden und kauft sich das Cap, oder doch? Oh, vielleicht DOCH!

Imhof: „Das ist tatsächlich das, was ich denke und fühle: raus aus der Oper. Auf die Straße. Aber diesmal auf die andere Seite. Ich zumindest bleibe bei der Malerei.“ (Die Zeit, 23.8.17)

Straßenseite. Politik der Straße. Propagande. Wie eine tote Ratte stinkt, das ist kaum auszuhalten. Du hast doch keine Ahnung, aber zu viel gesehen.

Du sagst: Was du machst, bedeutet mir nichts. Ich deute ins Nichts.

Zufällige Bedeutung, von der ich nichts weiß, weiter so. Kann mich nicht berühren. Eine Überfülle an Bedeutung, die nicht mehr ausgelesen werden kann.

Tote Fülle. Müll. Abfall. Dreck. Drogen. Kaputt. Die Worte fallen herunter. Bedeutung, die keine Bedeutung hervorruft oder zurückwirft. Bedeutung ohne Widerhall. Einfach keiner, der antwortet. Keine verlässliche, reliabale Antwort. Tausendfache Antwort. Splitter. Entzug. F-kolor. Res. hin und her. Nonanz. Mit sich selbst sein.

Angst drei D. Dronen, die ihr Ziel per face-recognition zielgenau ansteuern und abfeuern. Angst, drei D.

#ANGST-3D

#KOKOLORES

#Schizo-advertising.com

Microaggressions. Sich in die Spirale reindrehen. Reduce to the max – again. Wie konnte das passieren?

„Baby One More Time“ (Britney Spears, 1998) – „Oops! ... I Did It Again“ (Britney Spears 2000)

Josh Wing / „Higher State of Consciousness Original“ (<https://www.youtube.com/watch?v=Ldfc68bxB8>)



Zeit rumbringen

/Sophie Aigner

Per Zufall kam es, dass ich als eine von vielen sogenannten Monitoren im Dienst des verhüllten Reichstags arbeitete. Da das Gebäude rund um die Uhr bewacht werden sollte, brauchten Christo und Jeanne Claude eine Menge Aufsichtspersonal, das Tag und Nacht in wechselnden Schichten alle paar Meter rund um den Reichstag saß. Neben unserem Honorar bekamen wir ein graues Kittel-Shirt, das wir tragen mussten, später gab's noch eine Signatur drauf, sowie einen Haufen Materialproben, die wir zeigen und verschenken sollten. Niemand der vielen Besucher sollte auf die Idee kommen, sich selbst ein Stück herauszuschneiden. Da die Schichten demokratisch verteilt wurden, saßen wir gefühlt nonstop dort herum, tagsüber mit Blick auf die grüne Wiese, nachts auf dem Asphalt, angelehnt ans Gebäude.

Mein Freund bevorzugte Ölfarbe und die Motive in seinen Arbeiten waren häufig hockende Menschen, auch mich zeichnete er oft. Da saß ich also manchmal hockend auf dem Boden in der Küche, einmal zusammengefoldet im engen grauen Badezuber, ein anderes Mal unter lauter Geldscheinen, die versehentlich von der Farbe überstrichen waren und die wir dann erst wuschen und anschließend zum Trocknen aufhängten. Wahlweise hingen an der Schnur auch Fotoabzüge, die ich versuchte, in der Küche abzuziehen, es war sowieso ständig dunkel. Das Klo war ein langer Schlauch mit Streifen verschiedener Brauntöne an der Wand.

Als ich mich bei Katharina Sieverding in der Klasse vorstellte und Pornocollagen zeigte, kam das ganz schön uncool rüber. Später kam dann ein Dia mit einem Scheißhaufen im Klo und Katharina meinte: „Das ist ein Bild.“ Mein Freund wiederum, der hatte es echt drauf. Da ihm die Wartezeit bis zur nächsten Bewerbungsrunde zu lang war, passte er einfach im Eingangsfoyer einen Malerprofessor ab. Er holte alle seine mitgebrachten Arbeiten heraus und verteilte sie auf dem Boden. Der Professor im langen Mantel hörte schweigend zu, während mein Freund auf einzelne Bilder zeigte und mit eingerolltem Rücken abwechselnd vor sich hin murmelte oder den Mann strahlend anblickte. Später sah ich den Professor mit einem riesigen Hefekloß vor sich in der Mensa sitzen.

Ein anderes Mal gingen mein Freund und ich, angetrieben von seinem Rausch, zu einer Galerie auf der Invalidenstraße und fragten, ob wir Arbeiten zeigen dürften. Im Rückblick erstaunlich, sagte die Galeristin: „Ja klar.“ Wir holten also Fotoabzüge aus den Drogeriemappen, und sie sah sie durch. Seine Malereien gefielen ihr, zu meinen sagte sie: „Sowas zeig ich nicht mehr“. Ich hab den Satz damals nicht verstanden und war doch irgendwie erstaunt, dass sie solche Sachen überhaupt mal gezeigt hatte. Meine Freund machte im Gegensatz zu mir ernstzunehmende Malerei. So



DIE WAHRHEIT
90ER
SPEZIAL

erst, dass er sich häufig besoff, tolle Musik beim Arbeiten hörte und die Farbe überall in der Wohnung verteilt war.

Wenn ich dann mal von seiner in meine Wohnung wollte, musste ich die S-Bahn nehmen, die einige Brachen durchquerte, und wenn ich an meiner Hausnummer ankam, musste ich durch den ersten, zweiten und dritten Hinterhof durch, um endlich zu meinem Haus zu gelangen. Eines Tages hatte sich zufällig herausgestellt, dass die Wohnung einer Freundin direkt gegenüber von meiner lag, ohne dass dieses aufgrund des komplizierten Hinterhofsystems der Gegend von vornherein deutlich gewesen wäre. Wenn ich nun nach Hause kam und Licht anschaltete, bemerkte meine Freundin meine Ankunft, trat ans Fenster und winkte herüber. So begann ich, um meine Anwesenheit nicht sichtbar zu machen, an manchen Tagen folgenden Trick anzuwenden: ich krabbelte im Dunkeln durch die Wohnung in ein Zimmer, welches vom Hof aus nicht einsichtig war. Dort knipste ich Licht an.

Manchmal, auf dem Weg zu ganz viel Glitzer in der Sniper Bar, hockten wir längere Zeit am Schaufenster und guckten in Käthe B.s Wohnung hinein. Käthe stellte damals sich und seinen Alltag aus. Die Räume, die man nicht von der Straße her sehen konnte, wurden per Monitor sichtbar gemacht. Über, neben und hinter uns war ein Baugerüst, das den Platz vor dem Fenster begrenzte, bei mehr als drei Leuten wurde es richtig eng. Drinnen fegte Käthe mit ausholendem Schritt Straßendreck und Asche zusammen.

Mein Freund hatte einfach immer die tollsten Ideen, und es kam öfter mal vor, dass wir spontan beschlossen, noch am selben Abend nach Paris oder nach Prag zu fahren. Seltsamerweise vollzogen wir dort ähnliche Rituale wie zuhause in Berlin. Wir besorgten uns Farbe und Skizzenbücher, tranken viel Kaffee und standen erst nachmittags auf. Auch auf den Zugstrecken war das Licht äußerst gedämpft und ich habe ausschließlich Fotos aus der Zeit, auf denen Menschen auf dunklen Bahngleisen zu sehen sind. Die Zimmer, in denen wir übernachteten, kosteten nie viel und ich habe später manchmal versucht, ähnlich billige Hotelzimmer zu finden, aber es gelang mir nicht mehr. Wir hatten damals einen Blick dafür, schreckten nicht vor irgendwelchen Absteigen zurück, nur die Gemälde an der Wand störten uns, weshalb wir sie meistens sofort abnahmen und unters Bett legten.

Irgendwann später sprang mein Nachbar im Wahn über die Berliner Mauer, um das Land auf der anderen Seite zu befreien, wenngleich es die Mauer schon seit einigen Jahren gar nicht mehr gab. Ich ging in eine andere Stadt, in der die Häuser Gärten hatten und die Kunst-Studenten heulten, während sie über ihre Arbeit sprachen. Ich wünschte, ich würde manches von alledem heute im Netz auf Facebook oder Instagram wiederfinden.

DIE WAHRHEIT 90ER SPEZIAL

Bilder vor dem Ruhm

Luxusleben: Ich bin,
was ich nicht bin.



/Chat

Eine logische Begleiterscheinung der revolutionären technologischen Umwälzungen war das Aufkommen einer neuen Fachrichtung in den Gesellschaftswissenschaften. Die Medientheorie nahm sich der Deutung und Einordnung der neuen Phänomene an und erobert seither die Aufmerksamkeit aller neugierigen Menschen. In Essen unterrichtete der Medientheoretiker Norbert Bolz. Er kam zu dem Schluss, wenn die Menschen nicht mehr an Gott glaubten, wäre es doch ein Segen, dass ihnen nun die Benutzeroberflächen der technischen Geräte sagten, was sie tun sollten. Die Medien seien die neue Autorität, also auch Werbung. Werbung leite die Menschen, das brauchten sie, und Konsum, denn der mache glücklich. Freiheit sei von nun an die Freiheit des Konsums. So was hörten meine Kommilitonen im Kommunikationsdesign natürlich gerne, für mich war es ein Grund, nach Leipzig zu wechseln. Ich erhoffte mir, dass die Freie Kunst, wenn auch mit derselben Diagnose, vielleicht doch noch mit anderen Idealen aufwarten würde.

Es gab mehrere, die von Essen in den wilden Osten wechselten, um Kunst zu machen. Einmal saßen wir im Auto und als ich mal wieder über meine misslingende Liebesgeschichte mit der Nachrichtensprecherin gejamert hatte, erklärte mir Stefan Seeberger zum x-ten Mal, alles sei eigentlich egal, denn wir befänden uns in der Postmoderne. Man könne sowieso nicht mehr „ich liebe dich“ sagen, weil das schon zu oft gesagt wurde. Roland Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977, auf Deutsch 1984) reihen



Mein Mentor in Köln war Wolfgang Zurborn, ein leidenschaftlicher Gegner der seit den Siebzigern sehr angesehenen Düsseldorfer Becher-Schule und seinerseits ein aktiver Semiotiker. In seinen disparaten Bildern durften sich keine Inhalte jenseits eines grafischen Spiels im Zeichenlabyrinth vermitteln. Für ihn waren die fremdbestimmt ferngesteuerten Menschen, obwohl er sie als Opfer sah, immer auch ein Grund zum – lebensbejahenden – Lachen. Er nahm den Kampf auf mit dem Absoluten. Von ihm lernte ich, wie verwerflich dieses ist – ein Grund für Kriege und Terror, der sich durch die Geschichte der Menschheit ziehe. Damit konnte ich viel anfangen. In den düstersten Momenten der folgenden Jahre sollte mir das eine Hilfe, wenn nicht gar die Rettung sein.

Und dann hatte sich plötzlich Achmad umgebracht. Er hängte sich ins Fensterkreuz, weil er nicht Künstler werden sollte, sondern Jurist. Einer der witzigsten Menschen, die es in meinem Leben je gab. Vielleicht hatte er trotzdem noch viel zu viel über das Absolute nachgedacht. Bei seinem letzten verzweifelten Rundruf bei alten Freunden hatte er niemanden erreicht. In den Neunzigern war ich relativ oft auf dem Friedhof. Zu viele mir nahe Menschen starben. Bald stand ich als Halbweise da, bald musste ich Wohnungen auflösen. 1998 lief unsere kleine Nachbarin und liebe Freundin, die elfjährige Diana, in die Straßenbahn.

sich ein in die strukturalistischen Argumente, obwohl das vielleicht ein Missverständnis war, nach Andrea Köhler in der NZZ vom 7. 11. 15 war „Der Discours d’amour für Barthes einsam, weil er sich den (...) damals maßgeblichen Doktrinen des Marxismus und des Strukturalismus und ihrer alles Subjektive eliminierenden Mechanismen entzieht.“ Ich war skeptisch, die Auflistung von Phänomenen als Codes des Verliebtseins war für mich kein wirklicher Trost in einer quälenden Wartezeit. Sicher ist, dass Barthes, der der Generation unserer Großeltern angehörte, persönliche Erfahrungen dahingehend verarbeitete, dass sie im Gender-Diskurs von heute immer noch gelten. „Utopie hieße, sich nicht zu dem einen oder anderen Geschlecht zu bekennen oder zu beiden gleichermaßen, sondern daran zu glauben, dass es nicht nur zwei Sexualitäten gibt, sondern Tausende.“ 40 Jahre hat es gedauert, bis die Legislative seine Utopie Realität auf dem Papier hat werden lassen. Nun, das hätten wir schon mal. Man brauche auch gar keine Kunst mehr, man könne nichts Neues mehr machen. Das Original ist tot. Man könne nur noch zitieren, oder mit Zeichen spielen. Stefan fotografierte dann Leute von hinten, also Hinterköpfe, eine andere Form von Porträtverweigerung, wie ich sie betrieb – ich schuf mit meinem Gesicht 250 verschieden geschminkt-gestylte Identitäten auf Tausenden von kleinen Buttons, To go natürlich, wie die Bonbons von Felix Gonzalez-Torres. Cindy Sherman konstruierte ihre multiple Persönlichkeit anhand von Zitaten aus der Film- und Kunstgeschichte.

Währenddessen war die Ironie allgegenwärtig und ermöglichte Vieles. Zum Beispiel, dass Schlingensiefel dazu aufrief, Helmut Kohl zu töten, und ihm niemand dabei wirklich mörderische Absichten unterstellte. Das war witzig. Wenn die Pegida heute Merkel an den Galgen hängt, wird’s einem schlecht.

Dafür kündigten sich schon die Phänomene an, die sich bis heute wie ein hässlicher unsterblicher Wurm ausgebreitet haben. Am 3. April 1995 ging Jürgen Domian bei Eins Live im WDR auf Sendung. Wie man vor Kurzem lesen konnte, zog er seine Mitternachtsseelsorge über 21 Jahre durch. Ich war entsetzt, ich dachte die Welt geht unter. Was für ein Verbrecher, der Menschen in Notsituationen für die Quote missbraucht, indem er sie dazu verführt, sich vor einem Millionenpublikum zu entblößen! Alle erdenklichen Krisen, in die Menschen geraten können, sollten anderen zur Unterhaltung vorgeführt werden. Der Animator im Helferkostüm erhielt dafür viele Preise, u.a. den Bundesverdienstorden für soziales Engagement.

Eine interessante junge Studentin klagte dieser Tage, das Leiden entbehre jeglicher Würde, niemand schätze es. Dann zeigte sie mir ihre Arbeiten: Computeranimationen auf der visuellen Basis von Sperma-Spritzern.

Die Band „Fettes Brot“ hat 2018 auf peinliche Formate die zeitgemäße Antwort parat. Beim nordischen Sender Njoy gibt es dienstags um 22 Uhr *Was wollen wissen?* Da ruft zum Beispiel eine 20-Jährige an, die sich fürs neue Jahr vorge-

nommen hat, eine Stunde am Tag an ihrer Achtsamkeit zu arbeiten, zu meditieren, Yoga zu machen usw. Ihre Frage an „Fettes Brot“ ist nun, wie sie, die nicht so viel Freizeit habe, das mit ihrer Schichtarbeit am besten in Einklang bringen könne, denn sie ginge ja auch ab und zu gerne mal ein Bier trinken. Sie raten ihr, auf der Yogamatte das Bier zu trinken und, warum nicht, vielleicht dabei mal eine Kippe zu rauchen.

Dass es nicht nur eine Realität gebe, das war kein neuer Gedanke in der Philosophiegeschichte, aber der neue Aufguss war ungeheuer praxisorientiert: BILD-Zeitung lesen und die Welt aus anderer Perspektive genießen!

Unort ist ein Unwort der Neunziger, das, wie ich finde, jeglicher Logik entbehrt. Ein Unort ist ein Transitraum, mit dem sich niemand identifiziert, aber den viele nutzen oder wo alle durchmüssen. Das Auto konnte es noch nicht sein, Car-Sharing war noch nicht freigeschaltet. In eben dieser Zeit trauerte man übrigens um den Verlust vieler Unorte. Der öffentliche Raum verschwinde zugunsten des virtuellen. Beim Belichten von Fotopapier stellten wir uns in der Essener Dunkelkammer Reisen im Cyberspace vor. Und in dem kleinen Computerraum der Uni schaltete jemand den Beamer an. 1994 war das ein Wow-wow-Spektakel, wie eigentlich alles andere auch.

Ich ging auf in dieser neuen Feier der Oberfläche, in der Akzeptanz des Spiels mit dem Schein. Durfte mich austoben in Inszenierungen, Performances und Styling. Das hatte einen sehr lustvollen und oft einen sozialen Aspekt. Einmal brachte ich die Nachbarn in unserem Haus, die ich zum Teil gar nicht kannte, zusammen, stellte Kostüme zur Verfügung und schuf ein Bild einer alten ostdeutschen Hausgemeinschaft. Das war kurz vor der Sanierung. Die Räumung gehörte wohl zu dem mietfreien Wohnen dazu.

Rirkrit Tiravanija isolierte die Begegnung von weiteren Dimensionen der Kunst und machte das Suppeessen zu einer Version der beuys'schen sozialen Plastik. Ein Happening waren so gesehen auch unsere langen Nächte der Foto-Inszenierungen, ein Fest mit Essen und Musik. Ich dachte damals oft darüber nach, was wir jetzt eigentlich von Luxus übernommen hätten. Besonders als ich mit choreografischen Interventionen den Öffentlichen Raum betrat (Berlin), einen Engel auf dem Weihnachtsmarkt spielte, bei dem man Wünsche abgeben konnte (Köln) oder mich zur Wessi-Tussi stilisierte mit der Farbe Pink in Neon und westdeutscher Schlagermusik (Leipzig) oder die exzentrische Künstlerin (in der Provinz) performte.

Arthur Zalewski und ich, wir spielten einmal explizit mit den Erwartungen, die andere und wir selbst an uns als Künstlerpaar stellten. *Bilder vor dem Ruhm* (1998) hieß diese Aktion. Mit einer einmaligen Leichtigkeit produzierten wir hunderte Fotos von einer angeblichen Hochzeitsreise nach New York, dem Sehnsuchtsort, dem Zuhause aller verlorenen wie frei schwebenden Seelen. In unserer

herrschaftlichen Wohnung in Leipzig hing dann z.B. „wir bei minus 40 Grad auf dem World Trade Center“. Alle Bilder für je 10 Deutsche Mark, vertrieben von unseren illustren, als Leibgarde verkleideten Mitbewohnern. Selbstverständlich mit Kaffee, Kuchen und Musik und dem morbiden Glamour, den unser golden gestrichener Kunst-Palast hergab.

Ohnehin wurde da jeden Abend auf dem Tisch getanzt, die Küche war verqualmt und im Ofen glühten die Kohlen. Keiner von uns hatte ein Handy und Menschen, die ein Köfferchen hinter sich herzogen, waren lächerlich. Das war natürlich ein Luxusleben. Die eigene Identität in Frage stellen zu können, sich und alles Mögliche zu dekonstruieren. Ich weiß auch nicht, wie viel von diesem Schwebezustand dem biografischen Alter zwischen 20 und 30 geschuldet war. Inwieweit ist nicht ein spielerischer offener Lebenswandel mit allen möglichen Experimenten typisch für dieses Alter? Aber wir hatten Glück, der Zeitgeist passte zum Alter und machte Spaß.

Dann bekomme ich von der Oper eine Einladung. Ich mache vor dem Fotografieren Schauspieltraining mit Abonnierten und finde mich in der Rolle einer Regisseurin wieder. Aber wie könnte es an der Oper anders sein? – Zu viel Gefühl. Falsche Gefühle! Und meine erste verzweifelte Choreografie in der unsanierten Baumwollspinnerei. Ich hatte fast noch einen Kinderblick auf die Welt, wenn auch den eines Kindes, das nicht unbekümmert ist, sondern mit Nachdruck Forderungen stellt. Die Soundtracks, die meine Tanzstücke *es geht immer weiter* (1999), *weg ist weg* (1999) und *Alles stimmt nicht* (2000) begleiten, waren Ausdruck dieser Perspektive und sind auf CDs als bleibende Tonspur festgehalten. Beim Casting achtete ich darauf, dass die PerformerInnen einen kindlichen Ausdruck mitbrachten. Alle Sprech-Files widersprechen der Haltung „Nimm die ganze Sache nicht so ernst.“ Das Anything goes war zum Nothing goes geworden.

Auf einem Spaziergang am Teltowkanal äußerte eine Bekannte, die als politische Gefangene mehrere Jahre in Bautzen gesessen hatte, ihrerseits Kritik an der Leichtigkeit. Sie hasse alles Ironische der Gegenwart. Die Neunziger Jahre, diese alberne Zeit, waren ihrer Biografie nicht würdig. Sie litt immer noch merklich unter den Folgen der Isolationshaft und konnte mit der Verweigerung, irgendetwas ernst zu nehmen, nichts anfangen.

Unsere Freundin A.-L., heute mit einem Rückversicherer im Steuerparadies, fuhr 1999 mit Schlingensiefen einen Hilfs-transport in den Kosovo. Sein Appell an die Grünen, die damals in der Regierung saßen und zum ersten Mal wieder Militär unter dem Label „humanitärer Kriegseinsatz“ ins Ausland geschickt hatten, ist in dem schweren toten Volksbühne-Almanach 1992–2017 festgehalten. Der grüne Innenminister Schily war bereit, 5.000 Flüchtlinge von 800.000 aufzunehmen.

Wenn er noch lebte, ich tippe, Schlingensiefel hätte 2015 mit Angela Merkel gemeinsame Sache gemacht und die nötigen Worte gefunden, als sie sprachlos wurde, und hätte vielleicht schon damals den Schüleraustausch Ost/West organisiert und es gäbe keine rechte Partei im Bundestag. Kümmerte er sich doch 1999 als parodistischer Kapitalismus-Coach schon liebevoll um die „Abgehängten“ und versprach jedem Scheiternden eine Chance.

„Gehen Sie auf Sendung. Machen Sie mal was! Was ist egal. (...) Eine Pleite, die von Herzen kommt, ist besser als eine Million, an der Scheiße hängt. Wir geben Ihnen einige Tipps und Hinweise, etwas aus Ihrem Leben zu machen. Es ist das einzige, das Sie haben.(...) Freiheit ist, grundlos etwas zu tun, das kann gut oder böse sein. Wir haben uns diesmal für das Gute entschieden.“ *Chance 2000*

2017 haben wir die Sendung. „Wenn das sogenannte Volk oder der Pöbel Selbstbewusstsein bekommt, dann geht es immer schief.“ Jelineks österreichischer Dichter-Kollege Werner Schwab (1958–1994) im Zusammenhang seines Stückes *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* (1991). Auch Christoph Marthaler war da nicht zimperlich: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (1993) und bescherte der Volksbühne mit ältlichem Männergesang und klappriger Gesundheitsgymnastik im Gemeindesaal von Anna Viebrock einen Erfolg wie *Cats* am Broadway. Da waren Gestalten auf der Bühne, die sahen so schräg aus, das hätte keine Maske gekonnt, und man zweifelte, ob das überhaupt Schauspieler seien.

1999 entwickelte ich eine Installation, in der lebendige Körper in der Stille auf „tote“ Materie treffen, und realisierte sie zunächst mit Kommilitonen als *Klassentreffen* in dem Atelier unserer Klasse Astrid Klein. Später sollte sich dieser performative Ansatz wesentlich theatraler, wenn nicht opernhafte in der Installation *Karneval* (2001) im Schauspiel Leipzig gestalten. Theater bzw. Kunst mit in diesem Fall siebzig Laien zu machen, war dabei eine besonders spannende Herausforderung. Wie man dem sächsischen Polsterer die Kunst erklärt. Das Theater der Welt und das Theater auf der Bühne kommen sich immer näher.

Die Neunziger Jahre, das sind für mich auch die Paradiesvögel aus dem Buschwindröschen in Köln, die ihr Leben in der Aids-Epidemie verloren haben. Die Stadt strahlte Anfang des Jahrzehnts unter Regenbogenfahnen und breitete für meine Freundin Inger und mich weit die Arme aus. Köln wurde zum Identifikationsanker.

Hier geht man gern verloren / Köln ist von hinten und von vorn / die Stadt, die hat, was uns gefällt / leben kann man überall / doch für uns, auf jeden Fall / ist Köln der geilste Arsch der Welt.

Memories of the 90s

/ Ben Cottrell

The Country and the Town

Coming from the English Westcountry, the sea, rocks, trees and flowers, and moving to the Regency town, with ice cream facades and eruptive weekend regional violence, and listening to music from the 60s and 70s although born in 1972, I didn't have a clear sense of the cultural historical time I was living in. I experienced a kind of 'slippage of time'. Nature and experience was filtered through and reflected off pop culture.

With eyes on America and Europe, I was under the spell of eras through a particularly Western focus. A positive nostalgia for un-lived and imagined times. Rather than a dominant style or movement there was a plurality of forms and historical 'expressions'. The past exerted a strong influence, a strong gravitational pull. There was however a sense of direction and optimism. The world was big. The horizon distant. There was a 'beyond'. A 'real' to be discovered outside of signs and language. A portion of innocence. For navigation, a copy of Henry Miller's *Tropic of Cancer* ... or was it *Capricorn* in my back pocket, and a head full of Abstract Expressionism and Black Sabbath.

The Edifice

Mid 90s and the Cheltenham art school painting department was still enthralled by Modernism and its histrionics. In the library one experienced a divergance between how one felt (selfconscious, half intoxicated by images), the media saturated pop present, and the reproductions of the 20th Century masters and legends one was referred to and thrilled by. Unconsciously placing oneself in relation to a heroic past and carrying the baggage.

Western Art History felt like an edifice. A huge block of genius. An elevated road of charisma that had reached a vanishing point. A horizon lined with the silhouettes of gods. "We are untouchable!" they smiled from amber tombs. Cracks in the pantheon were then searched for.

Critical discourse, post structuralism and feminist theory questioned the unifying dominant culture, its organising principles, power relations and hierarchies. Even partly digested these theories offered ways to develop new approaches to culture and received, authorised history. At the same time there was a kind of euphoric wind blowing from London, a slick stream of one liners from a younger generation of artists who were being celebrated in the present and achieving success. This signified the development of a new kind of fast, professional, young British art scene.

It was beginning to feel like a party at the end of time, the end of chronological, linear time. The surface of the path started to ripple, take off, images blowing around tethered to the weakening gravity of history and meaning. Cracks becoming lines of potential. Signs proliferating.

Death of a Painting. Hole in the Wall.

I recall the painting that died in my arms. It was a version I was making of Velázquez's *The Flagellation of Christ*. Historical ochres and umbers splashed on an endless field of bright pink. An open ended heavy pop laceration ... But wait! At that time I was still excited by painting! Anyway, at some point I was standing in front of a canvas going through the motions (painting at that time felt like an elevated theatre stage, or cinema screen on which one performed roles and reenactments) when my belief in this construct left me. With all the passion I was feeling I might as well have been painting a brick wall. I was more interested in everything around me, objects, wall, floor, body, 'happenance'. Perhaps it was the empty space, the aura, the afterglow of the deceased painting that gave these things their vivid presence.

I decided to make a hole in the wall.

The Body

'The corporeal' appeared to be the locus of 'the real', a 'natural' physical reality and experience. The opening up of which could reveal potential, disturbing truths, countering the abundance and authority of circulating signs, surfaces and simulacra. 'The body' was put into multiple discourses in relation to notions of 'the self' and identity. As a property, as a political site inscribed by systems of value and invested by language. The interrelation and instability of these terms were at the same time questioned. The body and abjection. Julia Kristeva's concept of the Abject. That which is cast out, which provokes subjective horror through a disturbance of integrated identity, a disruption of the categories of subject and object.

In this context I became interested in how paint, substances, drips and stains could implicate the body and its 'base' materials, fluids, forms, functions and limits. Knotted bed-sheets for guts. How this relation could de-sublimate the el-

evated art object, its associations and meanings, revealing the hidden, unconscious drives lurking within. The mark, the blob relating to the amorphous, the formless. A liminal state. The accidental splash, the trace of an event, a pressurised spurt that leaves the body rupturing its unity. The loss of self and the out of control. The fragmented, disorganised body. Jolly horrors!

Entries and Exits

Mid 90s. Whilst in the middle of building an installation I was turned onto the concept of rhizome from *A Thousand Plateaus*, by Deleuze and Guattari, which became a toolbox of sorts. Freed from the confines of canvas, the work erupted in the actual given space. 'Live', improvised, temporary, incorporating and employing materials that came to hand, e.g. a blanket, stool, slapstick banana skin, underwear, a shoe, and other associational materials that implicated the body, physicality, and psychosexuality. Through extending, tearing and ripping into the surfaces, revealing layers, the limits of space and work blurred. Non hierarchical growth in all directions at once, high and low, inside out. A deterritorialization, relating to the thresholds of identity, of psychological and physical space. Leakage, spillage over a border. Dissolution. A process not a product. A simultaneous collapse and growth. A becoming.

Desiring to cut through surfaces, the fabric of space, looking for 'the real', only other surfaces and endless layers appeared, one mask removed to reveal yet another ... In the 1990s the Twentieth Century started to look back on itself, to gaze into a mirror and identify with its reflection, cannibalising and devouring itself. In the process forgetting its reality, its presence, and becoming image, becoming the reflection in the looking glass.



Ben Cottrell, untitled, 1996
Degree show, Cheltenham School of Art, England



One Night Stand

Darf man das überhaupt noch: eine Ausstellung in einem Sexshop machen mit Arbeiten zum Thema? Gerade jetzt?

/Stephanie Kloss

Wir, (zwei Frauen), konnten es nicht allen recht machen. Die einen vermissten ein diskursives Konzept, die anderen eine Stellungnahme zum Gesetz zur Regulierung des Prostitutionsgewerbes oder zum „Wedeln“ der Filmindustrie, manche bemängelten gar die schlecht gekleideten Besucher der Ausstellung.

Doch den meisten schien das Ambiente gefallen zu haben. Ein leuchtend rotes, großes Herz im kalten Dunkeln, darauf konnten sich viele einigen, das zog an. Eine hysterische Menschentraube sammelte sich am frühen Abend vor dem „Erotica“, im Hintergrund schimmerte verlassen die Volksbühne, drinnen ging gar nichts mehr.

Die Erwartungshaltung, zu einem kulturellen Event einfach so in einen Sexshop zu gehen, schien riesig. Zugleich geheimnisvoll und cool, ohne Debatte, Scham oder Vorhang.

Kunst von 27 Künstlern gab es auch, für jeden Geschmack war etwas dabei: viel nackte Haut, Performance und Lesung, Selbstbespiegelung, Ironie und kritische Ansätze, nur die konnte leider niemand sehen. Das war aber auch irgendwie egal. Es war voll, es war warm, es gab Bier und Wein und tatsächlich waren die meisten schon mal da im „Erotica“. Nur nicht alle zusammen. Allein oder zu zweit waren sie da, hatten etwas gekauft, für sich, den kleinen Maxim oder andere, waren im Kino, in einer der Kabinen, im Seitensprungzimmer, das 20 Euro für anderthalb Stunden kostete, oder ließen sich an der Stange was vortanzen. Nun, da alles ausgeräumt war, man nichts visuell Anreizen-

des außer den anderen, ver mummt in dicke Daunen, in der Masse wahrnehmen konnte, kam es zu Irritationen. Das Spektakel war auf einmal der Zuschauer, gut oder schlecht angezogen, ziemlich real und echt, irgendwie lebendig. Die Stimmung war heiter, teils melancholisch, ja so war es früher in Mitte in den 90ern ... der Abend ein voller Erfolg. Sex sells. Immer noch.

Zwei überregionale Zeitungen schrieben über das Event, die BZ schickte um 22.10 Uhr einen Liveticker: „Riesiger Aufruf vor Sexkino Erotica! Grund ist kein außergewöhnliches Programm in den Solokabinen, sondern Kunst. Das Kino ist eigentlich geschlossen. Aber bevor der neue Mieter mit dem Umbau beginnt, gibt es eine Ausstellungseröffnung mit über 20 Künstlern.“

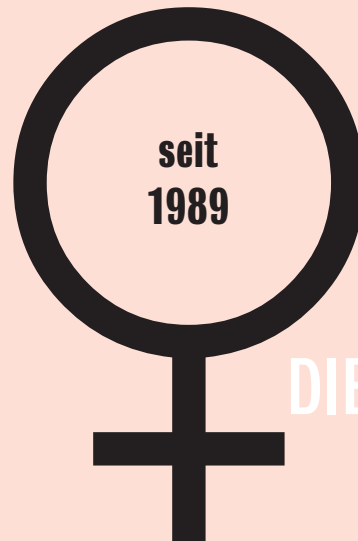
Es heißt, 1899 habe das erste Sexkino in Berlin eröffnet, in der Münzstraße in Mitte, mit 158 Plätzen. Gezeigt wurde weniger Sex als Striptease. Die ersten Sexkinos gab es erst 1968 in Dänemark, in den 70ern folgten die Vereinigten Staaten. Dort hatten Pornokinos vor allem durch legendäre Werke wie „Deep Throat“ ihre Blütezeit. Heute macht die Pornofilmindustrie angeblich mehr Umsatz als Hollywood.

In den Regalen des „Erotica“ stapelten sich die Filme der Produktionsfirma Hustler, die „Desperate Housewives“ zum Beispiel. Auch deutsche Produktionen liefen gut, etwa die Serie „Ich bin jung und brauche das Geld“ oder die Streifen der Pornodarstellerin Vivian Schmitt.

Das hört sich alles harmlos an, gibt es in Berlin sowieso

DIE WAHRHEIT
90ER
SPEZIAL

Goldrausch



Ein Gespräch über das Goldrausch-Künstlerinnen-Projekt in den 1990er Jahren zwischen Anne Marie Freybourg und Susanne Weirich

Anne Marie Freybourg: Als Schwerpunkte für unser Gespräch hatten wir vereinbart, darüber zu sprechen, was für eine Öffentlichkeit durch Goldrausch entstand und uns zu fragen: Gelang damals für die Künstlerinnen eine erfolgreiche Positionierung und ist das heute anders? Hatten wir damals, in der ersten Etappe, mit Goldrausch goldene Zeiten? Mich persönlich interessiert besonders die Frage der Öffentlichkeit. Das war mir damals bei der Gründung des Programms sehr wichtig. Im Grundsatz ging es darum, wie können wir Künstlerinnen in ihrer künstlerischen Selbstständigkeit unterstützen und was müssen Künstlerinnen über das soziale und ökonomische Umfeld der Kunst wissen, was sie an den Hochschulen aber nicht lernen. Das fassten wir unter dem Oberbegriff Öffentlichkeit zusammen. Die Kunstöffentlichkeit war damals 1988, 1989, als ich zusammen mit der Soziologin Ute Birk das Programm gründete, schon in gewissem Umfang komplex, aber noch nicht so kompliziert wie heute. Wir waren der Überzeugung, man muss sich als Künstlerinnen das Feld der Kunstöffentlichkeit sehr, sehr genau angucken. Für mich war Öffentlichkeit immer ein wichtiger strategischer Begriff. Klar, ich bin in meinem Studium in den 1970ern mit den Debatten von Oskar Negt und Alexander Kluge über Öffentlichkeit und der wichtigen Analyse von Jürgen Habermas zur Entstehung von Öffentlichkeit quasi aufgewachsen. Ich war überzeugt, wenn man eine eigene, neue Öffentlichkeit schafft, dann kann man auch neue Wege für die Kunst herstellen.

Erinnerst Du Dich noch, warum Du bei Goldrausch mitmachen wolltest?

ganz andere Veranstaltungen wie Gegen, Pornconceptual, Buttons, Herrensauna, Fausthaus, Sneakersox und was nicht alles. Es gibt SM-Studios, den Puff, VR und das Internet, Porno überall und für alle noch erdenklichen Vorlieben. Und es gab eben das „Erotica“ und seinen Slogan: „Einzig und nicht artig“. Doch Mitte möchte heute artig sein. Das „Erotica“ muss schließen, nicht weil etwa der Besitzer des Hauses wechselt oder die Miete nicht mehr bezahlt werden kann, sondern ganz einfach, weil man das Gewerbe dort nicht mehr haben möchte. Es wird gemunkelt, ein Künstlerbedarf übernehme ironischerweise die Geschäftsräume. „Ey Mädels (!), ihr braucht mir nix von Gentrifizierung zu erzählen, det wes ick allet.“ Es hatte etwas gedauert, bis Mario, der Besitzer des „Erotica“, sich dazu bereit erklärte, dass wir in seinen leeren Räumen die Ausstellung machen konnten: „Nur für einen Abend! One Night Stand!“ Im Gegenzug halfen wir beim Ausräumen und bekamen wiederum Sextoys von ihm geschenkt. Als er das Ausstellungspakat sah, das den Pole-Dance-Raum zeigte, konnte er seine Tränen kaum zurückhalten.

Mario, 50, war früher Tae-Bo-Trainer. Er übernahm 1999 das Geschäft: „Nach der Wende war’n wir alle neugierig“, sagt der Ostberliner. Im Westen der Stadt flackerte in den 80ern ein Rotlichtkino neben dem anderen, in Ostberlin durften sie erst nach dem Mauerfall aufmachen. Hier war es schwierig, Lizenzen zu bekommen, während im Westen noch Altzulassungen galten. Trotzdem gab es einen kleinen Boom im Osten“. Heute gibt es Pornhub und Co. Dennoch, sein Laden war gut besucht, bis zuletzt. Er schließt ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, an dem es sogar möglich erscheint, dass solche Orte für Sex und Triebabfuhr demnächst wieder mehr Zulauf bekommen.

Draußen vor der Ladentür hing bis zum Schluss auch ein Gemälde. Es zeigte eine Frau in Lederstiefeln, die ihren nackten Hintern in die Höhe reckte. Kürzlich kam noch das Ordnungsamt vorbei: Das Geschlechtsteil müsse abgedeckt werden, hieß es. „Ich habe nichts abgeklebt.“ lächelt Mario, in der Kunst gebe es nun mal keine Pornografie. Bilder mit nackten Damen werden heute sogar im Museum abgehängt.

An Stelle des Gemäldes zeigte ein Künstler am Abend der Ausstellung seinen ganz eigenen Porno: es war eine Kurve, seine Kurve bei artfacts, abfallend, aufsteigend, noch mehr abfallend. Sinnbildlich für alles Mögliche. Die Höhepunkte waren mit Glühbirnen markiert, ganz altmodisch, wie auch das Erotica. Doch das „Erotica“ soll an anderer Stelle wiedereröffnen. Geht es nach Mario, werden wir die Eröffnungsveranstaltung bestreiten. Das Spektakel hat ihn begeistert.

„Erotica“, kuratiert von Stephanie Kloss und Sarah Lüttchen
Ausstellung am 6.1.2018, Rosa-Luxemburg-Straße 23, 10178 Berlin
mit Marc Brandenburg, Franz Burkhardt, Alexander Dürr, Claus Föttinger, Tine Furler, Lars Gressmann, Marc Gröszer, Lisa Holmgren, Stephanie Kloss, Andreas Koch, Peter K. Koch, Oliver Kohlmann, Ulrich Lamsfuss, Julie Legouez, Ilya Lipkin, Sarah Lüttchen, Eric Meier, Peter Odinzow, Lea Pagenkemper, Patrick Fabian Panetta, Andrea Pichl, Anne Retzlaff, Erik Schmidt, Pietro Sanguineti, Marianne Thörmer, Ina Weber, Sonja Yakovleva



Goldrausch-Ausstellung von 1996 im Martin-Gropius-Bau: von links nach rechts: Ingrid Mostrey, Juliane Laitzsch, Antje Dorn (an der Wand), Francis Zeischegg (im Vordergrund).

Susanne Weirich: Ich bin 1991 nach Berlin gekommen und habe als künstlerische Mitarbeiterin an der TU Berlin gearbeitet, hatte ein paar mal – unter anderem im Künstlerhaus Bethanien – ausgestellt und gerade angefangen, mit einer jungen Galerie zu arbeiten. Für mich war der Hauptgrund bei Goldrausch teilzunehmen, mich noch besser zu vernetzen und Kolleginnen kennenzulernen, mit denen ich auch über meine Arbeiten diskutieren kann. Das ist etwas, was mir nach dem Studium sehr gefehlt hat, die Auseinandersetzung über meine künstlerische Arbeit. Und natürlich wollte ich auch mich in der Kunstszene bemerkbar machen, dadurch, dass ich eben auch KunstkritikerInnen kennenlernen. Ich war gespannt, wie das hier in Berlin funktioniert. Im Rückblick würde ich jetzt sagen, es war damals noch sehr viel entspannter als heute. Ich bin nach dem Studium an der Kunstakademie Münster erst kurzzeitig nach Hamburg gezogen und dann nach Berlin. Das war zweimal ein Neuanfang. Gerade in dem Feld der Kunst ist es schwierig, ohne Kontakte anzufangen. Deshalb wollte ich bei Goldrausch mitmachen.

Freybourg: Also ein Netzwerk suchen, oder?

Weirich: Ja, unbedingt. Ich fand an Goldrausch aber auch sehr positiv, dass Ihr uns darin geschult habt, wie wir uns besser vermarkten, wie wir uns darstellen und wie wir uns im allgemeinen Kunstkontext verorten.

Freybourg: Du hast eben gesagt, Dir ging es auch darum, zu erfahren, wie man sich am besten bemerkbar macht. Das finde ich einen sehr schönen Begriff: sich bemerkbar machen. Heute dagegen ist das neue Schlagwort: sichtbar machen. In meinem Verständnis geht es aber nicht nur da-

rum, etwas oder sich sichtbar zu machen, sondern man muss auch die Stimme erheben, und das finde ich, bedeutet eben, sich bemerkbar zu machen. Sichtbarmachung ist einfach Schaufenster, eine schöne Auslage, aber das heißt noch nicht, dass man wirklich explizit die Stimme erhebt und sagt, was man meint. Aber das genau war mit dem klassischen Begriff der Öffentlichkeit, wie ich ihn im Kopf und im Herzen trug, gemeint.

Was wir konkret für die Öffentlichkeit in Berlin getan haben, war, dass wir zum Abschluss des jeweiligen Kurses Ausstellungen gemacht haben. Ich erinnere mich genau an die erste Ausstellung, 1990 fand sie statt. Der erste Kurs hatte Mitte September 1989 begonnen, man ahnte damals noch nicht, dass die Mauer fallen würde. Dann im November 1989 waren wir alle erst einmal ziemlich abgelenkt und aufgeregt. Und im September 1990 haben wir die erste Goldrausch-Ausstellung gemacht, im Künstlerhaus Bethanien, wo auch jetzt die Ausstellungen wieder stattfinden, in den Räumen mit der Kapelle. Wir fanden das sehr, sehr komisch in einer Kapelle auszustellen.

Wir haben dann in den folgenden Jahren viel an Orten ausgestellt, die vollkommen „independent“ waren, eine Art gefundener Orte. Wir waren zum Beispiel früh in den Edison-Höfen, als sich dort noch nicht international agierende Galerien etabliert hatten. Wir waren im Marstall, lange bevor die Hochschule Hanns Eisler dort einzog, und es noch sehr nach Lysol roch.

Wir bespielten gerne Orte, die noch nicht für die Kunst besetzte waren, was damals in Berlin sehr einfach möglich war. Heute sind fast alle Orte schon einmal mit Kunst bespielt

worden oder alles ist bereinigt. Wir hatten aber auch Auftritte an klassischen Kunstorten. Manche Berliner Kunstinstitution war auf das Programm aufmerksam geworden und hat uns eingeladen, unter ihrem Dach und damit unter ihrem, wie soll man sagen, Prestige und Leumund auszustellen. Der erste war 1993 Jörn Merkert als Direktor der Berlinischen Galerie. Merkert fand das Programm spannend und vertraute Konzept und Qualität. Ein paar Jahre später dann, 1994, hat Thomas Kempas uns in das Haus am Waldsee eingeladen. Durch glückliche Zufälle konnten wir 1996 im Martin-Gropius-Bau im goldenen Erdgeschoß ausstellen. Die Ausstellung hat dann schon alle in der Stadt verblüfft. Zum einen, wieso durfte Goldrausch in der Belle-Etage des Gropius-Baus ausstellen, die eigentlich internationalen Ausstellungen vorbehalten war. Und zum anderen, es gelang uns, in diesen herausfordernden Räumen einen großartigen Auftritt hinzulegen.

Die Ausstellungsorte und damit die Öffentlichkeitsformen, die wir mit Goldrausch gesucht haben, waren eine Mischung. Das war für mich und die Künstlerinnen ein interessantes Wechselspiel und lustvolle Herausforderung, dass Bekanntheit bzw. Nichtbekanntheit, die institutionellen und technischen Anforderungen der jeweiligen Orte permanent wechselten.

Weirich: Das ist ja auch ein typisches Merkmal für das Berlin der 90er gewesen, dass man an Orten ausstellen konnte oder sich Räume erschlossen hat, die nur für eine ganz kurze Zeit da waren. Es gab ja auch Interims-Räume und -Plätze, auch Clubs, die nur für ganz kurze Zeit irgendwo im Untergrund firmierten und dann sofort wieder weg waren.

Freybourg: Wir hatten wirklich extrem viel Bewegungsfreiraum. Heute, wenn ich das richtig sehe, ist das meiste „trocken gewohnt“ und schon erobert. Interessant war dabei, dass wir mit diesen Ausstellungen unterschiedlichste Level von Öffentlichkeit für uns testeten. Das war für die jeweiligen teilnehmenden Künstlerinnen und für uns sehr, sehr interessant und aufschlussreich.

Weirich: Es ging darum, sich nicht nur auf den White Cube zu verlassen, sondern sich auch auf einen kunstfern markierten Raum wirklich einzulassen. Es begegnet mir oft ein Missverständnis bei jungen Kunststudentinnen, die ganz erpicht darauf sind, schön abgesichert in einem White Cube auszustellen. Häufig möchten sie gleich mit Sound, Geruch und Bildern arbeiten, möglichst auch mit allen Medien und dafür einen einzelnen, separaten Raum haben. Das entspricht meiner Erfahrung über die realen Ausstellungsmöglichkeiten, die man als Künstlerin hat, auf jeden Fall nicht und ich finde es auch gar nicht so spannend. Anstelle des White Cubes ist es eine interessantere Herausforderung, die Bedingungen eines Raumes zu reflektieren, der vielleicht einen anderen Kontext oder einen komplizierten Grundriss hat, und darauf zu reagieren.

In den Goldrausch-Ausstellungen ließ sich auch damit experimentieren, welche Arbeit nach welchen Kriterien neben welche andere passt und was für Korrespondenzen die unterschiedlichen Installationen, Bilder und Videos miteinander eingehen. Grundsätzlich ist das bei Gruppenaus-

stellungen eine schwierige künstlerische Aufgabe, und das ist ein zusätzlicher Aspekt, den ich an dem Goldrausch-Kurs in guter Erinnerung habe: Wir haben uns auch mit Arbeitsweisen, mit denen wir ansonsten gar nichts zu tun hatten, weil sie konträr zu dem sind, was die einzelne Künstlerin selbst tut, auseinandergesetzt, und auch voneinander gelernt.

Freybourg: Aufgrund der bei der Auswahl der Goldrausch-Teilnehmerinnen von uns bewusst erwünschten Bandbreite der künstlerischen Positionen, war die Ausstellung wirklich immer wie ein bunter Strauß. Als Kuratorin musste man zusehen, dass daraus eine schlüssige Ausstellung wurde. Wir haben uns sehr intensiv mit den Arbeiten beschäftigt, haben alle miteinander diskutiert, was willst du eigentlich mit deiner Arbeit und warum so oder so, damit wir die richtigen Anschlüsse innerhalb der Ausstellung finden konnten. Ich glaube, diese Art von Diskussion und Methode, immer wieder in unterschiedlichen Räumen auszustellen, war etwas, das als Schärfung der Reflexion, was ist und was kann Goldrausch leisten, dazu beigetragen hat, dass man die Öffentlichkeit sehr, sehr ernst genommen hat und ebenso die Frage, was für eine Öffentlichkeit stellen wir her. Das ist der eine Punkt. Der zweite war eben, was wir vorhin gesagt haben, sich bemerkbar zu machen, und genau zu überlegen, zu diskutieren, was für eine Stimme erhebt man eigentlich.

Weirich: Wichtig fand ich auch die Überlegung, aus welcher Art von Raum man in die Öffentlichkeit tritt. Das ist vielleicht ein Atelier, aber inwiefern ist das eigentlich öffentlich oder privat, oder wie definiert sich dieser Raum? Erst einmal ist es eine Werkstatt und unterschiedliche Künstlerinnen, abhängig von ihrer Arbeitsweise oder ihrer Mentalität, brauchen unterschiedliche Arbeitsräume. Das war schon etwas Besonderes, dass wir im Kurs alle Künstlerinnen zuhause, Schrägstrich im Atelier besucht haben und dort die Arbeiten der jeweiligen Künstlerin präsentiert wurden. Als konzeptuell arbeitende Künstlerin hatte ich nicht so einen klassischen Atelierraum, wie man sich das etwa bei einer Malerin vorstellen würde. Für den Besuch der Kolleginnen musste oder eher wollte ich diese Situation inszenieren. Da war für mich auch die Frage, wie gehe ich damit um. Welche Erwartungen bediene ich da oder enttäusche sie auch; welche unterschiedlichen Strategien entwickeln wir, um uns als Künstlerinnen darzustellen?

Freybourg: Und dann kam der nächste Schritt, mit der Kunst raus aus dem Atelier in den Ausstellungsraum. Gerade, wenn wir in Räumen ausstellten, die nicht institutionell „gebrandet“ waren, begab man sich auf ein unbekanntes Terrain, in dem man selber sehr genau steuern musste, wie denn jetzt die ganze Sache rüberkommt. Die Wahrnehmung der Besucher und ihre Einschätzung der jeweiligen Kunst wurden nicht schon durch die institutionellen Vorgaben gesteuert. Anders, wenn zum Beispiel die Berlinische Galerie eine Goldrausch-Ausstellung zeigte und der Besucher sich sagen konnte: wenn die BG sich dafür interessiert, wird es schon was sein. Gucken wir doch mal, was die so machen. Dagegen an den freien Orten gab es keine institutionellen Vorgaben, wie die Arbeiten und die Aus-

stellung rezipiert werden sollten oder müssten. Hier mussten wir uns durch die Inszenierung und die Qualität der Arbeiten behaupten. Eine große Herausforderung für uns alle, aber wir konnten die Öffentlichkeit wirklich selber strukturieren und bestimmen. Das ist heute anders. Die Künstler und Künstlerinnen, so mein Eindruck, wollen eher in Institutionen oder in Galerien ausstellen, obgleich das auch immer festgesetzte Rahmenbedingungen bedeutet. Zudem sind Erwartungen der Institution da, die man dann erfüllt oder nicht erfüllt, bricht oder nicht. Wie geht Dir das heute? Also Du stellst ja viel in Institutionen aus, hast auch über lange, lange Zeit mit Galerien zusammengearbeitet.

Weirich: Ich mag beides. Gerade hatte ich eine Einzelausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig. Es ist grundsätzlich komplizierter, mit solchen Institutionen zu arbeiten. Eine der organisatorisch aufwendigsten Ausstellungen, die ich erinnere, war 1999 eine Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich, weil ich mich nicht nur auf die räumlichen Bedingungen des Museums eingelassen habe, sondern auch auf die besonderen, häufig gewerkschaftlich bestimmten Arbeitszeiten dieser Institution. Ich konnte zwar mit den Handwerkern arbeiten, aber die haben morgens um sieben angefangen und um Punkt halb 5 aufgehört. Als ausstellende Künstlerin musste ich das genauso machen. Es ist eine logistische Herausforderung – das war jetzt auch wieder in Braunschweig so –, dass andere Zeiten mit der Institution ausgehandelt werden müssen. Ich muss vermitteln, dass ich nicht nur im Rahmen der Arbeitszeit der Handwerker meine Arbeit aufbauen kann. Was soll ich dann den Rest der Zeit machen? Wie passt das mit der Koordination von meinen MitarbeiterInnen, wie mit meiner Lehrtätigkeit an der Universität Duisburg-Essen zusammen? Ich muss da als ein Unternehmen auftreten und mit den jeweiligen Institutionen verhandeln. Mit der Zeit habe ich gelernt, wie ich das am besten mache.

Freybourg: Das heißt, für die Produktionsbedingungen, die man als Künstlerin selber braucht, gut zu verhandeln, ein Optimum einzufordern und mit den Produktionsbedingungen, die die Institution hat, einen Kompromiss zu finden.

Weirich: Ja, genau. Erst mal zu sagen, ich brauche das jetzt und ich kann nur so arbeiten, meinerwegen stehe ich dafür auch um sechs auf, das ist nicht das Problem. Aber ich müsste auch mal einfach eine Nacht durcharbeiten, um verschiedene Lichtverhältnisse auszuprobieren. Und direkt nach der Eröffnung fahre ich vielleicht mit den Studierenden auf eine Exkursion oder nehme Prüfungen ab. Es ist dann meistens auch möglich. Dann ist da der ganze finanzielle Ablauf: Muss neue Technik angeschafft werden, inwiefern muss ich in Vorleistung gehen und kann ich die Ressourcen des Museums nutzen, um Sachen bauen zu lassen. Das muss alles über einen langen Zeitraum geplant werden und das ist sehr aufwendig.

Freybourg: Uns und allen Teilnehmerinnen ging es in dem Programm auch darum, den Behauptungswillen wirklich zu trainieren. Also so ein bisschen wie eine Muckibude.

Weirich: Ja, guter Vergleich.

Freybourg: In unserem Selbstverständnis als Projekt war es

wichtig, dass wir gesagt haben, uns geht es um interessante und gute Kunst – Pause – von Künstlerinnen. Wir haben in den Kursen viel darüber diskutiert, dass es in Ergänzung zu der Frage, welche Art von Öffentlichkeit will man gestalten, auch darum geht, die eigene Position zu bestimmen. Wir haben die Künstlerinnen immer aufgefordert: Jede muss ihre Position bestimmen. Mich interessiert, wie hat sich das denn damals für Dich angefühlt? Und wie konnte das für Dich gehen? Ich erinnere mich, dass Du damals beim Atelierbesuch erzähltest, dass Du Dir eine fiktive Dialogpartnerin geschaffen hattest, der du Briefe geschrieben hast. Du hast Dich quasi aufgespalten in die Künstlerin Susanne Weirich und die Briefpartnerin. Du hast Dich gezielt in eine Situation gebracht, wo du versuchen konntest, zu reflektieren, was tue ich eigentlich. Du hast einen selbstkritischen Briefwechsel mit Dir selber geführt.

Weirich: Ja, das stimmt. Ich habe eigentlich mit einer Freundin, die aber keine Künstlerin, sondern Filmproduzentin ist, die Briefe gewechselt. Wir haben uns verschiedene Pseudonyme für unsere jeweiligen Ichs erfunden und die haben sich untereinander Briefe geschrieben. Ich konnte diesen Briefwechsel mit einer gewissen Distanz dazu benutzen, um in verschiedene Positionen und Rollen zu schlüpfen. Um z.B. zu sagen, die Person A könnte durchaus diesen Ausweg oder diese Produktion von Kunst machen oder Person B fände es besser, wenn es ein bisschen verspielter wäre oder etwas konzeptueller. Das mache ich heute noch, ohne Briefe allerdings. Ich habe das schon so internalisiert, dass die Briefe nicht mehr nötig sind.

Freybourg: Nochmal zu der Positionierung, wie war das bei Dir? Die eigene Position schälte sich allmählich heraus?

Weirich: Ja, wenn ich mich irgendwo vorgestellt habe, war es wichtig, dass ich mich getraut habe, zu sagen, ich bin bildende Künstlerin. Es hat am Anfang etwas gedauert, bis ich das sagen konnte. Ich muss nicht unbedingt ein riesiges Bild malen oder eine Figur aus Stein hauen, um als bildende Künstlerin gelten zu können. Damals war eine häufige Frage an mich, wenn ich mich als Künstlerin vorstellte: Was malen Sie denn? Meine absolute Lieblingsfrage. Die ist immer gekommen. Völlig egal, ob ich beim Arzt war oder in einem Personenkreis, der mich sonst nicht kannte.

Freybourg: Meinst Du, das ist heute auch noch so?

Weirich: Eher nicht. Ich könnte nun auch ohne Verständnisprobleme sagen, dass ich mediale Installationen mache. Das hat sich begrifflich durchgesetzt. Früher habe ich, je nach Stimmung, gesagt, ich male nur Seestücke oder [Lachen] nur Blumen.

Freybourg: Das war also ein wichtiger erster Schritt für die eigene Positionierung. Zu sagen, ich trete jetzt in die Öffentlichkeit mit der klaren Ansage, ich bin weder Krankenschwester noch Malerin, sondern mache anderes und bin aber bildende Künstlerin. Der nächste wichtige Schritt für die Positionierung ist dann gewesen, zu durchschauen, wie die Strukturen des Kunstfeldes sind. Man darf nicht vergessen, wir sprechen über die 1990er Jahre. Damals was das Kunstfeld längst nicht so diversifiziert. Das Feld war noch einigermaßen überschaubar.

Weirich: Sehr übersichtlich. Ausgesprochen übersichtlich.

Freybourg: Wir haben bei Goldrausch versucht, aufzuzeigen, wie die Strukturen des gesamten Kunstfeldes waren, wie sie gewachsen sind, wer die Akteure darin waren und in welchen Abhängigkeiten oder Verwicklungen die verschiedenen Akteure zueinander standen. Es war uns wichtig, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie verwickelt das Feld doch schon war. Dass man nicht einfach wie auf einem freien Platz laufen konnte und sich hinstellt und sagt: Hallo, hier bin ich. Hier will ich sichtbar sein. Dass man sich vielmehr genau überlegen musste, welche Strategie man plant und einsetzen will. Trotzdem haben wir auch immer gesagt, es gibt keinen goldenen Weg zum Erfolg. Zum strategischen Überlegen und Planen gehörte ebenso dazu, mögliche Widrigkeiten mitzudenken. Nicht nur einen Plan A zu haben, sondern ebenso mit einem Plan B, eventuell auch Plan C in Alternativen zu denken und den Zufall ins Kalkül zu ziehen, auf die Wechselfälle des Zufalls eingerichtet zu sein. Eigentlich eine normale Sache für rational planende Menschen. Rückblickend würde ich aber sagen, wir haben da eine Flexibilität trainiert, die heute gerne als typische Arbeitshaltung von Künstlern gelobt und gleichzeitig von jedem Start-Upler oder Praktikanten erwartet wird. Heute ist es eine Flexibilität, die zum Vorbild stilisiert wird, die sich gut ausbeuten lässt.

Wir meinten eigentlich eine mentale, kreative Flexibilität. Dass man versucht, das, was man tut und machen will, auf komplexe Weise zu planen und nicht linear zu sagen: Ich will von A nach B, sondern, als ob du Triathlon machst und dich nicht darauf beschränkst, nur eine Sportart zu trainieren, da musst du genau schauen, okay, ich bin im Laufen gut, aber im Schwimmen nicht so gut. Als Künstlerin, als Künstler musst du deine eigenen verschiedenen Fähigkeiten im Künstlerischen, im Management und in der Kommunikation für die Strategieplanung richtig einschätzen, auch selbstkritisch einschätzen und dann daraus den Plan entwickeln. Deswegen haben wir die teilnehmenden Künstlerinnen ermuntert, die jeweilige Strategie aus einer kritischen Einschätzung der eigenen Fähigkeiten und der Komplexität des Kunstfeldes heraus zu entwickeln. Also 15 Teilnehmerinnen, 15 verschiedene Strategien.

Weirich: Dadurch gab es – und ich habe das als eine große Offenheit empfunden – die Diskussion der verschiedenen Strategien der Einzelnen und es wurde deutlich, dass es nicht nur eine Möglichkeit gibt, sondern unterschiedliche Arten, sich zu verhalten. Es gibt durchaus Künstlerinnen, zu denen ich auch gehöre, die mit verschiedenen Medien oder in unterschiedlichen Konstellationen arbeiten können. Ich arbeite sehr gerne in Teams und habe durch meine Stelle an der TU Berlin mehrere ArchitektInnen kennengelernt. Mitte der 1990er habe ich dann angefangen, Kunst-am-Bau Aufträge anzunehmen, das war für mich neu. Da sind ganz unterschiedliche Strategien nötig und auch möglich. Ich komme in Situationen, in denen ich mich dann ganz anders verhalten muss, als wenn ich allein an meinem Schreibtisch sitze: anstelle des geschützten Kunstraums muss ich mich mit Brandschutzverordnungen und Statikberechnungen auseinandersetzen und kann dadurch möglicherweise auf andere Ideen kommen.

Freybourg: Das war ein Report über die 90er.

Weirich: Das war es schon? Ich möchte noch etwas zu Markt und Strategien ergänzen. Heute ist es noch wichtiger als damals, wie man sich in einer Galerie organisiert oder vor allen Dingen, wie ohne Galerie. Wie macht man das überhaupt finanziell? Es geht nicht nur darum, wie bewirbt man sich auf Stipendien, irgendwann ist einfach Schicht mit den Stipendien und man muss dann finanziell irgendwie weiter existieren. Wie baut man das in seine Arbeit ein?

Freybourg: Ja, der ökonomische Druck ist höher geworden. In den 1980 und 1990ern war Atelierraum in Berlin günstig und Wohnraum ebenso. Deswegen sind wir alle scharenweise nach Berlin gekommen, weil man hier durch die niedrigen Lebenshaltungskosten beruflich ganz anders experimentieren konnte. Das hat sich extrem verschärft und geändert. Man kann nicht mehr, wie wir es in den 1980ern hier in Berlin taten, halb träumerisch, halb experimentell arbeiten. Das ging auch noch in den 1990ern, durch die Wiedervereinigung war hier Abenteuerzeit. Das ist alles komplett vorbei. Das Experimentieren muss man in andere Bereiche verlagern, jedenfalls aber nicht in das Ökonomische.

Ich kriege aus dem ehemaligen Golddrauschkreis mit, dass Künstlerinnen, die wohlgemut in den 1990ern ihre Karriere gestartet, auch in den 2000er Jahren noch ausreichend Öffentlichkeit hatten, heute aus der breiteren Öffentlichkeit rausgefliegen sind. Sie trotzdem immer noch als Künstlerinnen arbeiten, aber eben nur noch in Nischen. Man muss jetzt überlegen, was für neue Öffentlichkeiten man herstellen kann.

Weirich: Ich finde zudem sehr wichtig, dass es durch die lange Tradition von Goldrausch, mittlerweile fast 30 Jahre, eine andere Form von Öffentlichkeit gibt, nämlich diesen Erfahrungshorizont und die Möglichkeit, dass man über die historischen Unterschiede der 1990er Jahre und der heutigen Situation reden und diskutieren kann. Für Jurytätigkeiten habe ich das Goldrausch-Archiv schon mehrfach für Vorschläge genutzt. Bei einem Alumni-Treffen von Goldrausch habe ich mich kürzlich mit zwei jungen Kolleginnen unterhalten, beides Malerinnen aus dem aktuellen Kurs. Da dachte ich, das könnte man viel mehr ausbauen. Warum erfindet man zum Beispiel nicht so etwas wie Patenkünstlerinnen für die jungen Künstlerinnen. Sie könnten sich in regelmäßigen Abständen mit Künstlerinnen aus einer alten Goldrausch-Generation treffen und vernetzen? Davon könnten vielleicht beide Seiten profitieren. Man sollte so eine Alumni-Veranstaltung ernst nehmen und sie so einsetzen, wie das zum Beispiel in der Wirtschaft passiert. Das ist noch ausbaufähig.

Anne Marie Freybourg war zusammen mit Ute Birk Gründerin des Goldrausch-Künstlerinnenprojekts und leitete es von 1989–2001 zusammen mit wechselnden Kolleginnen. Susanne Weirich ist Künstlerin, Kunstprofessorin und Teilnehmerin des Kurses VI, 1994/95.



LAUB MICHAEL
Fassbinder, Faust and the Animists
HAU 2, Berlin

2. Juli 2017

+ also, da gibt's diesen Fassbinderfilm, „Warnung vor der heiligen Nutte“ von 1971, in dem sich Fassbinder selbst spielt und der Film die eigenen Dreharbeiten spiegelt. Kenn ich alles nicht, weder Laub noch die heilige Nutte. Aber wie mir scheint ist Laub ein inzwischen älterer, vielleicht einsamer Choreograph, der seine Tanzfamilie für ein paar Wochen nach Italien in eine Villa verpflanzte und dort den Fassbinderfilm nachspielt. Jeder brüllt, weint, vögelt, prügelt, säuft und leidet. Zurück auf der Bühne dürfen wir jetzt manche Szenen verdreifacht gucken, einmal im Original, einmal als Film nachgespielt und einmal live als Karaokeversion sozusagen. Und dazwischen finden unzählige Gruppen-Choreographien aus einfachen Urban Dance Schritten (oder wie das heisst) statt. Es wird viel auf- und abgegangen, Fausts Grestchen darf auch noch, alles lässig anzuschauen, angenehm belanglos, ein bisschen unverständlich vielleicht, macht aber nix.

wo ich war



ROSEFELDT JULIAN
In the land of drought
Galerie König, St. Agnes, Berlin

12. Juli 2017

+Eine bestechend schöne Videoprojektion hängt perfekt im Kirchenraum. Grummelige Sounds und überscharfe Drohnenbilder von einer abgetragenen Kohlelandschaft aus dem Ruhrgebiet, Fördertürmen und Menschen in weissen Schutzanzügen, die geometrisch durchs Bild laufen, nehmen einen ein. Später laufen dieselben Menschen durch eine karge Landschaft in Marokko und einen verlassenen Tempel. Farblich passt das alles zu dem rauen Sandputz an den Wänden der St. Agnes. Timea und Jael lassen sich von dem Video nur deswegen einlullen, weil es auf den Sitzkissen so bequem ist, eigentlich finden sie es langweilig. Sag mal, schwirrt da so eine unangenehm moralische Umweltkritik rum? Ich finde, so was muss man laut und deutlich sagen, nicht lullen, oder?

/ Esther Ernst



BOSCH HIERONYMUS
Gemäldegalerie Berlin

4. Aug. 2017

+ das ist schon abgefahren, da schlurft man so durch die niederländische Malerei aus dem 15. Jahrhundert, grüsst Könige, Landschaften, Stilleben, Stoffmuster und jede Menge Jesus und dann kommt Bosch mit seiner vollkommen anderen Bildsprache. Kleinteilig, detailverliebt, phantasievoll, fast schon illustrativ. Schimären ohne Ende. Und natürlich Gewalt, Gruselei und schrullige Monster. Aber warum hat Cranach eine Kopie von Boschs Flügelaltarbild mit dem jüngsten Gericht gemacht? Google sagt, das war anno dazumal gar nicht so unüblich. Auftraggeber haben sich ohne Probleme Kopien anfertigen lassen. Aha. Echt.



ART BERLIN
Fair for Modern and Contemporary Art
Gleisdreieck Berlin

14. Sept. 2017

+ ein bisschen langweilig dieses Jahr, nicht? Arg klassisch, brav und konservativ. Wenn ich eine Messe kuratieren dürfte, würde ich den ganzen zeitgenössischen Krempel im Versailler Schloss präsentieren. Oder irgendsowas.

Jan-Ole Schiemann bei der Nino Mier-Gallery aus Hollywood hat mir gefallen. Und aha, der ist ja ganz jung. Und ganz angesagt. Und macht so abgesuppt düstere Tuschemalerei in verschiedenen Schichten und comicartigen Formen und Krakeln.

Und John Bocks grüner Molton-Stand von Sprüth Magers war eine angenehm abwechslungsreiche Welt. Und jetzt reicht's wieder für ein Jahr. Wenn nicht für zwei. Tschühüs.



DE ROOIJ WILLEM
Whiteout
Kunstwerke Berlin

15. Sept. 2017

+ ein sehr sinnlicher 16mm-Film, in dem man vom Wind begleitet irgendwo im Polarmeer eine schwimmende Eisscholle umsegelt. Es ist ruhig und weiss und kalt. *I'm Coming Home in Forty Days* hat De Rooij vor siebzehn Jahren gedreht, der Eisberg ist inzwischen geschmolzen, aber die Stadt Illuissat (wörtlich Eisberg) hat ihn nicht mehr los gelassen. Deshalb kehrte er 2014 dahin zurück und nahm das beeindruckende sowie beängstigende Heulen von hunderten von Schlittenhunden auf und verarbeitete es zu einer Soundinstallation in der Haupthalle im Untergeschoss. Erst war ich mir unsicher, soll das so Störgeräusche haben, dann war's aber klar, die Lautsprecher sind kaputt. Beide Arbeiten werden zyklisch aufgeführt, sind pur und rau und man kriegt sofort ein Gefühl für diesen Ort. Toll.



AUF PAPIER. TOTENTANZ IM WIEGESCHRITT
Präsentation der Graphischen Sammlung
Museum Ephraim-Palais, Berlin

22. Nov. 2017

+ ich liebe das an Berlin, dass man in dieser Stadt irgendeine Tür aufmachen kann und dann auf ein ganz andere Publikum trifft als gewohnt. Die Menschen reden meist auch anders und vor allem über andere Dinge. Hier hält Herr Teltow einen bebilderten Vortrag über den Totenkult rund um Berlin aus den letzten fünfhundert Jahren. Ich kenne bis auf Käthe Kollwitz keine Namen und mir sind auch die geschichtlichen und politischen Zusammenhänge fremd (ich versteh eigentlich nur Bahnhof) und fühle mich angenehm fremd. Während das Stammespublikum sehr wohl weiss, um was es hier geht. Die Papierrestauratorin Katharina Plate dreht die Blätter jeweils um und erzählt anhand von Lichtkanten, Schimmelsporen, Gilbungen, Kleberesten, Rissen, Kaschierversuchen die Geschichte der jeweiligen Zeichnung. Ihre Arbeit klingt bisschen nach Kriminalkommissariat. Teltow und Plate sind eine gute Kombi und erzählen leichtfüssig und unterhaltsam. Wieder hingehen!



ZEICHENSPRACHEN
Zeichnerinnen und Zeichner aus Weissensee
Galerie Parterre Berlin

23. Nov. 2017

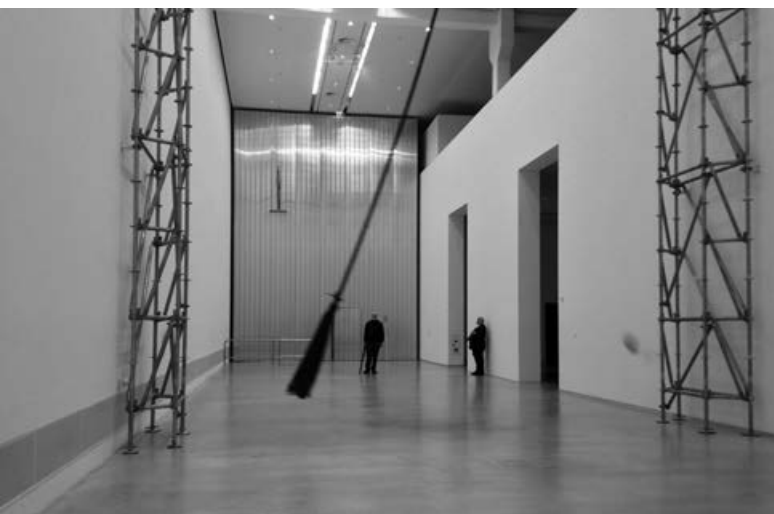
+ Nanne Meyer sprach zugewandt und begeistert über ihre ehemaligen-StudentInnen. Das fand ich berührend und dachte sofort, schade, dass ich nicht bei ihr studiert habe. Ausgewählte Arbeiten von circa 50 Studis machen ein weites Zeichnungs-Feld auf. Viele arbeiten in Serien, manche tagebuchartig, meistens kleinformatig. Neben Graphic Novels, Künstlerbüchern, Comics, Reportagen oder subjektiver Kartografie finden sich auch Krakel-Krakel-Zeichnungen, Innenweltbilder und schulische Abzeichnungen. Und dann stellen Oliver Thie und Patrizia Bach in zwei Vorträgen ihre Arbeitsweisen vor. Oliver ist naturwissenschaftlicher Zeichner und arbeitete monatelang im Naturkundemuseum an einer hawaiianischen Zikade in 1000-facher Vergrößerung. Patrizia liest Benjamin, zeichnet seine Aufzeichnungen nach, erstellt Lesarten, folgt ihm nach Paris und Moskau und erstellt Archive. Bissi viel Konzept, bräuchte die gar nicht. Schöner Abend.



AI WEIWEI
HUMAN FLOW
Neues Off, Kino Berlin

13. Dez. 2017

+ Hm, glaub nicht, dass Ai Weiwei die richtige Sprache für seinen Film gefunden hat. Die Bilder sind zu lecker. Manche Drohnenaufnahmen sehen aus wie eine Hochglanz-Georeportage und machen aus dem ganzen Elend fast schon eine schöne Welt. Wenn zum Beispiel die Goldfolien der gestrandeten Äthiopier in der dunklen Nacht aufblitzen. Geht nicht, kann man nicht machen. Am klarsten finde ich Ai Weiwei, wenn er mit seinem Handy bestimmte Situationen ungezielt aufnimmt und man in den verwackelten Bildern versucht, sich zu orientieren. Leider sehr selten. Einzelnen Flüchtlingen vor weissen Leintüchern ins Gesicht filmen geht übrigens auch nicht. Abgesehen davon finde ich den Anspruch, die gesamte Weltfluchtgeschichte in 2 Kinostunden einzufangen ganz schön vermessen. Und jetzt bin ich wütend (war ich im Kino nicht), weil es sich im Nachhinein fast so anfühlt, als hätte Weiwei sich am Leid bedient. Obwohl ich das nicht glaube.



BONVICINI MONICA
3612,54 m³ vs 0,05 m³
Berlinsche Galerie

20. Dez. 2017

+ ist einfach wahnsinnig cool. Und fein. Und schön und heiter auch. Und so weit weg von allem, was ich gut finde. Die Aluwand mit dem Gerüst und dem gleissenden Lichtstrahl darum herum ist ein fantastischer Empfang. Und wie man dann Bonvicinis Welt betritt und die Tür nach einer kleinen Verzögerung hinter einem zuschlezt. Und der Bronzelichtschalter. Und das verbogene Metallgeländer, dass mich sofort an Hautbeulen erinnert. Der Grad an Sexualisierung. Die Bewegungen des Gürtelschwanzes, der da an seinem langen Tau durch den Raum wischt (und man denkt natürlich peitscht, aber dafür ist er viel zu weich und trägt) und Spuren hinterlässt, während die Schnallen leise klirren. Alles, alles toll.



Über das Promovieren als Künstlerin

/Ein Gespräch zwischen Birgit Szepanski und Barbara Buchmaier

Barbara Buchmaier: Liebe Birgit, Du bist mit Deiner wissenschaftlich-künstlerischen Dissertation „Erzählte Stadt“ an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg promoviert worden. Der theoretische Teil „Erzählte Stadt – Der urbane Raum bei Janet Cardiff und Jeff Wall“ ist 2017 im transcript Verlag erschienen. Wie denkst Du an diese mehrere Jahre umfassende Phase des Recherchierens, Konzipierens und Schreibens zurück? Was waren prägende Erfahrungen?

Birgit Szepanski: Eine der wichtigsten Erfahrungen für mich war, dass mich das Thema „Erzählte Stadt“ durch die fünf Jahre dauernde Promotionszeit geführt hat und mich nach

wie vor interessiert. Promovieren ist eine intensive Auseinandersetzung mit einem Thema und im Falle der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion ist es eine zweifache Reflexion: Es betrifft die Text- und Kunstproduktion und das Austarieren zwischen beiden Bereichen.¹

In der Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt und Erzählen musste ich eine Vorgehensweise finden, wie ich meine These einer ‚erzählten Stadt‘ ausrichten und ausarbeiten konnte. Ich habe mir die künstlerisch-wissenschaftliche Methode, für die es keine stilistischen und inhaltlichen Vorgaben gibt,² erarbeitet. Meiner Meinung nach ist diese Offenheit oder Möglichkeit, ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig zu betrachten, Wissensbereiche zusammenzuführen und neue Fragen zu generieren, eine Besonderheit der künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation. Zugleich ist diese Offenheit eine Herausforderung – gerade wenn es um das Erstellen eines umfassenden Textes geht.

Promovieren ist immer auch eine Kombination aus der selbständigen Arbeit am Forschungsthema und der Anbindung an die Hochschule. Mein Forschungsprojekt wurde von der Kunstwissenschaftlerin Prof. Dr. Hanne Loreck und dem Filmemacher Prof. Robert Bramkamp betreut. Die Gespräche mit ihnen, das Nachdenken und Sprechen über Literatur, zeitgenössische Kunst und Filme, Möglichkeiten des Erzählens und Stadt führten auch zu Entscheidungen, wie ich mich mit der ‚Erzählten Stadt‘ und der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung auseinandergesetzt habe.

Formal ist die künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation nach der Disputation abgeschlossen, danach aber beginnt die Post-doc-Phase, die unter anderem die Suche nach einem passenden Verlag³ und das Erstellen der Publikation umfasst. Ich freue mich über mein Buch „Erzählte Stadt“, denn es ist für mich eine andere Erfahrung, ein Buch geschrieben zu haben, als beispielsweise auf eine Ausstellung zurückzublicken.

Buchmaier: Du warst eine der ersten Künstlerinnen, die an der HFBK eine wissenschaftlich-künstlerische Dissertation abgeschlossen und danach in einem renommierten Verlag publiziert hat. Inzwischen hat sich das künstlerisch-wissenschaftlichen Promovieren weiter verbreitet. An der Bauhaus-Universität Weimar und an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main können Künstler/innen schon seit einigen Jahren promovieren. Verfolgst Du die Entwicklung des künstlerisch-wissenschaftlichen Promovierens weiter?

Szepanski: Als ich mit meinem Exposé an der HFBK angenommen wurde, war es dort das erste Semester überhaupt des neuen Promotionsstudienganges „Dr. phil. in art.“ Inzwischen ist es möglich, an verschiedenen Kunsthochschulen in Deutschland zu promovieren. Es gibt jedoch Unterschiede im Titel und in der Gewichtung des wissenschaftlichen und des künstlerischen Teils. Auch die Bezeichnungen der Abschlüsse variieren (Phd oder Dr. phil. in art.). Die Debatte zur künstlerischen Forschung und zu künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertationen ist in Deutschland relativ neu. Promovieren in einem künstlerischen Fach ist in den USA seit den 1960er Jahren möglich, ebenso kann

man in Finnland und Großbritannien, in Österreich und in der Schweiz eine künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation absolvieren. Auf der einen Seite geht es um inhaltliche Auseinandersetzungen und Fragestellungen wie „Ist Kunst Forschung?“ oder „Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?“⁴⁴ Auf der anderen Seite spielt die Hochschulpolitik und die Vergabe von Fördergeldern eine Rolle. Die Aktualität der Debatte zum Thema Kunst und Forschung lässt sich gut in der großen Anzahl von Symposien, Publikationen und Feuilletonartikeln zu dem Thema erkennen. Ich habe zum Beispiel an einer Tagung zum Thema „Promovieren in Kunst, Design und Musik“ an der Hochschule für Künste Bremen teilgenommen und fand die Promotionsthemen der anderen Vortragenden und ihre vielfältigen Ansätze sehr spannend. Ich denke, dass in all diesen Fachbereichen sehr interessante Projekte und Publikationen entstehen können.

Buchmaier: Kannst Du etwas zum Anteil von Frauen in der Forschung sagen, auch in Bezug auf die Lehrenden?

Szepanski: An der HFBK ist bei den Promovierenden wie auch beim Lehrpersonal der Anteil von Frauen im Verhältnis zu Männern auf einem Weg zur Ausgeglichenheit. Der Anteil von Frauen in der Wissenschaft ist jedoch im Allgemeinen zu gering. Durch ein Promotionsstipendium für Nachwuchswissenschaftlerinnen von Pro Exzellenzia bin ich für dieses Thema sensibler geworden. In diesem fächerübergreifenden Netzwerk habe ich andere Doktorandinnen kennengelernt und weiß, dass sie sich in ihren Fachbereichen oftmals mit Vorurteilen und einer geringeren Wertschätzung auseinandersetzen müssen. Meine Beobachtung ist, dass es einen Unterschied in der Selbsteinschätzung und Selbstpräsentation bei Nachwuchswissenschaftlerinnen gibt, weil sie auf weniger weibliche Vorbilder und Frauenbiografien zurückblicken und sich beziehen können als Männer. Die Selbstverständlichkeit, sich in der eigenen Biografie Zeit für die Forschung zu nehmen, ist daher eine andere.

Buchmaier: Was kann eine wissenschaftlich-künstlerische Dissertation für eine Künstlerin und ihre berufliche Zukunft bringen? Du hattest vor dem Promovieren Schreib-erfahrung, weil Du Texte über Kunstwerke von anderen Künstler/innen (Katalog- und Presstexte) verfasst hast. War diese Erfahrung für das Promovieren hilfreich?

Szepanski: Die Erarbeitung eines längeren Text entsteht erst durch viele Textversionen, aus denen irgendwann ein zusammenhängender langer Text und Kapitel entstehen, dies war für mich auch eine neue (Schreib-)Erfahrung. Beweggründe für eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion waren, dass ich meine Kunstproduktion und Schreibpraxis reflektieren wollte. Da ich viele ortsbezogene Installationen mit Texten in Ausstellungen realisiert habe, war es mir zudem wichtig, Verhältnisse zwischen dem Visuellen und Textuellen zu überprüfen und zu erweitern. Das künstlerisch-wissenschaftliche Promovieren geht über das eigene künstlerische Interesse hinaus und stellt die Anforderung, sich mit vielen anderen Texten, Kunstwerken und Theorien auseinanderzusetzen. Dies ist für mich in vielfacher Hinsicht eine Bereicherung.

Nach der Disputation habe ich noch Zeit gebraucht, um wieder in einen Rhythmus zwischen Kunstproduktion und Schreiben zu finden. Jetzt kann ich sagen, dass sich auch meine Kunstproduktion und Ausstellungstätigkeit positiv verändert haben, weil ich weitere Reflexionsebenen hinzugewonnen habe.

Buchmaier: Das Buch „Erzählte Stadt“ umfasst 24 unabhängig voneinander lesbare Kapitel unterschiedlicher Länge und mit unterschiedlichem Fokus – mit Überschriften wie „Walkman Effekte“, „Erzählen und Gehen“, „Stadtgeräusche“, „Urbane Akteure“ oder „Zur Krise des Erzählens“. Im ersten Teil des Buches nimmst Du Bezug auf die künstlerischen Werke, insbesondere die „Walks“, der Künstlerin Janet Cardiff. Im zweiten Teil gehst Du von den fotografischen und inszenierten Bildern Jeff Walls aus. Außerdem beschreibst und zitierst Du in allen Kapiteln Arbeiten und Texte von Künstler/innen, Schriftsteller/innen, (Stadt-) Soziolog/innen oder Philosophen und Philosophinnen. Das Kapitel „Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten“ geht beispielsweise von dem gleichnamigen Film Wim Wenders aus dem Jahr 1988/89 aus, in dem dieser mit dem Modemacher Yohji Yamamoto über Ähnlichkeiten des Handwerkes eines Film- und eines Modedesigners spricht. Das Kapitel „Die day laborers erzählen etwas“ beginnst Du mit einer genauen Beschreibung der Fotografie „Men waiting“ (2006) von Jeff Wall, die mehrere Tagesarbeiter (day laborers) zeigt, die am Stadtrand auf eine potenzielle Abholung zu einem Tages-Job warten, um dann genauer auf die Arbeitsweise des Künstlers einzugehen, und auf seinen inhaltlichen Fokus, verschiedene Formen gesellschaftlicher Ausgrenzung zu reflektieren.

Wie würdest Du in wenigen Worten Deinen Fokus beschreiben? Und wie hat sich dieser über die Zeit der Dissertation entwickelt?

Das Buch ist so aufgebaut, dass alle Kapitel unabhängig voneinander gelesen werden können, es gibt aber auch Kapitel, die sich inhaltlich enger aufeinander beziehen. Jedes Kapitel hat einen Schwerpunkt und ist gleichzeitig eine Erweiterung des Hauptthemas „Erzählte Stadt“. Die „Erzählte Stadt“ wird als These in den Kapiteln ausgeführt und dargelegt. Neben den Kapiteln über die beiden zeitgenössischen Künstler Janet Cardiff und Jeff Wall habe ich in unregelmäßiger Reihenfolge Kapitel zum Begriff des Erzählens in der bildenden Kunst, Literatur, Film und Philosophie gesetzt. Diese offene, nicht-lineare Struktur geht auf einen poststrukturellen Erzählbegriff zurück, mit dem ich das Thema „Erzählte Stadt“ untersuche. Dazu passt auch mein Umgang mit im Text beschriebenen Kunstwerken und das gleichberechtigte Einbinden von Zitaten der Künstler/innen, Filmemacher/innen, Schriftsteller/innen und Philosophen und Philosophinnen.

Die Theorie aus der Kunst zu entwickeln und nicht die Kunst als Beispiel für die Theorie zu nutzen – dies ist ein Ansatz, den ich im Laufe des Promotionsstudiums gelernt habe und der die Kunst und die Wissenschaft in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzt. Dies ist sozusagen die Herausforderung und Qualität der künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation.

Buchmaier: Bei „Erzählte Stadt“ handelt es sich um ein Buch ohne Abbildungen: Außer dem Cover, das aufgeklappt einen großen Ausschnitt der Schwarz-Weiß-Fotografie „Men Waiting“ (2006) von Jeff Wall wiedergibt, findet man in Deinem Buch keine Bilder. Die Lesenden sind darauf angewiesen, sich die Werke anhand Deiner genauen Beschreibungen vorzustellen. Was genau war Dein Ansinnen dahinter?

Szepanski: Die Entscheidung, keine Abbildungen im Buch zu zeigen und stattdessen die Kunstwerke – dies sind außer denen von Janet Cardiff und Jeff Wall noch viele andere – zu beschreiben, geht auf den gleichen poststrukturellen Ansatz zurück. Sprache erzeugt Bildvorstellungen, sie ist in diesem Sinne visuell. Zudem wollte ich vermeiden, dass Abbildungen den Text illustrieren oder als Beispiel für das Geschriebene dienen. Das Beschreiben von Kunstwerken passt auch sehr gut zum Erzählen. Meine Untersuchungsmethode poststrukturelles Erzählen wende ich im Text also selbst an. Ein anderer wichtiger Aspekt ist, dass der künstlerische Teil nur aus Abbildungen besteht bzw. aus einem Archiv mit digitalen Bildern hervorgeht.

Buchmaier: War es schwierig, einen Verlag für die Veröffentlichung zu finden? Wie bist Du dabei vorgegangen, Deinen Text für die Veröffentlichung vor- bzw. aufzubereiten? Gab es dabei auch Vorgaben von der Verlagsseite?

Szepanski: Da die künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation in Deutschland und für die Wissenschaftsverlage relativ neu war, gab es wenig bereits publizierte Bücher in diesem Bereich und, weil es mein erstes Buch war, habe ich mir ein halbes Jahr Zeit genommen, mir einen Überblick über Verlagsprogramme zu schaffen und passende Verlage zu recherchieren. Die meisten Verlage geben auf ihren Webseiten Hinweise, wie (wissenschaftliche) Manuskripte und die Gutachten zur Dissertation einzureichen sind. Da die Verlage viele Anfragen erhalten und eine Auswahl treffen müssen, kann es bis zu einem halben Jahr dauern, bevor man eine Zu- oder Absage erhält.

Die Verlagssuche war für mich eine Möglichkeit, nochmal darüber nachzudenken, in welchem Kontext mein künstlerisch-wissenschaftliches Thema „Erzählte Stadt“ passt. Ich konnte dann unter mehreren Verlagen auswählen und habe mich für den transcript Verlag entschieden, weil mein Buch sehr gut in die Reihe des Verlagsprogramms „Urban Studies“ passt.

Szepanski: Vom Verlag gab es keine inhaltlichen Änderungswünsche, sondern nur die Vorgabe, den Text zu einem Termin druckfertig abzugeben. Ich habe mir dafür ein halbes Jahr Zeit genommen und meine Dissertationschrift bearbeitet: einige Stellen gekürzt, an anderen Stellen neue Rechercheergebnisse hinzugefügt – dies alles, um mein Thema nochmals zu präzisieren und die Dissertationsschrift zu einem gut lesbaren Buch zu machen. Auch meine Korrekturleser/innen haben einen Beitrag dazu geleistet. Heute bin ich froh, mir viel Zeit für die Herstellung des Buches genommen zu haben.

Buchmaier: Den künstlerischen Teil „Erzählte Stadt“ hast Du nicht in größerer Buchauflage veröffentlicht. Auf Deiner Website habe ich gesehen, dass Du ein Künstlerbuch in

100er-Auflage hergestellt hast. Besteht eine Pflicht zu einer umfassenderen Veröffentlichung des künstlerischen Teils?

Szepanski: Für den wissenschaftlichen Teil besteht von der HFBK eine Publikationspflicht und die Form für den künstlerischen Teil ist frei und muss nur dokumentiert sein. Das heißt, der künstlerische Teil kann die Form einer Ausstellung haben, es kann ein Film sein, eine Performance, ein Text oder eben auch, so wie ich mich entschieden habe, ein Künstlerbuch mit einer Auflage von 10 Exemplaren.

Buchmaier: Hast Du den künstlerischen Teil noch anderweitig präsentiert, ich denke an Deine Präsentation bei „Kurt-Kurt“ in Moabit im Sommer? Wie sieht der künstlerische Teil aus?

Szepanski: Der künstlerische Teil von „Erzählte Stadt“ ist eine offene Collage mit unterschiedlichen Abbildungen in Schwarzweiß. Es sind Abbildungen von Kunstwerken, Filmstills, Architektur, Mode, Design und Alltagsgeschehen aus Zeitungen und Magazinen.⁵ Zwischen den einzelnen Abbildungen habe ich viel weiße, leere Fläche stehen gelassen, um eine Verschiebbarkeit der Abbildungen zu generieren und damit zu zeigen, dass sich stets neue (Sinn-) Zusammenhänge bilden könnten. Ein narrativer Zusammenhang soll nur angedeutet werden, denn Stadt könnte immer auch anders erzählt werden. Im künstlerischen Teil haben mich ähnliche Fragen wie im wissenschaftlichen Teil beschäftigt: Wie wird Stadt erzählt? Welche Bilder von Stadt beeinflussen die Vorstellungen von Stadt? Wie wird bereits Erzähltes zur Stadt weitererzählt? Während des Promovierens und der Schreibtätigkeit recherchierte ich viele Kunstwerke, Filme und Artikel und habe aus diesem Fundus Abbildungen gesammelt und ein digitales Bildarchiv angelegt, aus dem das Künstlerbuch „Erzählte Stadt“ hervorgegangen ist.

Das Künstlerbuch ist eine Form und Möglichkeit, mit der Vielzahl von Bildern zur Stadt umzugehen. Bei meiner Buchpräsentation im Projektraum „Kurt Kurt. Kunst und Kontext im Stadtlabor“ habe ich das Künstlerbuch auf den Raum bezogen und die Buchseiten an die Wände des Ausstellungsraumes in unregelmäßigen Feldern gehängt. Dadurch entstanden viele Querverbindungen zwischen den Abbildungen.

Buchmaier: Wie bewegst Du Dich heute durch die Stadt? Hat sich Dein Blick auf (die) Stadt durch die jahrelange Beschäftigung mit dem Thema verändert?

Szepanski: Vor meiner Dissertation bin ich oft mit meiner Fotokamera und einem Notizbuch durch Stadtteile gegangen. Dabei haben mich alltägliche Details, architektonische Räume und Stimmungen des Stadtlebens interessiert. Aus diesen Materialien sind Erzählungen mit Bildern und Texten (Hörstücke, Dia-Serien und Künstlerhefte) entstanden, die aus alltäglichen Beobachtungen und fiktionalen Geschichten bestanden. Durch die Promotion hat sich meine Kunstproduktion und die Vorbereitung für Ausstellungen erweitert. Die Recherche im Stadtraum gehört immer noch dazu und ebenso recherchiere ich in (Stadt-)Archiven. Ich lese Texte zur Geschichte von Orten und versuche, zwischen der subjektiven Wahrnehmung der Stadt und der historischen Recherche ein Thema zu sondieren,

das mich bewegt und interessiert. Themen, die ich jetzt mehr fokussiere, sind Frauenbiografien und die Sichtbarkeit von Frauen in Bezug zur Stadt und Stadtgeschichte.

Buchmaier: Im Rahmen Deiner Ausstellung im Kunstverein Neukölln 2016⁶ hast Du den „Helene Nathan Verlag“ gegründet und diesen beim Patentamt- und Markenamt schützen lassen. Dazu hast Du eine Baumwolltasche mit Aufdruck des Verlagsnamens produzieren lassen. Was hat es damit auf sich?

Szepanski: Den „Helene Nathan Verlag“⁷ habe ich in Hommage an die Berliner Bibliothekarin und Wissenschaftlerin Dr. Helene Nathan (1885–1940) gegründet. Zum geschichtlichen Hintergrund: Helene Nathan⁸ leitete von 1921–1933 die Stadtteillbibliothek Berlin-Neukölln, sie modernisierte die Bibliotheksstruktur, engagierte sich für Frauen, Jugendliche und Arbeiter/innen und nahm sich, um einer Deportation zu entgehen, 1940 in Berlin das Leben. Die Frage, was Helene Nathan im Bereich von Kultur und Bildung hätte erreichen können, war für mich Anlass, den Verlag ins Leben zu rufen. Bisher ist der Verlag fiktiv angelegt, weil keine Publikationen in ihm vertrieben werden. Ich präsentiere ihn mit verschiedenen Materialien: mit Fotografien von Straßenszenen, in denen eine Baumwolltasche mit dem gut lesbaren Verlagslogo durch die Stadt getragen wird, sowie mit Texten und Künstlerheften. Durch das Projekt „Helene Nathan Verlag“ bringe ich in das alltägliche Stadtbild, in den Bereich der bildenden Kunst und Stadtgeschichte das Thema Erinnerung an Intellektuelle, die in der NS-Zeit verfolgt und ermordet wurden, ein.

Buchmaier: Planst Du, zukünftig selbst als Verlegerin tätig zu werden? Und wie sieht Dein Leben als Künstlerin mit einem Dokortitel heute aus?

Szepanski: Der „Helene Nathan Verlag“ ist ein künstlerisches Projekt, das ich weiter verfolgen möchte. Was daraus entsteht und sich entwickelt, ist noch offen. Zur Zeit bewerbe mich für Tagungen und Symposien zum Thema Stadt, halte an verschiedenen Hochschulen in Deutschland, Österreich und in der Schweiz Vorträge. Dies ist interessant und sinnvoll für eine Vernetzung im wissenschaftlichen Bereich; auch das Reisen gefällt mir daran sehr. Teilweise werde ich aufgrund meiner Publikation zu Vorträgen und Diskussionen eingeladen. Meine Kunstproduktion und Ausstellungstätigkeit habe ich wieder intensiviert, weil ich während der Promotion weniger ausstellen konnte. Und ich schreibe Katalogtexte für Künstler/innen und berate Künstler/innen zum Verfassen von Texten und zum Ausstellen. Diese Kombination aus Kunst, Schreiben und Beraten gefällt mir momentan sehr gut. Der Gedanke, einen neuen Themenaspekt zur Stadt künstlerisch-wissenschaftlich auszuarbeiten, ist auch da.

Das Gespräch wurde im Dezember 2017 geführt.

Birgit Szepanski, „Erzählte Stadt – Der urbane Raum bei Janet Cardiff und Jeff Wall“, 322 S., transcript Verlag, Bielefeld 2017



¹ Das Promotionsstudium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg ist ein Weiterbildungsstudium und schließt neben dem Vortragen der eigenen Texte in Promotionskolloquien auch die Teilnahme an Seminaren ein.

² Es gab an der HFBK nur die Vorgabe, dass der wissenschaftliche Anteil überwiegen und der Text eine bestimmte Seitenlänge haben soll.

³ Erst mit einem Verlagsvertrag wurde der Dokortitel von der HFBK verliehen. Diese Bedingung hängt von der jeweiligen Promotionsordnung und der Hochschule ab.

⁴ So auch der Titel einer Publikation von Judith Siegmund, 2016, transcript Verlag.

⁵ Ein zu den Abbildungen gehörender Index listet die Bildunterschriften und Quellen auf und veranschaulicht, in welchem Kontext die Abbildungen verwendet und gezeigt werden.

⁶ Ausstellung „Mapping the Gap“ mit Cathérine Kuebel, 2016, in der Ausstellungsreihe „Raumerkundungen“ des Kunstvereins Neukölln, kuratiert von Susann Kramer.

⁷ Der „Helene Nathan Verlag“ ist seit 2016 als Wortmarke beim Deutschen Patent- und Markenamt angemeldet.

⁸ Die Stadtteillbibliothek in Berlin-Neukölln trägt den Namen Helene Nathan, in Berlin-Rudow gibt es einen Helene-Nathan-Weg, und eine Gedenktafel an der ehemaligen Neuköllner Stadtteillbibliothek erinnert an Helene Nathan.



DIE LEERE MITTE

Wie sich die Volksbühne an den Rändern verfranst und dabei ihr Herz verliert. Oder: Über die fließenden Grenzen von Kunst, Performance & Installation

/Anna-Lena Wenzel

Die Volksbühne hat sich neu aufgestellt: „Unter einem Dach versammelt [sie] Theater, Tanz, Performance, Musik, Kino, Bildende Kunst und Kulturen des Digitalen. Im Zentrum stehen das Nachdenken über das Zeitgenössische, die Zukunft des Theaters und neue Verbindungen zwischen den Formen, Disziplinen und Praktiken. Künstlerinnen und Künstler sind aus Berlin, Europa und der Welt eingeladen, in die sich verändernde Stadtgesellschaft hineinzuwirken.“¹ Was ich als Programm herauslese: Dercon will die Volksbühne erneuern durch die Erweiterung des Theaters hin zu mehr Performance, mehr Kunst, mehr Digitalität, mehr Internationalität und weiterhin Diskurs. Was könnte das konkret bedeuten? Und ist das wirklich neu? Braucht es von allem mehr? Oder braucht es im Gegenteil vor allem mehr Konzentration im kleinteiligen und felddisparaten Kulturüberangebot von Berlin?

Beim Studieren des Programms fällt auf, dass einige Formate & Kooperationen beibehalten halten werden und die Volksbühne weiter als Diskurs- und Veranstaltungsort fungiert. Was wegfällt ist das Ensemble. Stattdessen wird mit etablierten Künstler*innen und Performer*innen wie Tino Sehgal, Alexander Kluge und Boris Charmatz zusammengearbeitet. Die Webseite ergänzt das Angebot um viele digitale Zusatzformate und mit englischsprachigen Aufführungen spricht er gezielt die stetig wachsende Zahl der *internationals* an. Zwar passiert da etwas Neues, doch gerade für den Grenzbereich von Kunst, Performance, Rauminstallation gibt es bereits zahlreiche Orte und Formate, wie die folgenden drei Beispiele verdeutlichen sollen.

Im Theaterkontext:

In den Sophiensälen läuft ein Stück von „monstertruck“, das ist ein Theaterkollektiv aus der Gießen-Performer-

Schmiede. Das Stück heißt „Siegfried“. Es treten auf: drei Personen in Tier-Puppen-Kostümen und eine LED-Anzeige, auf der der Buchstabe S erscheint – in wechselnden Variationen. Zu technoid angehauchter Musik, manchmal eher geräuschbasiert, fangen die drei Gestalten an, sich über die Bühne zu bewegen. Manchmal agieren sie miteinander, manchmal kann man die Gesten entziffern, oft sind es aber einfach nur Bewegungen. Dann legen sich die drei hin, es erscheinen auf der Anzeige: „S“ und „wie“, und es folgt ein Wort mit S wie Samba, Salamanca oder Salz und darauf ein Bild, das das Wort visualisiert. Das läuft in unterschiedlichen Geschwindigkeiten durch bis am Ende Siegfried erscheint und kein Bild folgt und das Stück nach fünfzig Minuten zu Ende ist.

Während des Stückes suche ich etwas angestrengt Anknüpfungspunkte und versuche Stränge durch das Stück zu schlagen. Bis mir die Erleuchtung kommt: es ist in seiner Unzulänglichkeit und seiner Kompromisslosigkeit Kunst, konzeptuelle Kunst, eine konzeptuelle Kunst-Performance. Das ist kein Theater im klassischen Sinn – denn es gibt keine Narration, keinen Kontext, keinen erklärenden Text, nur Performance und Sprache, bzw. eine Sprach-Bild-Kombi; die Performer zeigen weder ihr Gesicht noch kommen sie zum Schlussapplaus auf die Bühne. Der Fokus liegt auf der Bewegung, dem Sound, der Sprache, der Sprach-Bild-Kombi.

Im Kunstkontext:

„Angst II“ von Anne Imhof im Hamburger Bahnhof ist sowohl Performance als auch Rauminstallation. 2016 hat sie sie an acht Tagen im großen Saal des Hamburger Bahnhofs zur Aufführung gebracht. Das bedeutet, dass mehrere Performer im Saal „abhängen“ und bei verschiedenen Aktionen beobachtet werden können. Die Besucher*innen sind mittendrin und können sich mit den Performer*innen bewegen bzw. ihnen folgen. Auch hier gibt es keine Narration, sondern eine Abfolge von Situationen: eine Drohne, die aufsteigt, einen Falken, der durch den Raum fliegt, Performer, die sich rasieren und dabei fotografiert werden etc. Mir kommt das wie ein Generationsporträt vor, bei dem die Personen ausgestellt, aber nicht bloßgestellt werden. Was man sieht: die Langeweile einer Generation, die immer das Telefon dabei hat, wie abwesend wirkt, nicht interagiert, raucht, nein pafft, Markengetränke trinkt, Drogen nimmt, ganzkörperlasiert ist, beziehungslos und gleichzeitig sehnüchelig nach Berührung. Die Performer*innen sind androgyn, eher schwächling, unnahbar, es gibt trotz der Nähe zu den Besucher*innen, die sie zum Teil berühren, keine Interaktionen. Mit relativ wenigen Elementen gelingt es der Künstlerin, den riesigen Raum zu füllen und atmosphärisch aufzuladen – durch Nebel, verschiedene Raumelemente wie ein Hochseil, das durch den halben Raum gespannt ist, Sounds und Performanceelemente, die plötzlich irgendwo im Raum stattfinden. Das funktioniert auch deshalb so gut, weil verschiedene Sinne „angesprochen“ werden.

Was ihr auch gelingt, ist, dass sich das Rezeptionsverhalten verändert: Man steht nicht für kurze Zeit vor einem Bild und zieht dann weiter, wobei man meist der Raum-

aufteilung folgt. Man bewegt sich vielmehr quer durch den Raum, folgt den anderen Besucher*innen oder einer/m Performer*in oder steht einfach nur rum und unterhält sich. Anders als bei einer klassischen Aufführung können die Besucher*innen selber bestimmen, wo und wie sie sich bewegen und zu dem Geschehen verhalten und wie lange sie dem Geschehen folgen. Das ist angenehm und ungewohnt in seiner Unbestimmtheit.

Im Musikkontext:

In der Elisabethkirche wird das Stück „Mythos Europa/Inkontinent“ von Lose Combo aufgeführt. In seiner Mischung aus Musikaufführung, Performance, Vortrag, Raumbild, Projektion auch ein Zwitterwesen, das sich kaum irgendwo einordnen oder zuordnen lässt. Der ehemalige, rohe Kirchenraum ist mit Stoffbahnen durchhängt, die als Projektionsfläche dienen. Im Raum verteilt stehen Stühle oder liegen Sitzkissen auf dem Boden, es ist einem selber überlassen, wo man Platz nimmt und ob man sich während des Stückes bewegt oder nicht. An einer Stelle ist ein Vierer-Quartett platziert, schaut sich an; auf der anderen Seite des Raumes sitzen zwei Sprecher. Der Projektor schickt Bilder in den Raum, trinkt ihn mit seinem Licht und verändert die Atmosphäre. Manchmal färbt Licht von oben den Raum rot.

Es wird gesprochen (Texte von Jörg Laue, der für die Produktion verantwortlich ist), die Musiker spielen unter anderem Bachs Fuge; zu einem späteren Zeitpunkt gibt es eine Powerpointpräsentation. Thematischer roter Faden ist das Thema Europa bzw. die Entstehung und etymologische Herkunftsgeschichte des Begriffs. Das wird mit Cage, Fuller und Borges verknüpft. Was hat das eine mit dem anderen zu tun? Es gibt keine zwingenden Verbindungen, aber viele frei schwingende Assoziationsmöglichkeiten. Irgendwie ist alles gleichzeitig da und fordert permanente Konzentration, aber mit der Änderung der Aufführungsmedien kann auch die Aufmerksamkeit wandern, sich an einem Medium „aufhängen“ und dann weiterziehen. Die Vielschichtigkeit der Themen und Medien kann überfordernd wirken – wenn man krampfhaft versucht alles erfassen und verstehen zu wollen. Wenn man sich von ihr punktuell berühren und sich auf sich selber zurückwerfen lässt, dann kann das sehr bereichernd sein.

Betrachtet man diese drei Beispiele, dann wird deutlich, dass es die Grenzzräume, auf die Dercon abzielt, bereits gibt. Holt man die beschriebenen Zwitterwesen in einen neutralisierten Ort, an dem alles möglich ist, verlieren sie etwas von der Spannung, die dadurch entsteht, dass sie von den Formaten und Handlungs-Erwartungen ihrer gewöhnlichen Aufführungsorte abweichen.

In einer Folge von *Durch die Nacht mit* aus dem Jahr 2013 hat Chris Dercon sein Erfolgsrezept aus München verraten: nimm ein paar Publikumsliebhaber (Bierbichler, Kluge, Habermas – also alte weiße Männer) und du wirst geliebt – und nutze diese Zustimmung, um Neues auszuprobieren. Dercon macht keinen großen Neuentwurf, sondern agiert kleinteilig und greift auf Bewährtes zurück. Und gleichzei-

tig ist sein Schnitt radikal, denn er löst die Theaterstruktur auf. Dass er damit auf so viel Widerstand stößt, muss ihn, der so geschmeidig und erfolgreich in der Besuchersteigerung und Finanzmittelakquise ist und einen genauen Riecher für Hippiess und politisch-angesagte Diskurse und Außenseiterpositionen² hat, sehr erschüttert haben. Er, der von allen geliebt werden und es möglichst allen recht machen will, wird plötzlich gediss.

Das hat verschiedene Gründe: Bei der Volksbühne handelt es nicht mit um eine Kunstinstitution (einen leeren Raum), die es mit von außen kommenden Produktionen zu füllen gilt, sondern um ein Theater mit Werkstätten und einem traditionell stark ineinandergreifenden Mitarbeitergefüge; er hat es weniger mit einem bürgerlichen Geldgeberfreundeskreis zu tun als mit DDR-Sozialisierten und einem prekären, aber aktivistischen Kulturpublikum. Castorf verkörperte als Typ genau das Gegenteil von Dercon: er war kantig, unbeugsam und hat das Haus mit einer eigenen Energie gefüllt. Auch wenn er weder als Feminist noch als postkolonialer Theoretiker bekannt war, und sein Haus am Ende mehr von dem einstigen Ruf lebte, als das es tatsächlich noch Unvorhergesehenes bot, verkörperte die Volksbühne eine Haltung (und strahlte diese bis zuletzt jeden Abend in Form des Stücketitels in den Stadtraum), die Reibung bot, und die Dercon vollkommen abgeht.³

Dercon trifft zudem auf eine lebendige Kulturszene, in der die Grenzbereiche, auf die er abzielt, schon alle bespielt werden. Zudem besteht bei diesem Agieren an den Rändern die Gefahr, dass das Herz der Volksbühne, die Bühne, leer bleibt. Wenn man das Programm danach ausrichtet, dass verschiedene Interessengruppen und Diskurs-Keywords bedient werden, dann verfranst man sich, aber schafft keinen Ort, an dem das Leben pulsiert und etwas Eigenes/Neues entsteht.

Dabei ist diese Bühne und das ganze Haus mit seiner Infrastruktur an diesem zentralen Ort doch ein Geschenk, das man mit Begegnungen heterogener Akteur*innen, stadtpolitischer Energie und grundsätzlichen gesellschaftspolitischen Diskussionen füllen könnte (wie die vielen Gespräche, die zur Volksbühne geführt werden, und vor allem wie die Besetzer*innen gezeigt haben), wenn man denn eine inhaltliche Vision hätte, statt einfach nur alles richtig machen zu wollen.

1 <https://www.volksbuehne.berlin/de/haus/529/profil>

2 Siehe die Ausstellung „Bhupen Khakhar“, KunstHalle Deutsche Bank 2016, die von Chris Dercon co-kuratiert wurde, inklusive einer Veranstaltung zum Thema: Where did we come from, where are we going — Anthropology and Contemporary Art sowie seine Teilnahme an der Podiumsdiskussion: Contemporary African Art am selben Ort 2014.

3 Ausführlicher zu dieser Diskussion und was die Volksbühnendiskurs über den Stand der Linken verrät, siehe den Artikel „Weder Wohnung noch Währung. Diederich Diederichsen über den Intendantenwechsel an der Berliner Volksbühne“ in: Texte zur Kunst, Nr. 105, März 2017. Auch wenn es verlockend ist, sich an den beiden Protagonisten aufzuhängen, weil sie so „sprechend“ sind, geht es nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen. Ich könnte mir zum Beispiel gut eine Multi-Intendanz vorstellen oder irgendein anderes Modell, das es vermag, das Haus mit Kontroversen zu füllen.

ELIZA DOUGLAS SCHINKEL PAVILLON



Acht Stimmen zu Eliza Douglas

16 weiß grundierte Leinwände angeordnet im oktagonalen Raum der Klausur des Schinkel Pavillons zeigen Formen von visueller Kommunikation innerhalb der Malerei. Als Objekt gewordene Subjekte finden sich die Betrachtenden (früher, später oder auch nie) inmitten ihrer Gespräche über Identitäten wieder.

Marc Bredemeier

Bleichlichtig inszeniert kesseln die Großformate den Betrachter ein: hier wurde sich der Architektur des Oktaeders gebeugt, kaum Luft für die Werke und das, was der Besucher mitbringt. Assoziiert wird der Erfahrungsraum, den Douglas in einer anderen Branche lebt. Ist dies gewollt, gelingt es nur schwer, der Malerei an sich zu begegnen: das pas-de-deux ist zu verbaut.

Hände, Arme, Füße – eingefrorene Bewegungen, deren Verbindungen oft disconnected sind; Linien, angedeutet oder farbstark-kreisend, mal monochrome Farbflächen handelnd. Irritierend stark fotorealistisch ausformuliert: Dinge des Konsums. Programmatisch ist die Abwesenheit des Körpers, von Leben.

Die Absenz der Malerin ist zu spüren. Längst getrocknete Tränen und Schmerz. Sie ist weitergezogen, ohne den Presetext zu lesen oder auf zugängliche Bilddaten zu bestehen. Zurück bleibt handwerkliche Fragilität: kraftloser Leinen, Klekse, perspektivisch fehlerhafte Fingerstellungen, unschlüssige Kompositionen, Leerstellen.

Jana M. Noritsch

„Reference Studies“ – das ist das neue Grundlagen-Studienfach – für alle Kreativen. Mal sehen, welche Uni es zuerst anbietet. Nein, nicht langweilige Referenzkunst analysieren, sondern den Gesamtauftritt, die ganze Existenz, ihren Entwurf. Es geht um das (Er-)Kennen von Kampagnen, „told stories“, Influencern und Marketern.

Es wirkt wie ein leichtes Spiel zunächst, also zumindest am Anfang. Ein ständiges Sich-Bälle-Zuspielen, sich referenzieren, Verweise platzieren, to drop it at the right moment ... to enter the stage, to enter the runway in the appropriate context and at the right time. To tell a catchy story around

it. Die deutsche Sprache eignet sich nur beschränkt, um es zu beschreiben: widerspiegeln, weiterreichen, empfehlen, einbetten und in Szene setzen, Geschichten drum herum kreieren ... – im Austausch, als Resonanzfläche ... Developed and implemented, campaigned ...

„Reference Studios“, diese PR- und Marketing-Agentur gibt es wirklich, in der Kantstraße in Berlin. Und das ist auch überhaupt kein Skandal, sondern einfach nur Symptom.

It was nice to meet you!

Barbara Buchmaier

blutleer

Ute Broenner

In den oktagonalen Räumen des Schinkel Pavillons hängen 16 Gemälde mit dem wiederholenden Format 120 × 180 cm, Öl auf Leinwand. Eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit Figuration und Abstraktion? Fotorealistisch bis gestisch auf grundierter weißer Leinwand, alles aus einer Hand (und Füßen), versuchend die Malerei zu fassen. Weitere Motive: Norm-Core-Turnschuhe, Energy-Drink, eine Comicfigur, leere Farbflächen, Visitenkarte, eine gefaltete Ecke. Ein Jonglieren mit diesen Elementen, um Ambivalenzen zu entgehen und sich spielend vom Gewicht der Kunstgeschichte zu entlasten?

Presetext sagt, es geht um die Abwesenheit von Körper. Habe den Eindruck: es geht um Malerei als Spur ihres Körpers, das auf den Insta-Oberflächen globaler art/fashion Jetsets sehr anwesend wirkt.

Ich jongliere mich selbst zurück zu den Händen und Füßen, denke weiter an Performance, mittelalterliche Handsymbolik und beende meine Assoziationen mit M.C. Eschers „Drawing Hands“ (1948).

Lizza May David

Andeutungen, Auslassungen, Turnschuhe erscheinen greifbarer als leblos anmutende Hände und Füße und vermitteln eine spürbare Distanz der Künstlerin zur Darstellung von Körperlichkeit. Ihre persönliche Auseinandersetzung

und Position in der gezeigten Werkreihe spiegelt sich auch in dem sehr emotionalen Titel der Ausstellung.

Vieles wirkt verspielt, gar dilettantisch, bleibt in der Fläche, zerrt einen dann aber doch in die Tiefe ... Mit verstörender Leichtigkeit erschließt Eliza Douglas ein bleischweres Thema. Sind die alten Taschentücher schon getrocknet?

Matthias Moseke

TRÄNEN AUF TUCH

1. / Deckensegmente von Kunstlicht im Untergrund / beleuchten acht Wände, / behangen mit sechzehn / wenig bemalten weißen Tüchern mit Eckfalten / und den mit Ziegelsteinen verlegten Partyboden, / Fischgrätenmuster. /
2. / Vom Mittelpunkt aus / (noch nicht gerädert von Bezügen aller Randnotizen) / Erkundungen von sich manchmal wiederholenden / Selfies von Hand- und Fußpräparaten / in unterschiedlicher Verteilung im Großformat, / verbunden durch Referenzen zu Stilen / moderner europäischer Kunstgeschichte / in Varianten und / als Platzhalter / für einen abwesenden Kopf oder Körper / oder anderen Inhalten. /

3. / Bildlich links rund gehen / mit frischem Energiegetränk, / voranschreitend mit ID-Präsenz, Geschichten und Visiten / von Produzenten und Teilnehmern, / zu füllende Anträge und Vorhaben ohne Namen oder Abnehmer, / nur das Tattoo „D“ nahe des Daumens / als Anhaltspunkt zur Orientierung. / Mittig innehalten im Streifenstoffstrudel / sich nicht begeifen und nichts finden / außer sich selbst in Auflösung und in Klausur / aber unter Beobachtung / dabei Fitness haltend ohne festen Halt / aber mit wechselndem Outfit, / erst einmal Ende im Krümelmonsterkunstalb / Ökonomisch umgesetzt. / Noch lebend. / Ausgang /
4. / Oder Runde für Runde im Panorama / des Willens zur Kunst, Nicht-Anders-Können / und der Verzweiflung / an der Kunst / als Mittel zum Lebensunterhalt, / mit den Abhängigkeiten, Leerstellen, Verbiegungen / Konsequenzen - mit Tränen. / Leben. / Squaring the circle. / + / Von außen umschreiten und überschreiben. / Im kollektiven Diskurs / zu Sinnen kommen. / *Kerstin Weißlau*

Echoraum, diese (Selbst)Wahrnehmung hat Hand und Fuß. Übergroß die Überkörper, kopflose Superfiguren aus fast Nix. Muster, Marken, Möglichkeiten, ein Greifen im Leer ins Alles. Dichotomie als Platzhalter, Leinwand als Anker im Offenen. (zu Eliza Douglas, „Old Tissues Filled with Tears“, Ausstellung nur auf Website gesehen) *Mariola Groener*

Diese 8 Stimmen gehen auf einen gemeinsamen Ausstellungsbesuch im Rahmen eines BBK-Workshops zum Thema „Kunstkritik“ zurück.

Eliza Douglas, „Old Tissues Filled with Tears“, Schinkel Pavillon (Schinkel Klausur), 2.12.2017 – 21.1.2018

PHILIPP SIMON SCHIEFE ZÄHNE



Zwischen Hashtags und Erzeugerschemata

/ Kenneth Hujer

Das Denken hat bei denjenigen, die von Berufs wegen denken, bekanntlich nicht den besten Ruf. Kunstproduktionen vergangener Jahrzehnte flankieren die intellektuelle Kritik an der menschlichen Ratio, die sich die Welt und ihre Phänomene durch Klassifikationssysteme und Ordnungsprinzipien gewaltsam Untertan macht. Wie das Denken seine Gegenstände überschreitet, so überschreitet die künstlerische Revolte der Unvernunft fortan das Denken. Viel zu oft blieb jedoch nicht viel mehr als billige Polemik jenseits jeder ästhetischen Erfahrung.

Philipp Simon ordnet auf wenigen Metern mit seiner Ausstellung „Die dritte Person“, die derzeit in der Berliner Galerie „Schiefe Zähne“ zu sehen ist, die künstlerische Kritik an den Ordnungsprinzipien selbstkritisch. An den zwei längeren und sich damit gegenüberliegenden Wänden des Ausstellungsraums hängen insgesamt vierzehn Bleistiftzeichnungen. Notabene nicht in blöder Symmetrie: eine Wand zählt sechs, die andere acht seiner Zeichnungen. Eine jede zitiert dabei einen anderen Stil und damit ein anderes, bereits bestehendes Erzeugerschema. Das zur Ausstellung ausliegende Papier, auf dem jeder Zeichnung eine Aufzählung zugeteilt ist, reflektiert diesen Sachverhalt: Wenn gleich nicht konsequent, so tauchen bei einigen Aufzählungen Stilrichtungen und Künstlernamen auf. Die Aufzählungen selbst folgen keiner festen Logik. Zwar beginnen sie allesamt mit der Trias „image, natural, drama“, daraufhin jedoch fügen sich Adjektive ohne erkennbares System an Städtenamen und Währungseinheiten, Geschlechterzuschreibungen an Tageszeiten und Zeitformen. An-

EINER VON HUNDERT

Tagebuch aus dem Berliner Winter
(aus Platzmangel dieses Mal sehr kurz)



20. Februar, in einer Buchhandlung in Mitte

Ich entdecke, es gibt jetzt auch ein Kunstbilderbuch über Georg Baselitz: zu seinem 80. Geburtstag soll auch Kindern nahegebracht werden, was es mit dem Mann auf sich hat, der die auf dem Kopf stehenden Bilder malt. In dem Buch wird dessen Werdegang nun auf einen Jungen projiziert, der sich nicht den Konventionen beugen will, und dem der Erfolg versagt bleibt, bis er endlich die entscheidende Idee hat: „Ich schüttle alles durch, ich drehe alles um!“ Etwas später dann fragen die Leute: „Was kann dieser Junge denn jetzt noch anderes machen?“ Die Quintessenz lautet: „Der Weg eines Künstlers ist nie zu Ende!“ („Im Wunderwald mit Georg Baselitz“, Leipzig 2018)

26. Februar, zu Hause, abends

Anne Imhofs Stadt Frankfurt – diese total versaute, korrupte Finanz-, Drogen-, und Prostitutionshölle – ist jetzt auch Spielort der neuen deutschen Serie „Bad Banks“ (ZDF und arte; siehe Mediatheken).

Darin entwickelt sich die junge, erst noch recht brave Jana Liekam (gespielt von Paula Beer) – die der geschminkten Imhof mit ihren halblangen dunklen Haaren und dem blassen Teint gar nicht so unähnlich sieht – immer skrupelloser zur Investment-Bankerin, die endlich gelernt hat, dass sie sich nicht mehr nach den anderen richten will. „Im Gegensatz zur Natur ist der Kapitalismus die Wohlfahrt“, lautet eines ihrer Statements. Gleichzeitig leakt sie Dokumente, die ihre Bank endgültig in die Pleite treiben. Und plötzlich ist er da, der Ausnahmezustand: Geldautomaten werden geplündert ... Banker in Massen entlassen ... Frankfurt brennt ... bis die Regierung das Drama abfängt und die Fusion mit einer anderen Bank diktiert – was natürlich bei den Insidern eh schon so vorgeplant war.

Ambivalenz: Was und warum sie es macht, weiß sie nicht, sie weiß nur, dass sie es will, dass sie sie will: diese Karriere. Abschließend geht es um Loyalität und einen neuen Job, in der Gewinnerbank ... Mit einer Fortsetzung ist zu rechnen.

Paula Beer in „Bad Banks“ ZDF/art, 2018

ders als zu vermuten, eröffnen die Aneinanderreihungen neue Ebenen und erweitern die Wahrnehmung, anstatt sie zu verengen. Nur an einer Stelle wird der offene Charakter der Enumeration gleichsam ironisch gestört. Das aufgezählte „daskindwillnichtzumimpfengehen“ verknappt die Wahrnehmung der Zeichnung nachhaltig und erinnert uns dadurch an den Rubrizierungscharakter millionenfacher Hashtags unserer digitalen Gegenwart. Bilder und Fotos vollkommen zu verstehen, bedeutet ihr Ende. Eben dies bringt Simon zur Einsicht, indem er nicht die Kategorien an sich verneint, sondern deren Gebrauch differenziert. Nicht nur durch die ihnen gemeinsamen Listen korrespondieren die Zeichnungen miteinander. Statt einzeln werden sie durch eingeschnittene Wellpappen gerahmt, die ihrerseits aneinanderhängen. Durch die kleinen Fugen, die sich zwischen den großflächigen Pappen ergeben, entsteht ein Raster – und damit ein visuelles Äquivalent zur Klassifizierungsleistung des Denkens. Doch taugt das Raster nicht zum Ordnungsprinzip der Ausstellung, da sich die einzelnen Zeichnungen ihrerseits ordnen, indem sie in gleichem Abstand zueinander gehängt sind und dadurch an manchen Stellen die Fugen der Pappen überschreiten. So ergibt sich ein formaler Widerstreit der verschiedenen Ebenen. Die Grenzen des Rasters sind durchlässig.

Mitten durch den Ausstellungsraum – parallel zu den beiden Wänden mit den Zeichnungen – hat Simon ein horizontales Gitter aus Spanplatten eingezogen, das das Durchschreiten seiner Ausstellung kontrolliert. Es zwingt zur fixen Chronologie. Man muss zuerst eine der Wände ablaufen, um zur gegenüberliegenden Wand zu gelangen. Bei letzterer angekommen, entdeckt man hinter der Gitterwand, deren Ende vollständig verkleidet ist, jeweils zwei rechtwinklig ineinander gesteckte Pappen, auf die Simon Gesicht bzw. Hinterkopf und Profil zweier Menschen gezeichnet hat. Während die Bleistiftzeichnungen an den Wänden allesamt den Charakter von Vorstudien noch zu realisierender Bilder haben, sind die beiden Köpfe Abstraktionen. Bewegen sich die Zeichnungen hin zu etwas, bewegen die Pappgestelle der Köpfe sich von ihrem Bezugspunkt weg. Gleichzeitig erinnern die beiden abstrahierten Köpfe an die Erkenntnis der Wahrnehmungstheorie, dass man stets nur einen Teil einer Sache sehen kann. Schaute man aus allen möglichen Perspektiven gleichzeitig auf den Kopf, fiel er in sich zusammen. So wären auch die Zeichnungen selbst dann noch vorläufig, wenn sie zu Bildern würden. Es gibt kein Ankommen, keine Endpunkte, kein An-sich, wie auch jede Aufzählung genuin unvollständig, stets weiterführbar ist.

In seiner Vorläufigkeit ist auch das Denken zu retten, als behutsame Hypothese behält es sein Recht. Dass über Philipp Simons Zeichnungen an dieser Stelle nicht mehr geschrieben steht, bedeutet die Einsicht in die Grenzen der Theorie. Deshalb lohnt ein Besuch der Ausstellung umso mehr.

Philipp Simon „Die dritte Person“, Schiefe Zähne
Schliemannstr. 37, 10437 Berlin, 20.1.2018 – 23.3.2018

VANITY FAIRYTALES

Wyter, Wyter

/Elke Bohn

Manche, und es sind weder die besonders pessimistischen unter den realistischen Satirikern, behaupten, für die 90er sollte gelten, was manche, und es sind weder die besonders optimistischen unter den pragmatischen Vulgärikern, über die legendären Nächte im Studio 54, und wieder andere über die 80er sagen. Oder waren es die 70er? Egal, denn wer sich erinnert, war nicht dabei.

Hin und wieder würden nicht wenige diesen konjunktivistischen Joker gerne ziehen, denn auch in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts (sic!) war nicht alles Glänzende aus ehrlichem Gold.

Macht aber auch nix, denn – wieder einmal, und das kann und darf und sollte man sagen dürfen, war es die Kunst(welt), die die graugräugräusliche Tristesse überlebenswert machte.

In der damals, um 1996, schon beinahe legendären Galerie CFA begab es sich, dass die garantiert schon legendären Techno-Großkünstler Marusha, Westbam und Sven Väth den ihren Rahmen verließen, um in dem anderen, dem mit der Kunst und den weißen Räumen und so weiter, Kunst zu machen.

Westbam hat Porträts gemalt, eher jedoch angemalt, die er vorher fotografiert hat. Der gängige Tenor war, überwältigend übergreifend, dass die ja richtig gut aussehen. Natürlich offenbarte das, wie viel genau man dem Musiker in diesem doch fachfremden Metier zutraute. Westbams Werke haben einen kleinen Hauch von Close oder bemalter Hanson, doch auch nicht wirklich, eher pragmatischer und weniger vollkommen und es auch gar nicht sein wollend. In etwa war Westbam der Gast, der guten Wein mitbringt, jedoch nicht darüber dozieren will. Sieben Motive aus Westbams Leben, von der Mutter über die Grundschullehrerin, den ersten Produzenten und Freunde und Weggefährtinnen und so und weiter wurden mit Hilfe von Mitarbeitern eines der jetzigen Quasinachbarn der Galerie schön und groß abgezogen und bearbeitet und gerahmt, zuvor jedoch mit filigranen, jedoch keineswegs überschulenkten Linien überzogen. Elegant und in einem Fluß, mit sauberem Strich und voller Kraft, fast wie eine gemalte Choreografie. Marusha hat in einem Berliner Betrieb Tücher weben und sticken lassen, wunderbare Farbwege und klare, beinahe strikt-geometrische Formensprache. Die natürlich obligatorisch sabbelnden Zungen mit den bösen Menschen dran verglichen die Werke mit Geschirrtüchern und machten dann deswegen noch blödere Witze. Das jedoch, um hier kein beleidigtes „aber“ setzen zu wollen, hatte Marusha

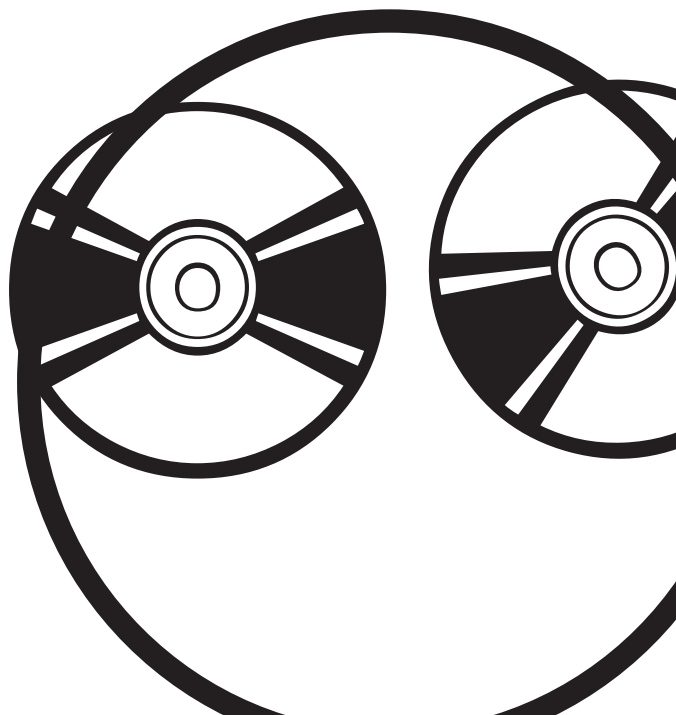
vorhergesehen. Die Stoffbilder nämlich sind nicht präntiös gerahmt oder an die Wand gepinnt, sie hat die Dinger schlicht über Haken an der Wand gehängt. Die, die wollten, die konnten die Sache so begreifen.

Sven Väth, der, ja der, der hat beinahe den Vogel abgeschossen. Er hat einen typischen Abend im Tresor, als ob es so was gäbe, in wunderbar drolligen Knetmasse-Menschen nachempfunden. Herrlich! Geradezu Chapmanesk. Für die Ausstellung hat er eine große Glasvitrine verwendet, in der sonst Eingelegtes im Naturkundemuseum gezeigt wird. Es lassen sich die ganzen Details, und mit ihnen die Sensibilität, mit der Väth erzählt, auf der Eröffnung gar nicht entdecken. Die Szenen an der Bar, die Ekstase auf der Tanzfläche, Konsum und Verzehr auf den Toiletten, der Türsteher als eigentlicher Star und die Schlange derer, die nicht mit dabeisein dürfen sollen.

Als kluger Mix, da läuft der großartig wunderbare Thomas Fehlmann durch die Galerie. Dabei trägt er ein T-Shirt, auf dem steht 90 FOREVER.

Als Pong, als Ausleihe der echten Kunst in die Welt der reinen Musik, legt nach der Eröffnung und also auf der Party, Daniel Richter im Tresor auf. Er ist ja noch so jung und hat vor lauter Aufregung ganz rote Bäckchen. Techno kann er nicht, aber er liefert. Vinyl läuft, klarer Fall, auch schon in den Neunzigern, und so dreht er mit Links Punkplatten, und die und das so schnell, dass es tanzbare Bässe nur so wummert. Auf dem rechten Teller scratcht er Metal, beinahe gesanglich werdend und die Menge kreischend machend. Es klingt nach so viel, dass diejenigen, die noch so was wahrnehmen, vermuten, dass hier Assistenten mit im Spiel und am Werke sind. Doch weit gefehlt, denn in den 90ern hat der Daniel ohne Filter gemalt, geraucht und aufgelegt.

Die Tür an diesem Abend, wenn auch nicht als Bouncer, die hat Rolf Eden mit größter Bravur gemacht. Und fühlte sich dabei sehr sehr jung.





ONKOMODERNE

The Future Neuro

/Christina Zück

Lange Warteschlangen stauen sich vor dem Auditorium im Haus der Kulturen der Welt, wo die Eröffnungsdiskussion der transmediale stattfinden wird. Drinnen ist jeder Platz belegt, die Leute sitzen bereits zwischen den Stuhlreihen auf dem Boden. Ich muss gleich wieder rausgehen, weil ich einen Hustenanfall bekomme, während der Kurator die Rede beginnt. Auch in der Ausstellung drängen sich so viele Besucher durch das enge Labyrinth der Containerboxen, in denen die einzelnen Arbeiten präsentiert sind, dass es unmöglich wird, überhaupt etwas zu sehen. Selbst am Tag danach muss man weiter zielorientiert um Aussichts- und Kopfhörerplätze konkurrieren. Worüber soll ich jetzt schreiben? Alle Ebenen des HKW sind am Eröffnungsabend brechend voll, und obwohl unten in einer Ecke ein DJ droneartige Musik mit Video-Effekten generiert, wird niemand dazu tanzen. Am Boden sitzen Zuschauer und filmen alles mit dem Handy. Vereinzelt tauchen in der Menge ein paar Modestatemente auf, viel zu große Workwear-Jacken und Baggy-Hosen. Eine kleine Gruppe ist wie Raver oder Clubkids der frühen Neunziger gekleidet, space buns, hellblaue Kunstfelljacken, Leggings mit Comicmustern. Die Modelleute wirken, als ordneten sie sich einigen prosperieren-

den Berlin- und Fashion-Hashtags aus einem Instagram-feed zu, nicht der sie umgebenden Transmediale-Crowd. Der Style der Neunziger hat Mühe, Aufmerksamkeit zu erwirtschaften und sich neben all den anderen Trends zu behaupten, er stößt hier auf wenig Resonanz. Mit der tonangebenden, unauffälligen Normcore-Streetwear kann man sich in jedem der vielfältigen gesellschaftlichen Kontexte der Stadt diskriminierungs- und aufmerksamkeitsfrei bewegen. Ich habe Produktionsdruck. Ich muss alle Eindrücke verwerten. Ich brauche ein paar Fotos für meinen Artikel. Ich brauche eine These. Irgendeine Geschichte, die den kleinteiligen, wuseligen Scheiß in Ketten legt. Die Dissonanz zwischen den Phänomenen produktiv nutzt. Musik und Mode haben ihre popkulturelle Kraft verloren, zum Beispiel. Es ist jetzt die kritische Kunst, für die die Leute Schlange stehen, die einen erholenden und gleichzeitig anregenden Effekt auf zeitgenössische Nervensysteme ausübt. Kritische Reflexion rückt die durchgeknallte Welt wieder in die Angemessenheit, bündelt gefährliche Affekte und stabilisiert so leider auch die Verhältnisse. Vermutlich stimmt das gar nicht, es gibt wohl nur viel mehr unterstimulierte Besucher in der Stadt, die noch mehr und noch verschiedenere Events konsumieren wollen. Vielleicht ist das das neue große Ding doch auch eher gesundheits- und umweltbewusstes Essen. Im Vortragssaal findet eine von Andrea Winkler und Stefan Panhans konzipierte Performance statt, „HOSTEL Sequel #1: Please Be Careful Out There, Lisa Marie – Hybrid Version“. Drei Schauspieler stellen den beklemmenden Status Quo des unter dem Neoliberalismus leidenden Subjekts dar. Sie kombinieren Formate wie gesprochener Text, Vorlesung, Videoprojek-

tion und Skulptur und handeln gesellschaftliche Phänomene wie Hashtags ab: Hostel, Casting, Competition, Rassistismus, Workout, Rollkoffer, Sneakers, Yogapants, Motorradhelm. Auf dem großen Projektionsscreen fallen Turnschuhe vom Himmel.

Zurück im Dämmerzustand vor dem Computerbildschirm stelle ich mir Linien und Strömungen vor, Diskurse, Memes, Topoi, Bilder, Metaphern, Codes, Klischees, die mal mehr oder weniger unscharf, mal mehr oder weniger angeschwollen oder ausgedünnt, gewunden, verknotet, mal wie mit dem Lineal gezeichnet, Zeit und Raum durchziehen. Sobald sie einmal in die Welt gesetzt werden, können sie nicht mehr sterben, nur versanden, bis sie irgendwann wieder freigeweht werden. Eine dieser Neuro- oder Quantenphysik-Wissenschaftsdokus, die ich gelegentlich auf Youtube ansehe, hat ganz anschaulich anhand der generetypischen lumineszierenden 3D-Animationen erklärt, wie Einstein mit der Relativitätstheorie nachgewiesen hat, dass die Zeit nicht linear verläuft und prinzipiell jede beliebige Richtung einschlagen kann. Man kann sie nicht unabhängig vom Raum auffassen. Der Zeitpfeil, den wir uns als unumkehrbar vorstellen, kann dieser speziellen Gesetzmäßigkeit zufolge ebenso gut rückwärts laufen. Wir könnten im Prinzip Zeitreisen unternehmen. Doch die Relativitätstheorie reicht nicht ganz aus, um das Wahrnehmbare vollständig zu beschreiben, es fehlen noch ein paar ergänzende Fragmente, um zu erklären, warum das dann doch nicht geht. Offenbar macht die Entropie der Zeitumkehr einen Strich durch die Rechnung. Entitäten bewegen sich immer von einem geordneten Zustand unumkehrbar zur Unordnung und zur Auflösung hin. Ein zerbrochenes Glas würde sich nur dann wieder von selbst zusammenfügen, polte man die Richtung der einzelnen Atome um. In der Doku sieht man nun den Animationsclip rückwärts laufen: kleine, mit Pfeilen versehene Scherben und Flüssigkeiten fliegen nach oben und formen ein Weinglas. Später wird eine von vielen Gitternetzen durchgezogene, transparent schimmernde Wurst eingeblendet – unser Universum. Es presst sich aus einem gleißenden Lichtpunkt, seinem Ursprung, schlauchförmig hervor. Seit dem Urknall expandiert und beschleunigt es mit voller Kraft, alle darin enthaltenen Teilchen rasen unaufhaltsam von einer zerfallenden Form in die andere. Die Zukunft ist die Zeitrichtung, in der das Chaos zunimmt. Ich verstehe die Theorie nicht ganz, denn Partikel können doch auch in unveränderlichen Ordnungen blockiert werden.

Beim Googeln nach besseren Erklärungen poppt ein Werbevideo auf, das ich nicht sofort wegklicke – wegen des Hashtags Turnschuhe. „Can I just stop?“ tönt eine autotune-verzerrte Stimme. Übereinandergelagerte Räume und Ebenen werden durchfahren, auf denen repetitive und fließbandartige Handlungen stattfinden: vervielfachte junge Menschen kicken Fernsehmonitore wie Fußbälle, steigen über Autos und glitzernde Müllhalden aus Elektroschrott, fahren Skateboard, klettern in die nächste Etage, schmücken sich mit Luxusprodukten, kontrollieren

Prototypen, verpacken Turnschuhe, pressen Schallplatten, joggen unter einer Überwachungskamera, veranstalten im Jugendzimmer mit den Schallplatten eine Party. Die ewige Wiederkehr des sozialen Aufstiegs eines/r Jugendlichen von der sogenannten Straße, der kreativen Produktion und des erfolgreichen Wirtschaftens wird am Ende des Clips wie ein Setzkasten übereinandergebaut. Darüber legt sich der Remix eines House-Tracks von 1995, Boris Dlugosch featuring Inaya Day, mit dem Text: „Keep pushin on, things are gonna get better, it won't be long, keep on pushin to the top“. Der Clip für „Original is never finished“ analysiert und ironisiert hier seine eigenen Bedingungen als Werbung selbst. Die Adidas-Regisseure brauchen keine Kunst mehr, um die eigenen falschen Versprechungen kritisch zu reflektieren. Künstlerische Praktiken wie das Erschließen von Metaebenen und das Zumuten von Ambivalenz können die Kreativwirtschaft inzwischen selbst integrieren und fortschreiben: „Out of repetition, comes variation. Out of variation, comes iteration. Out of iteration, comes creation.“

Womöglich war es der Urknall, der soviel Energie in alle Atome des Universums hineinwirbelt hat, dass einige Konglomerate jetzt wie Weltraumschrott im All herumschwirren. Auf der Umlaufbahn tauchen sie immer wieder auf und drohen, angezogen von mehr oder weniger starken Magnetfeldern, irgendwo auf der Erde einzuschlagen. Im All wird es ganz schön eng. Jeder leere Raum, der sich irgendwo auftut, wird sofort besiedelt und mit produktivem Denken befüllt. Die ehrenwertesten Wünsche werden hineingepumpt, denn in der Zukunft soll alles besser werden. Die Neuro- und Quantenphysik-Dokus auf YouTube erzählen, dass wir alle in einem riesigen Bewusstseinsnetz miteinander verbunden sind. Wenn wir gute Gefühle herausbilden und alles positiv umpolen, wird es mit uns und der Erde gut ausgehen. Allerdings entstehen immer mehr unerwünschte Entitäten, die sich ebenfalls weiter verschachteln und verkomplizieren. Zahlen, Messungen und Beobachtungen multiplizieren alle Phänomene mehrmals und bilden sie neu ab, so dass vielfältige Backups und Second Lives entstehen. Das Universum expandiert nicht nur auf planetarem Level, sondern auch in die Metadaten unserer Geschichten und Bilder hinein. Das Gehirn ist zur Neuroplastizität fähig, unsere zappeligen Synapsen können sich nach und nach an neue Bedingungen wie Beschleunigung, Expansion und Verdichtung anpassen. Da es sich um Bio-Materie handelt, dauert ihre Regulation jedoch viel zu lange. Für einige empfindliche Neuros kommt es zu trauma-ähnlichen Effekten. Das autonome Nervensystem lässt sich nicht einfach so unter Kontrolle bringen. Es kann nur über Umwege angesteuert und in einen homöostatischen oder Entspannungszustand gebracht werden. Heilsame Übungen, die das Gehirn positiv verändern, brauchen ein paar Jahre tägliche Wiederholungen, um allmählich die Ökologie der Subjektivität wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Vorher wird der älteste und tiefiegendste Teil des Nervensystems, umgangssprachlich Reptilienhirn genannt, das Steuer an sich reißen und noch mehr Schaden anrichten.



Künstlerisch Tätige, die mit den kreativen und politischen Möglichkeiten der neuen Technologien und der sogenannten Medien arbeiten, können nicht umhin, sich an den dunklen Visionen der Zukunft abzukämpfen. Zurückgehend auf eine lange Folklore aus Mythen, Religion und Science-Fiction-Filmen, werden die Angstszensarien ständig aktualisiert und intensiviert. Neben dem Umwelt- und Klima-Kollaps taucht als noch finsterner Phantasma die totale Überwachung durch eine technologische Singularität auf. Wie die Schlangen auf dem Kopf der Medusa winden sich ihre Netze und Algorithmen in unsere Leben hinein. Gegenwärtig erscheint es unmöglich, politisch etwas dagegen zu unternehmen. Wir sind starr vor Panik. Der Zeitpfeil wirkt in die umgekehrte Richtung hinein, die Ereignisse gehen von der Zukunft aus und erschaffen den Angstgroove der Gegenwart. Walter Benjamins Engel der Geschichte starrte auf den zum Himmel wachsenden Trümmerhaufen, während ein Sturm „vom Paradiese her weht“. Am Ende der Plasma-Tunnel-App unseres Universums wirbelt ein neuer Urknall hervor, als hätte er schon stattgefunden. Unser Zeitempfinden hebt sich aus den Angeln. Gerne würde ich mich zurück in die Neunziger beamten, als Kunst, Philosophie, elektronische Musik und das Internet noch tolle Verheißungen waren. Die Fantasien von einer offenen Zukunft in einer optimierten Welt rotieren weiter auf der Umlaufbahn als Instagram-Hashtags oder pastellfarbener Marketingkitsch.

Das Textpensum ist bewältigt, alle Motive wiederholt und ein bisschen zerfasert – ich kehre zu meinen täglichen Aufgaben zurück, Werbung wegklicken, Backups anlegen, Speichernutzung optimieren, Passwörter erinnern, eine Hotline anrufen, Antragsformulare ausfüllen. In der Warteschleife von 1&1 läuft wieder „Nights Interlude“ von Nightmares on Wax von 1995, neben Kruder & Dorfmeister, Massive Attack, Café del Mar der gechillte Lounge-Sound der späten Neunziger, der in seiner Cupcakehaf-

tigkeit schon die zwangshöflichen Callcentermitarbeiter vorwegnahm, die nicht weiterhelfen, nichts regeln, nichts ändern und mich weiter in die nächste Warteschleife verschieben. Die Internetverbindung bleibt wochenlang unterbrochen. „Nights Interlude“ unterlegte die Hammondorgel-Akkorde von Quincy Jones wunderbarem „Summer in The City“ von 1973 mit Trip Hop Beats und schrieb sich durch das mehrfache Sampeln und Verdoppeln des Songs der Lovin’ Spoonful von 1966 ins kulturelle Gedächtnis ein. Nun nimmt es seinen Weg in die Zukunft als stock audio. In der Warteschleife von 1&1 programmiert es Nervenverbindungen in meinem Hirn neu und vernetzt das fluffy Gefühl der Hammondorgel aus der guten alten Zeit mit Wut- und Ohnmachtsgefühlen: Neurons that fire together, wire together. Um zu entspannen, suche ich in dem riesigen informellen Archiv, das auf YouTube entstanden ist, nach der Zukunft. Plattenliebhaber haben ihre über Jahre gesammelten Maxisingles digitalisiert und dort hochgeladen. Solange das Internet funktioniert, braucht man den Platz vor dem Bildschirm nie wieder zu verlassen. Hier eine Playlist von etwa 1995–1996:

Gemini – Welcome to the Future
Gene Farris presents The DEB Project Vol. 2 – Visions of the Future (Remix by Roy Davis & DJ Skull)
Tuff Little Unit – Join the Future
Bobby Konders – The Future
Armando – The Future (Armando's Original)
Disco City – Future (Techno Mix)
Mister Monday – Future (See Da Future Mix)
Kevin Saunderson Feat. Inner City – Future (Kenny Larkin Tension Mix)
Deep Dish feat. Everything But The Girl – The Future of The Future (Stay Gold)
Phuture – We are Phuture
Glenn Underground – Future Shock
K.C.C. – „Future III“ (Richard Sen Edit)
H2O – Livin’ For The Future (Future Dub)
Susumu Yokota – Future Memory
Uptown Connection – From The Future (McMillans Deep Beats)
Danell Dixon – I Saw The Future (Roy's Last Laugh Mix)



- 2 Abend im Abendland—*Oliver Grajewski*
3 Manaf Halbouni / Monument—*Peter K. Koch*
6 Zentrum für politische Schönheit / Artivismus—*Anna Gien / Raimar Stange*
10 Mammen, Mattheuer, Neel —*Christoph Bannat*
13 Isabelle Graw / Die Liebe zur Malerei—*Anne Marie Freybourg*
15 TC McCormack / nationalmuseum—*Hannah Beck-Mannagetta*
16 Ed Atkins / Martin-Gropius-Bau—*Naomie Gramlich*
19 Einführung—*Andreas Koch*
22 scheinschlag / Ulrike Steglich und A.N.Y.P. / Stephan Geene—*Heimo Lattner und Annette Maechtel*
27 Eine Liste von hundert / ABM-Projekte in den Neunzigern—*Annette Maechtel*
29 Die Neunziger oder die banale Versöhnung der Antagonismen im Spektakel—*Matthias Raden*
32 Gespräch mit Ulrich Lamsfuß—*Stephanie Kloss*
35 Maschenmode—*Peter K. Koch*
36 Gespräch mit Christian Nagel—*Andreas Koch*
40 Christiane F., Eliza D. & Anne Imhof—*Barbara Buchmaier und Christine Woditschka*
43 Zeit rumbringen—*Sophie Aigner*
44 Bilder vor dem Ruhm—*Chat*
47 Memories of the 90s—*Ben Cottrell*
49 One Night Stand / Erotica—*Stephanie Kloss*
50 Goldtausch / Gespräch mit Susanne Weirich—*Anne Marie Freybourg*
55 Wo ich war—*Esther Ernst*
58 Promovieren als Künstlerin / Gespräch mit Birgit Szepanski—*Barbara Buchmaier*
62 Die leere Mitte / Über fließende Grenzen im Fall der Volksbühne—*Anna-Lena Wenzel*
64 Eliza Douglas / Schinkel-Pavillon—*Acht Stimmen*
65 Philipp Simon / Schiefe Zähne—*Kenneth Hujer*
66 Tagebuch—*Einer von hundert*
67 Vanity Fairytale / Wyter, Wyter—*Elke Bohn*
68 Onkomoderne / The Future Neuro—*Christina Zück*

Die Wahrheit
90er Spezial