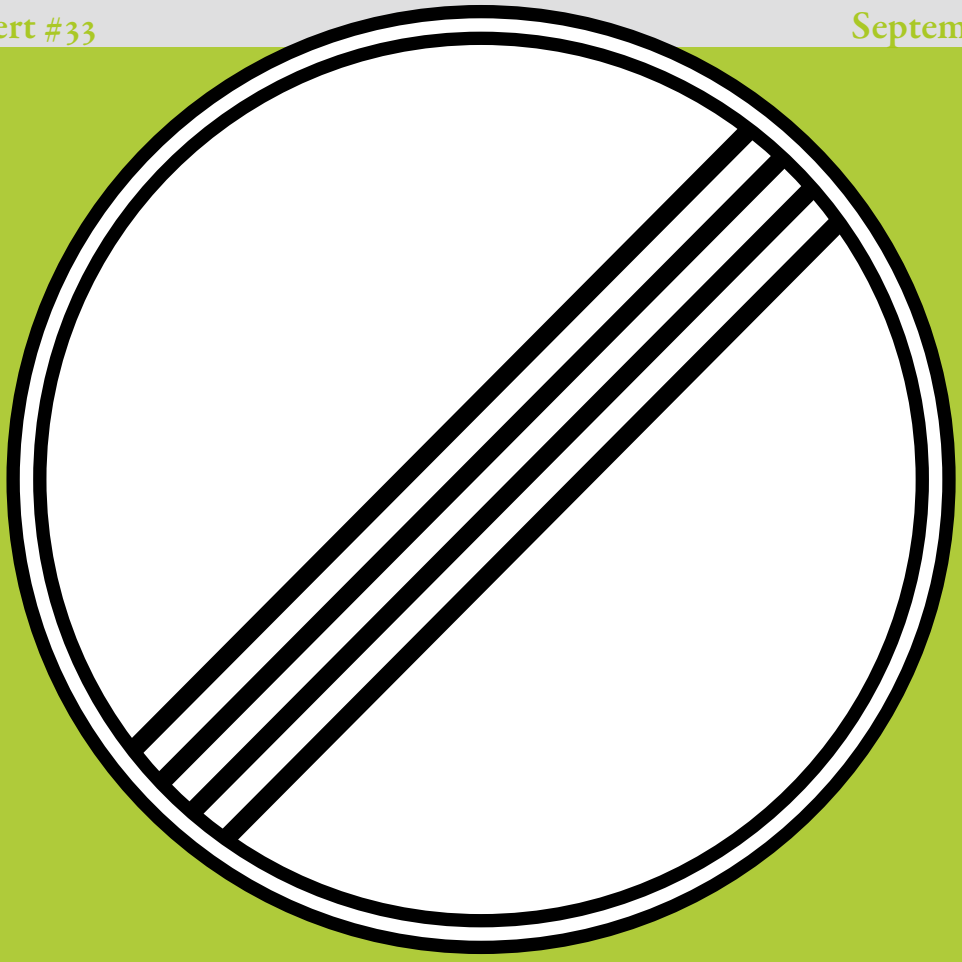
033/100

von hundert #33 September 2019



FREIHEIT SPEZIAL

Texte über Kunst und anderes
über Kunst von Heji Shin, Andreas Mühe, Karin Sander, Jack Whitten, TC McCormack, Michael Buthe, David Wojnarowicz, Anne Imhof ... Porträts über Brinkmann & Bose, Gotscha Gosalishvili ... Gespräche mit Ammar al-Beik, Andreas Koch, Werner Brunner sonst über Frank Wagner, VW, Palmyra, Henning Lundkvist und Ausstellungsaufsichten sowie ein Freiheit-Insert von Fritz Balthaus

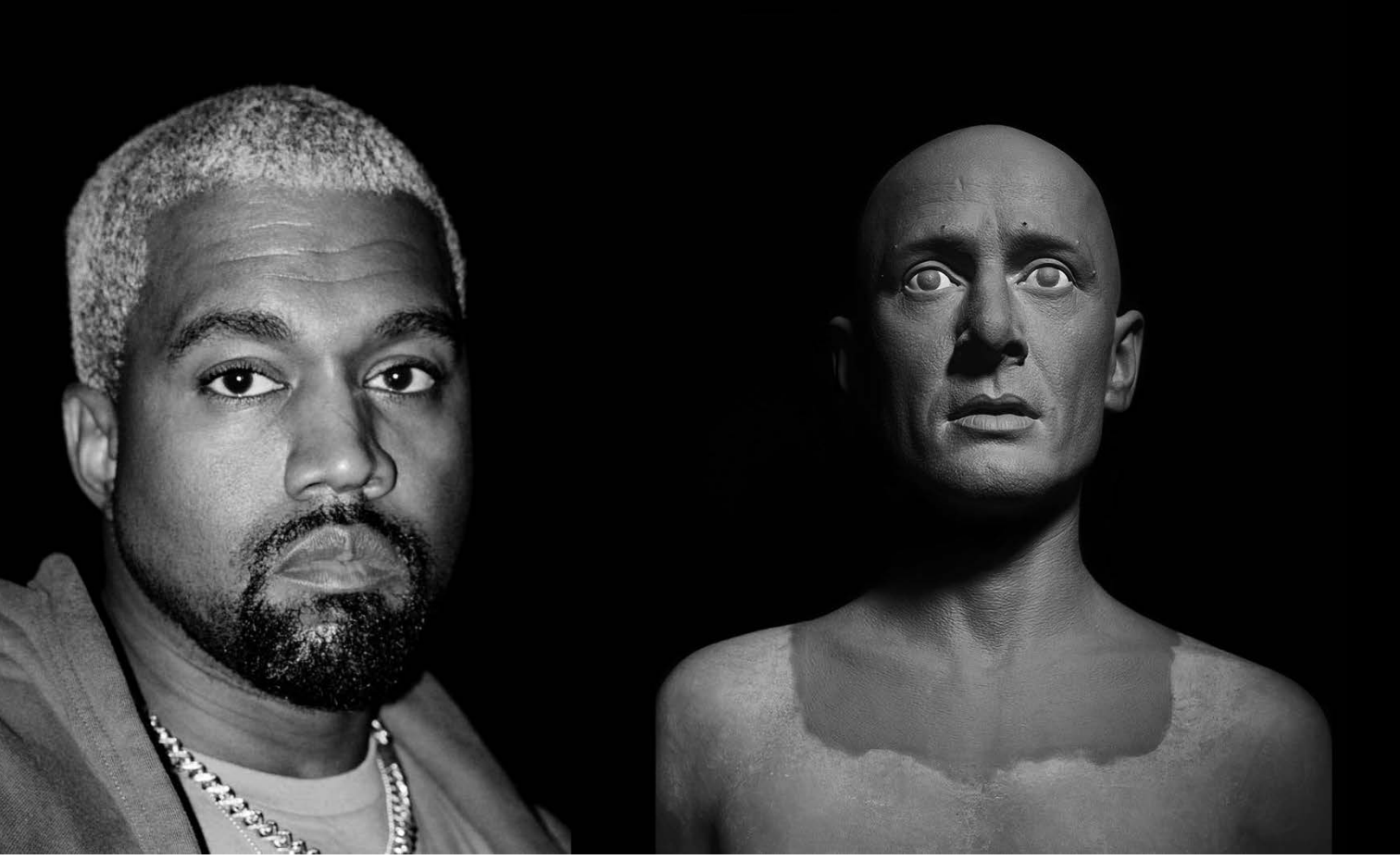
Impressum

	von hundert #33 erscheint 09/2019
Redaktion	Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen	Christina Zück, Andreas Koch, Barbara Buchmaier, 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	130 + 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.

Abend im Abendland #337

/ Oliver Grajewski



He-Ji Shin, „Kanye West III“ (2018). Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.
Andreas Mühe, „Vater I“ (Father I), 2016 – 2019, from the series: "Mischpoche" © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

HEJI SHIN BUCHHOLZ

ANDREAS MÜHE HAMBURGER BAHNHOF

Intimitäten

/Stephanie Kloss

Wächsern schauen einen Ulrich Mühe und Kanye West an. Der eine ist eine aufwendig angefertigte Plastik-Puppe, das lebende Exemplar ist tot, der andere ein popkulturelles Abziehbild mit einer Plastik-Familie.
Beide stammen aus sogenannten Clans.
Gerade habe ich mir den Sperma-Wet-Look für den Met-Ball von Kim K West auf Vogue-TV angeschaut. Ich wunderte mich, ob sie sich ein paar Rippen hat entfernen lassen, ihre Taille ist doch sehr schmal. Egal. Kim ist die Frau von Kanye West, die prominenteste Trashikone der Social Medias. Unendliche Follower. Kanye West, ihr Mann also, wurde von Heji Shin fotografiert.
Der etwas weniger prominente und verstorbene Schauspieler Ulrich Mühe von seinem Sohn Andreas Mühe. Divergierende Voraussetzungen. Beide Künstler starteten ihre Karrieren im angewandten Bereich.

Fast zeitgleich gab es beide Fotoausstellungen in Berlin zu sehen. Auf den ersten Blick konnten sie vom Sujet nicht unterschiedlicher sein. Instagram versus Großbild analog. Für Heji Shin hatte Kanye West nur zehn Minuten Studio-Zeit. Andreas Mühe brauchte drei Jahre, um seine Familienaufstellung fertigzustellen. West hatte gesagt, dass er nur direkt ins Objektiv schauen, also keine Posen machen wollte. Andreas Mühe konnte die Toten nach seinem Willen formen.
Heji Shin stellte ihre überdimensionierten, Gott gleichen, seltsam solarisierenden Porträts bei Buchholz aus. Während der Eröffnung überragten seine stumpfen Kamerablicke die Besucher und schauten ohne jegliche Mimik ins nichts. Später gab es Pizza in einer Kreuzberger Bar.
Andreas Mühe zeigte seine Arbeit im Museum für Gegenwart. Zur Eröffnung gab es großen Bahnhof, später legten noch Moderat vorm Haus auf.

Seine „Familie in Aspik“ nennt Mühe seine Porträts liebevoll. Seine Mischpoche, bestehend aus Verstorbenen und Lebenden. Bei einer Firma, die auch für Madame Tussauds arbeitet, hat Mühe seinen Vater und weitere Verwandte als lebensechte Skulpturen nachbilden lassen. Sie stehen nun als Ewig-40-Jährige wie Geister, die er rief, zwischen denen, die noch am Leben sind.

Das Panoptikum abfotografierter Puppen gruselt und befremdet zugleich. Das Licht ist düster, theatralische Spots erleuchten die Häupter, die Farben sind gedeckt. Man sieht den Herstellungsprozess anhand der Puppenfragmente, irgendwie zwischen Fetisch und Frankenstein. Kabinettartig und forensisch ist die Ausstellungsarchitektur. Und natürlich profitiert alles vom Promi-Bonus, auch wenn der Künstler das trotzig abwehrt: Ob er sich vorstellen könne, auch hier zu sitzen, wenn er Müller hieße und einer Bäckerfamilie entstammen würde, wird er gefragt: „Ja, wenn ich ein guter Künstler wäre!“, antwortet er so schnell, als wolle er das Kalkül gleich wegwischen, die reiche Familienhistorie auszuschlachten, um mit „Mischpoche“ bedruckte Shirts und Schals im Museumsshop zu merchen.

Dass Porträtfotografie nie etwas anderes tut, als die Biografien und Gesichter anderer Menschen auszubeuten, ist Mühe natürlich bewusst. Und in Wirklichkeit haben die von ihm gezeigten auch so nie existiert. Nur als Abbild vom Abbild des Abbilds.

Heji Shin bekam Ähnliches zu hören. Sie meinte, dass sie nicht mit so viel Hass-Kommentaren gerechnet hätte. Zur Buchholz-Schau schrieb sie den Pressetext selbst, um sich eventueller Kritik zu entziehen. Einmal wurde ihr vorgeworfen, dem Pop/Trash eine Kunstplattform zu geben oder anders herum: Kanye würde sie, die „Mode“-Fotografin, überhaupt erst ins Museum bringen. Da machte es bei Buchholz schon Sinn, dass gleichzeitig ein Stockwerk tiefer Andy Warhol zu sehen war.

Im November letzten Jahres hat Shin eine größerformatig tapezierte Version der Porträts in der Kunsthalle Zürich gezeigt. Auf der Webseite der Kunsthalle Zürich wird gleichwertig mit Zeitungsartikeln wie z.B. der NZZ auf das Instagram-Profil von Artforum verwiesen, dort gab es 268 Kommentare zur Ausstellung.

Sie erregte Reaktionen wie “this is a bag of wank” mit kotzenden Emojis, oder “this might be the 7 signs of the apocalypse” oder “it is just exploitative art”.

Das Provozierende, was die Figur Kanyes auslöst, war einer der Gründe für ihr Interesse an seiner Person. So hat sie es auch mit Lindsay Lohan gemacht, wobei das Mode-Shooting direkt in die Galerie wanderte. Das erinnert natürlich an Wolfgang Tillmans oder Jürgen Teller. „Die Idee, jemandem eine Plattform zu geben oder zu deplatzieren ... und die Dynamik einer weiblichen, nicht-weißen Person, die diese sehr maskuline, überdimensionale Persönlichkeit fotografiert, ist etwas, woran man in dieser Show denkt“, so ihre Interpretation der eigenen Arbeit.

Die Künstlerin wurde mit anderen Provokationen international bekannt. Zum Beispiel als sie junge Paare beim echten Geschlechtsakt für eine avantgardistische Modefirma fotografierte. Die Geschlechtsteile wurden später derart grob gepixelt, dass sie die Aufmerksamkeit explizit auf sich zogen. Ein bisschen alte Benetton-Werbung lässt grüßen. Sie war direkt mit ihrer Kamera im Kreissaal beim Gebären, gab einem Äffchen im Studio einen Vibrator zum Spielen oder röntgte ihren eigenen Körper. Mehr zur Schau gestellte Intimität geht nicht.

Aber reicht das, die Provokation als solche?

Was möchte sie oder Kanye mir sagen mit seinem stumpfen Blick?

Heji Shins Fotografie stellt sich zumindest mit großer Unverfrorenheit die Frage der Intimität. Die Tatsache, dass Kanye ein kontroverser Popstar ist, der gern mal mit Trump flirtet und eine Reality-TV-Queen zur Frau hat, gibt den Porträts eine vermeintliche Aura, etwas Zeitgenössisches, Instagram hochaufgelöst und gerahmt. Allein die Größe der Arbeiten reichen aber nicht aus, ihm Größe zu verleihen und nah möchte man ihm auch nicht sein.

Die Intimität seiner Familienaufstellung funktioniert bei Mühe total anders.

„Er setze Menschen ins Verhältnis“, so Mühe. Auch den vergötterten Vater. Seine Arbeiten vom Obersalzberg mit pinkelnden Nazis, nackte Rammstein-Hintern und Angela

Andreas Mühe, Mühe I, 2016–2019, from the series: „Mischpoche“
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Merkel von hinten, in echt und als Double, und nun das FamilienPorträt, das ist so wenig Pop oder Zeitgenossenschaft, wie nur geht.

Die Idee zur Familienaufstellung kam ihm in der Villa Hügel der Krupps in Essen, als er ein Gemälde der Industriellenfamilie studierte und der Frage nachging, wie man Familien zeigt: von der Sitzordnung zu den Berührungen zu den Farben zum Machtgefälle. Warum kam ihm ausgerechnet dort die Idee, warum Dynastien oder Clans abbilden? Ist das noch relevant als Thema oder doch eher die dysfunktionale Familie? Die Generationen kommen sich jedenfalls auf den Fotos, die Mühe sehr aufwendig in seinem Atelier arrangiert hat, so nahe, wie das Leben es nie ermöglichte: Großeltern, Vater und Sohn sind alle im selben Alter. Im Vordergrund der Bilder ist gerade noch der Rand des Studioaufbaus zu erkennen, an einer Seite steht ein großer Scheinwerfer. Vergangenheit und Gegenwart, Nähe und Entfremdung. Stageing und Arrangement.

Der psychologisch aufgeladene Aspekt des Familienbildes, persönliche Geschichte, soziale und gesellschaftliche Verhältnisse sowie künstlerische Tradition vereinen sich zum Porträt einer Familie, dem Zeit- wie Kunstgeschichte tief eingeschrieben sind. Denn Mühes künstlerischer Prozess von Fotografie als Ausgangsmaterial, zu plastischen Nachbildungen in Form von Skulpturen, und schlussendlich zu einer choreografierten Gruppierung, an dessen Ende ein fotografisches FamilienPorträt steht, macht die ambivalente Bedeutung von Fotografie – zwischen Wahrheit und Konstruktion – überdeutlich. Ein alter Hut. Wahrheit oder Fake. Distanz versus Nähe.

Die Frage stellt sich dennoch, warum muss der aufwändige Herstellungsprozess auch noch fotografisch überhöht werden? Ist das „wie ist das gemacht“ wichtiger als das zu Sehende? Ist es bei Shin ausreichend, dass sie es geschafft hat, an den Star Kanye und seine Familie heranzukommen? Und was habe ich mit all den konstruierten Intimitäten zu tun?

Heji Shin „Kanye“, Galerie Daniel Buchholz, Fasanenstraße 30, 10719 Berlin. 15.3.–20.4.2019

Andreas Mühe „Mischpoche“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Invalidenstraße 50/51, 10557 Berlin
26.4–11.8.2019

BRINKMANN & BOSE VERLAG

Günter Bose und Erich Brinkmann, 1990, Foto: Birgit Kleber

Über das Lesen und Verlegen von Büchern – Ein Besuch beim Berliner Verlag Brinkmann & Bose

/ Birgit Szepanski

„Bücher sind plastische Objekte, die einen Ort im Regal einnehmen, wo sie an andere grenzen, Nachbarschaften eingehen, die sich irgendwie, und man wird nie genau wissen, wie, auswirken."[1] So beschreibt Rike Felka, Autorin, Übersetzerin und Mitinhaberin des Verlages Brinkmann & Bose, den sie mit Erich Brinkmann seit 1998 führt, Form und Format von Büchern. Charakterisiert wird hier die Ambiguität des Buches. Wir – die Leserinnen und Leser – erinnern uns nicht nur an das Geschriebene, an einzelne Sätze oder Bilder, an durch das Lesen hervorgerufene Gedachte und Erfahrene, Imaginierte und Weitergesponnene, sondern auch an das Buch als einen Gegenstand, der gleich mehrfach mit Orten und Zeiten verbunden ist. Sei es mit der Ordnung oder Unordnung eines Buchregals, mit anderen Aufbewahrungsorten innerhalb der Wohnung, oder wie Walter Benjamin es schildert, mit Städten, privaten und öffentlichen Räumen, Zeitpunkten und Lebensphasen, in denen Bücher erworben und gelesen wurden.[2] Bücher generieren eine Positionierung im Räumlichen, „man weiß, wo sie zu finden sind, kann zu ihnen zurückkehren"[3] (Felka) und man orientiert sich auch im Raum des Buches: Der gelesene Text lässt sich den Seiten, ihren Abfolgen und damit Richtungen – einem Rechts, Links, Oben, Unten, Vorne und Hinten – zuordnen. Wer wüsste nicht, wo eine persönlich wichtige Stelle in einem Buch, sei es eine Erzählung, ein Roman, ein künstlerisches oder wissenschaftliches Buch, ungefähr zu finden ist. Oftmals lugen Zettel und andere Lesezeichen aus diesen Büchern hervor und erinnern uns an etwas, über das wir gedanklich gestolpert sind, nachgedacht haben oder noch nachdenken wollen.

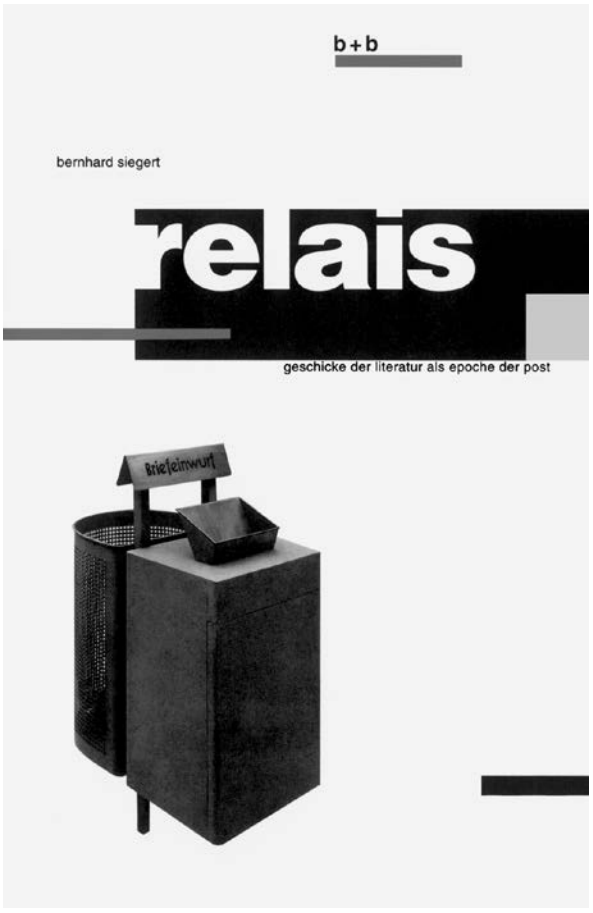
Im Gegensatz zur digitalen Welt stimulieren gedruckte Bücher ein räumliches und haptisches Erinnern und auch die Machart eines Buches, seine typografische Gestaltung, das Papier und der Umschlag lassen vielfältige Resonanzen zwischen Inhalt, Form und Weltbezug entstehen. Gebrauchsspuren am Buch sind ein Indiz für das aktive Lesen – und doch ist eine weitere Differenz zwischen dem Lesen eines papierenen Buches und dem eines digitalen noch auffälliger. Die vom Smartphone auf Tablets und auf das E-Book übertragene Gestik des wischenden Berührens und Tippens lassen sich als technisierte (Mikro-)Gesten verstehen: Sie spiegeln lautlose und unsichtbare mechanische Prozesse wider, die einen großen Teil des Alltags- und Arbeitslebens durchziehen. Das Lesen in einem gedruckten Buch im Zeitalter des Internets und eines alltäglichen Gebrauchs von digitalen, oftmals miteinander vernetzten Geräten, ist daher eine selbstbestimmte, unabhängige Tätigkeit, die sich einer Überwachung und einem Kommunikationszwang (Online-Sein) entzieht. Angesichts des schnellen Leserhythmus an digitalen Geräten und der Möglichkeit der Stichwortsuche, die einen Text in Millisekunden rastert, kann das Lesen von gedruckten Büchern vielleicht Ausdruck und Form einer subjektiven Freiheit sein.

Die jährlichen Meldungen des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels zum Verkauf von gedruckten Büchern, der in den letzten Jahren deutlich abgenommen hat, wirft die Frage nach Aktualität von gedruckten Büchern und dem Leseverhalten auf.[4] Doch was bedeutet aktuell? Geht es um eine ‚Krise des Lesens' oder vielmehr um grundsätzliche Fragestellungen: Wie lassen sich die Probleme der Gegenwart in Texten und Büchern mitdenken und wie lässt

sich gleichzeitig eine eigenständige Sprache und Form finden, die über eine bloße Analyse der Gegenwart und ihrer Krisen hinausweist? Die Frage ‚Was ist aktuell?' könnte sich so in ein ‚Was wird aktuell sein?' wenden. Aktualität (einer Lektüre) wäre dann etwas, das im digitalen Zeitalter einen den Zeitgeist überdauernden Sinn und Wert hat.

Die Idee, den Verlag Brinkmann & Bose und die Inhaber Rike Felka und Erich Brinkmann zur Aktualität und dem Verlegen von Büchern zu befragen, geht auf eine Beobachtung bei der Kunstbuchmesse „friends with books" im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart im Herbst 2018 zurück. Zwischen den vielen künstlerischen Eigenverlagen, Kunstbuchpublikationen und Verlagen aus dem Bereich der Kunstwissenschaft fielen mir die Publikationen von Brinkmann & Bose durch ihre besondere Machart auf: Jedes Buch hat eine eigene, auf den Inhalt bezogene Gestaltung, und so variieren die verschiedenen Buchformate, Umschläge, Papierarten und Schrifttypen untereinander. Trotzdem scheint es eine Art Handschrift und typografische Klarheit zu geben, die den Blick immer wieder auf den Titel und Inhalt der Bücher lenkt. Beispielsweise das „Adreßbuch" (2009) von Peggy Kamuf, eine Antwort auf Jacques Derridas „Die Postkarte" (1980) aus weiblicher Sicht, erinnert durch abgerundete Ecken und einen orangenen Umschlag mit Prägemuster an die Form eines klassischen Adressbuches; „Das Räumliche Gedächtnis" (2010) von Rike Felka mit Texten über räumliche Figurationen in Literatur und Film ist mit einem perforierten Umschlag versehen und eine Bildstrecke mit schwarzweißen Fotografien von Architekturen durchläuft den Text wie eine Filmspur; und auch das in Gelb-Rosa und Schwarz gehaltene Kochbuch von Alice B. Toklas (2011) mit außergewöhnlichen Rezepten der erzählerisch begabten Köchin (und Lebensgefährtin Gertrude Steins) lässt sich anführen, um zu zeigen, wie sich in den Büchern Gestaltung, Inhalt und Schreibstil gegenseitig befördern. Damit dies gelingt, bedarf es einer bestimmten Schreibform von Texten, wie Felka zur Auswahl von Manuskripten erläutert: „[...] dass die Schreibweise in irgendeiner Form dem Gegenstand adäquat ist und nicht nur „über" etwas spricht, sondern über die Art, wie das Buch verfasst ist, selbst zum Ereignis wird."[5]

Im Frühjahr besuche ich Rike Felka und Erich Brinkmann in ihrem großflächigen Verlagsraum im Engelbeckenhof in Berlin-Kreuzberg. Vorbei an Großraumbüros von Architekten, Filmproduktionsfirmen und Designstudios liegt der Verlag im letzten Hinterhof und dies bereits seit den 1980er-Jahren. Als Erich Brinkmann und sein Kompagnon Günter Bose den Verlag 1980 gründeten und 1984 in die Etage im Engelbeckenhof zogen, sah es dort anders aus: Unsanierte Altbauten, Hausbesetzerszene neben Migrantenfamilien, Brachfelder mit alternativer Gartennutzung und die direkt vor dem Engelbeckenhof verlaufende Mauer bildeten eine typische (SO36-)Kreuzberg-Atmosphäre. Heute ist der Verlag Brinkmann & Bose ein renommierter Berliner Wissenschaftsverlag. Die Arbeitsbedingungen in seiner Anfangszeit der 1980er-Jahre wirken abenteuerlich. Für wenig Geld mieteten die beiden Absolventen eines Literaturstudiums (in Freiburg) die damals 400 m^2 große Etage an, erwarben alte Buchbindermaschinen und fertigten 2000 Exemplare ihres ersten herausgegeben Buches „Grosz/Jung/Grosz"[6] im Hin- und Herlaufen zwischen den Maschinen in unbeheizten Räumen des Winters 1980 an. Durch Kälte bricht der Leim von Büchern, sodass beispielsweise in einem anderen Winter eine komplette Auflage von „Ulysses Grammophon"[7] neu hergestellt werden musste. Gedruckt wurde außerhalb. Zur Arbeit des Verlages gehörte die Typografie, Umschlaggestaltung und die Buchbindung, die viele Arbeitsschritte und Maschinen benötigte. „Um beispielsweise eine kleine Auflage anzufertigen, wäre das alles prima



Bernhard Siegert, »Relais | Geschicke der Literatur als Epoche der Post«, 1993

gewesen, abgesehen davon, dass wir es nie gelernt hatten, so wenig wie später Satz oder Typografie und all diese Dinge. Und man kann sich das gut vorstellen, wenn man überlegt, wie die Bogen zusammengetragen werden. Das hat auch ein Gewicht. 16 Seiten sind beispielsweise ein Bogen und wenn ein Buch 240 Seiten hat oder 320 und man das tausend oder zweitausend Mal machen muss, ist das eine endlose, schwachsinnige Rennerei, aber eine schöne Fingerfertigkeitsübung."[8] Diese mit großem Arbeitsaufwand verbundene Herstellung von Publikationen von beispielsweise Jacques Derrida, Friedrich Kittler, Klaus Theweleit, eine Ausstellung mit Werken von Unica Zürn[9] in den Verlagsräumen sowie Leseveranstaltungen mit Derrida lassen den Verlag einem Westberlin zuordnen, das heute als intensiv und intellektuell dicht erscheint. Trotz der ökonomisch prekären Situation der 1980er- Jahre wollten Erich Brinkmann und Günter Bose den Verlag fortführen: „Erstens wollten wir daran gedenken, dass man ahnt, dass ein Buch mehr ist als etwas, das man gedruckt vorfindet, und dann sollte es ein deutliches Zeichen sein gegen den Pressedruck. Deswegen haben wir uns immer gegen Etikett und gegen den Verdacht der Bibliophilie vehement gewehrt."[10]

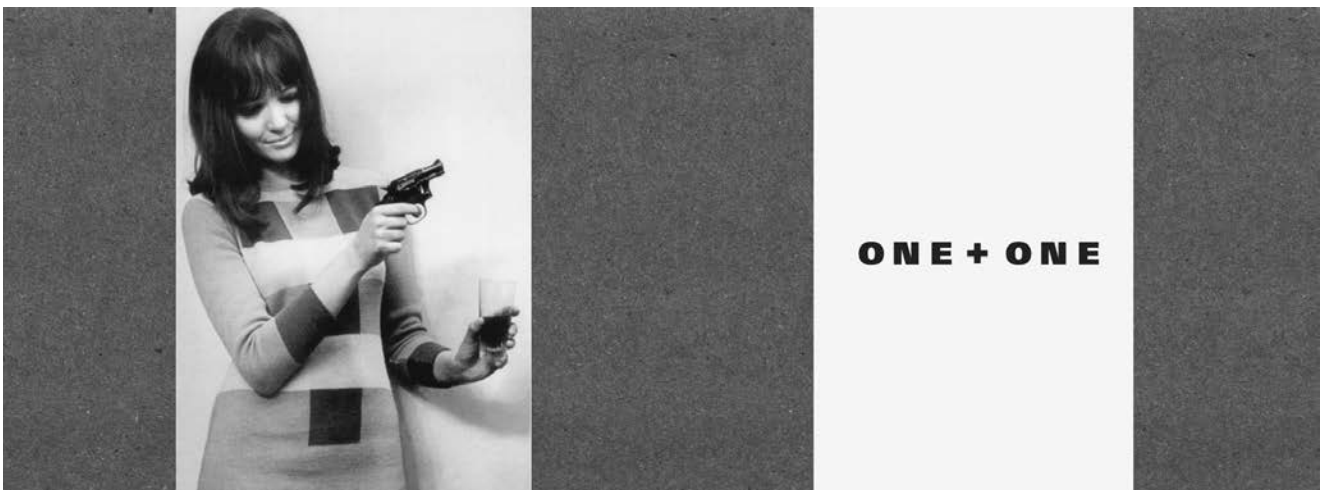
Gegenwärtig ist der Verlag durch signifikant ansteigende Mieten gezwungen, seinen Standort in Kreuzberg in naher Zeit aufzugeben – auch deswegen gewährt der Besuch in den Verlagsräumen im Engelbeckenhof einen einmaligen Einblick. Der Verlagsraum ist mit ein paar Arbeitstischen bestückt, eine Falzeinbrennmaschine („Prakma"), in der Buchumschläge für das Buchbinden vorbereitet wurden, ist ein Relikt aus der Anfangszeit des Verlages. Ein alter Zeichentisch und Archivschrank betonen den Industriecharakter des ansonsten weißen, leeren Raumes. Zu dieser Gestaltung des Raumes erzählt Rike Felka: „Man sieht, dass hier ein Typograf [Erich Brinkmann] wohnt. Zum Beispiel durch die Abstände, die die Dinge zueinander haben, dass die Wände weiß sind. Wir sind tatsächlich ein Verlag ohne Bücherwand, das wird immer wieder mit Erstaunen bemerkt, dass man hier keine Bücher sieht, aber nein, die weiße Wand als Fläche, vor der man Ideen entwickeln kann." Dabei wurde die Raumfläche bereits in den 1990er-Jahren halbiert und die in den 1980er-Jahren genutzten Buchbindemaschinen wurden verkauft. Durch das „Desktop-Publishing" in den frühen 1990er-Jahren waren aufeinanderfolgende Arbeitsschritte in der Buchherstellung (Linotype, Fotosatz, Offsetdruck) nicht mehr notwendig und die Digitalisierung führt dazu, dass heute, so Brinkmann, wenige Quadratmeter und ein Schreibtisch für einen Rechner ausreichen, um ein Buch zu gestalten. Auch bei Brinkmann & Bose stehen im Raum nur wenige Rechner. Auf diese Weise werden in dem Verlagsraum arbeitstechnische Veränderungen von den 1980er-Jahren bis zur kompletten Digitalisierung und der aktuellen Gentrifizierung deutlich. Angesichts dieser Rationalität und Ortslosigkeit, die symptomatisch für die Gegenwart ist, wird umso deutlicher, dass der Kreuzberger Standort Teil der Geschichte des Verlages ist. Mit drei bis vier Büchern[11] pro Jahr gehört Brinkmann & Bose zu den Kleinverlagen und dies ist, so Brinkmann, weniger eine „Entscheidung als eine Mentalität. [...] Mehr wollten Bose und jetzt Rike Felka und ich auch nicht machen. Das ist eigentlich auch eine gute Zahl, wo man wirklich sehr viel machen kann und eigentlich nichts delegiert werden muss. Außer natürlich die Fertigung wie Druck und Bindung." Diese geringe Anzahl lässt individuelle Entscheidungen vom Papier zur Typografie und Buchumschlag zu, da keine Produktionszwänge (Serienauflagen) die Gestaltung einengen würden. Den intensiven Prozess der Herstellung eines Buches erläutert Rike Felka: „Unser Grundprinzip ist, dass die Physiognomie eines Buches eine große Rolle spielt und dass diese der geistigen Gestalt des Buches entsprechen soll. Das heißt, wenn wir ein Buch machen, zunächst einmal bestimmte Entscheidungen fällen, über die wir teilweise sehr lange, manchmal wochenlang diskutieren, welche Schrifttype nehmen wir für die Tonart dieses Textes, für die Stimmung dieses Textes. Das kann immer nur eine Andeutung sein, die man aufgreift, das kann man in dem Sinne nicht dingfest machen."[12]

Dies mag auch auf das schwarz-weiße Cover des Verlagskataloges, der anlässlich einer Ausstellung zum Verlag im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main (2011) herausgegeben wurde, zutreffen. Die Bücher des Verlages werden im Katalog durch das Abbilden einzelner Text- und Umschlagseiten gezeigt, nicht als (fotografische) Objekte. Die Einteilung des Kataloges in eine helle Vorderseite und dunkle Rückseite, die im Buchrücken aufeinanderstoßen und eine visuelle, dritte Kante bilden, lässt an

Verpackungen (Mode, Kosmetik) denken und ebenso, verstärkt durch die Fortführung des Hell-Dunkel-Kontrastes auf den ersten Seiten des Kataloges, an die dunkle Tastatur und das illuminierte Bilddisplay eines Laptops. Günter Karl Bose, der 1995 den Verlag verließ, hat zur Ausstellung im MAK das Cover entworfen. Auch Buchgewicht und die Formatgröße sind eine Anspielung auf den Laptop, „der technikgeschichtlich das Buch abgelöst hat, ohne es vollständig als eigenes Register bislang zum Verschwinden gebracht zu haben. Günter Bose ist der Meinung, dass alle wesentlichen Gestaltungskriterien, die in der Geschichte der Typografie entwickelt wurden, im Netz, für die Gestaltung der Webseiten, übernommen worden sind."[13] Das Buch als Gestaltungsfeld von Texten verliere nicht an Bedeutung, es fließe durch ähnliche Gestaltungsfragen, so Felka, in den Computer und digitale Darstellungen ein. Während das Internet sich immer mehr auf (Konsum-)Bedürfnisse von User/innen ausrichtet, kann das gedruckte Buch einen medienkritischen Diskurs auf gestalterischer und inhaltlicher Ebene führen. Das Buch selbst wird dadurch zum diskursiven Gegenstand. Bücher wie „Grammophon Film Typewriter" (1986) von Friedrich Kittler, „Passage des Digitalen" von Bernhard Siegert (2003) und Alan Turings „Intelligence Service | Schriften" (1987) decken beispielsweise Veränderungen in Kommunikationstechniken und ihren Bedeutungsebenen auf. Brinkmann & Bose ist ein Verlag, „der das Sprechen der Programme – seien es poetische, paranoide oder Computerprogramme – historisch, philosophisch und typografisch verortet."[14]

Buch, Film, Computer – anhand dieser Medien ließen sich auch Verlaufsformen von Bild- und Textverhältnissen nachvollziehen. Das Verhältnis zwischen Bild und Text hat sich im Computerzeitalter nochmals verändert und kommerzialisiert. Dies nimmt Einfluss auf die Gestaltung von Büchern mit Abbildungen, wenn diese nicht zu einem Werbegegenstand werden soll. Die schillernd farbigen Buchcover mit großen Lettern, die zur Zeit in Buchgeschäften zu sehen sind, stehen mit der Ästhetik des Digitalen in Konkurrenz. Der medienkritische Ansatz, den Rike Felka und Erich Brinkmann verfolgen, denkt die medial geprägte Dualität von Text und Bild mit, um zu einem anderen Ergebnis zu kommen. „Die Textspur zu trennen von der Bildspur, die ja im Kino eine gewisse Einheit bilden, zumindest seitdem es den Tonfilm gibt", ist ein Bemühen, denn „man versucht meistens, was man hört, mit dem in Übereinstimmung zu bringen, was man gerade sieht. Es geht nicht darum, dass beide nicht übereinstimmen dürfen, sondern dass dieses Abgesetzte und Eigene immer noch lesbar bleibt und mehrfache Zuordnungen möglich sind. Also kein illustratives Verhältnis. Das versuchen wir in den Büchern, wo mit beiden Medien gearbeitet wird, so dass nicht der eine Bereich den anderen dominiert."[15] Dies gelingt in vielen Büchern. In „Indisongkomplex"[16], ein Buch über den Zusammenhang zwischen den Texten und Filmen von Marguerite Duras, durchlaufen unscharfe, schwarzweiße Stills aus ihren Filmen mittig den quadratisch gesetzten Text. Text und Bild entziehen sich in diesem Kräfteverhältnis (oder dieser Balance) immer wieder einer genauen Zuordnung. Dies scheint auch eine Eigenschaft des Visuellen selbst zu sein: „Immer bleibt bei einem Bild eine Lücke zwischen dem Sichtbaren und dem Gedachten, dem Sichtbaren und dem Schweigen, das uns ein Bild gibt."[17]

Dieser Umgang mit Text und Bild und deren Lesarten wird im Verlag typografisch und theoretisch reflektiert und gezeigt. Ein aktueller Band mit Schriften Derridas zu den „Künsten des Sichtbaren", wie Zeichnungen, Malerei, Fotografien und Kinobilder, schafft eine Verbindung zwischen Kunst und philosophischen Grundfragen. Bei der Auswahl von Manuskripten fragen sich die Verleger, „[...] welche Grundfrage stellt sich dieses Buch und ist diese Grundfrage auch heute noch eine, die uns immer wieder selber beschäftigt"[18]. Ein Buch liefert dabei keine Antwort: Die in einem Buch thematisierten Fragen bleiben für Mehrfachbestimmungen geöffnet. Fragestellungen, die Büchern zugrunde liegen, die der Verlag machen oder herausgeben möchte, sind beispielsweise: „Gibt es eine Krise des Raumes, und wenn, wie und mit welchen Mitteln ließe sie sich beschreiben? Was ist das Poetische? Was ist Dummheit? Worin besteht das Problem des Archivs? Inwieweit ist jedes noch so realistische Foto eine Konstruktion? Inwiefern verdankt sich Kunstproduktion einem psychischen Handicap?"[19]

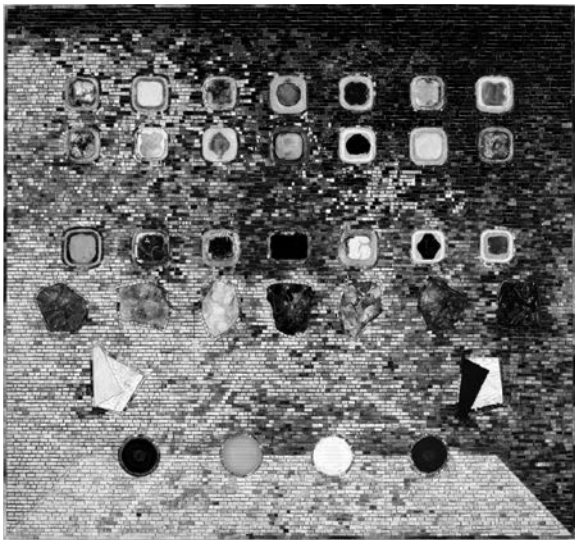


Klaus Theweleit, »ONE + ONE«, 1995

Das Finden von Manuskripten oder Schriften, deren Rechte noch erwerbbar sind, ist mitunter schwierig oder hängt, wie Erich Brinkmann es formuliert, auch von etwas „Fortüne“ ab. Entweder es sind Texte von zeitgenössischen Denker/innen oder noch nicht veröffentlichte Texte, die seit Jahrzehnten in Archiven und Nachlässen schlummern, wie die Textfragmente „Lexik des Autors“ (2019) aus dem Archiv von Roland Barthes. Eine Übersetzung eines Buches von Jean-Luc Nancy, „Evidenz des Films“, ergibt ein weiteres Buch: „Jenseits der Stadt“ (2011). Bei Reisen nach Paris und New York finden Felka und Brinkmann Bücher, die ins Programm passen und noch nicht ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht wurden. Momentan wird ein Buch der französischen Philosophin Anne Dufourmantelle[20] übersetzt und herausgegeben, „deren Stil und Denkweise uns sehr anspricht und wir hoffen, dass wir vielleicht nicht nur ein Buch, sondern auch mehrere Bücher von ihr demnächst machen können. Es geht auch immer um diese Übergangsstellen, Schnittstellen zwischen verschiedenen Bereichen. Zwischen Psychoanalyse und Philosophie oder Architektur und Literatur, so dass etwas Drittes entsteht.“[21] Der Verlag Brinkmann & Bose behält seine eigenständige Position in einer Verlagslandschaft, die sich im digitalen Zeitalter rapide verändert.

1 „Die Gestalt der Sprache“, Rike Felka, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung „Double Intensity. 30 Jahre Brinkmann + Bose“, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Berlin 2011, o. S.
2 Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, (1931), in: Ders., „Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften“, Frankfurt a.M. 2002, S. 182.
3 Rike Felka, „Double Intensity. 30 Jahre Brinkmann + Bose“.
4 Beispielsweise haben zwischen 2013 und 2017 6,4 Millionen Menschen in Deutschland, die zuvor regelmäßig lasen, kein einziges Buch mehr erworben. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/boersenverein-untersucht-die-krise-des-buchhandels-15628403.html
5 Interview von Birgit Szepanski mit Rike Felka, Berlin, 18.2.2019. Falls nicht anders angegeben entstammen die folgenden Zitate Rike Felkas aus dem Interview.
6 „Grosz/Jung/Grosz“, Brinkmann & Bose, Berlin 1980. Texte von dem Schriftsteller Franz Jung (1888–1963), dem Psychoanalytiker Otto Gross (1877–1920) und Anton Wenzel Gross (1872– ?), deren Wege sich in der ‚Irrenanstalt Troppau‘ kreuzen.
7 Jacques Derrida, „Ulysses Grammophon“, Brinkmann & Bose, Berlin 1988.
8 Interview von Birgit Szepanski mit Erich Brinkmann, Berlin, 1.4.2019. Falls nicht anders angegeben entstammen die folgenden Zitate Erich Brinkmanns aus dem Interview.
9 Unica Zürn (Autorin und Zeichnerin, 1916–1970). Ein Gesamtwerk von Texten und Zeichnungen wird vom Verlag zukünftig herausgebracht.
10 Interview mit Erich Brinkmann.
11 Die erste Auflage wird meist in einer Höhe von 800 bis 1400 Stück gedruckt und danach folgen in gleicher Höhe zweite und dritte Auflagen. In den 1980er-Jahren lagen die Auflagen mit 2000 Stück pro Buch höher.
12 Interview Rike Felka.
13 Interview Rike Felka.
14 „Wahnsinn und Bibliophilie. Das erste Buch von Brinkmann und Bose“, Michael Hagner, „Nach Feierabend, Züricher Jahrbuch für Wissensgeschichte 11“, Zürich/Berlin 2016, S. 134.
15 Interview mit Rike Felka.
16 Rike Felka, „Indiasongkomplex“, Brinkmann & Bose, Berlin 1996.
17 Rike Felka zu dem Buch von Jacques Derrida, „Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004“, Brinkmann & Bose, Berlin 2018, Webseite des Verlages.
18 Interview mit Rike Felka.
19 Interview mit Rike Felka.
20 Anne Dufourmantelle (1964–2017), französische Psychoanalytikerin, Philosophin, die durch einen tragischen Unfall verstarb.
21 Interview mit Rike Felka.

Leuschnerdamm, Berlin-Kreuzberg, 1986, Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Brinkmann & Bose.



Jack Whitten „Apps for Obama“, 2011, Privatbesitz, courtesy Zeno X Gallery
© Jack Whitten, courtesy Zeno X Gallery, Antwerp. Photo: John Berens

JACK WHITTEN HAMBURGER BAHNHOF

/ Isabella Hammer

Glitzernden Perlen gleich reihen sich bunte Steine aneinander. Es entsteht ein buntes Farbenspiel auf der Leinwand. Die Arbeit „Quantum Wall, VIII (For Arshile Gorky, My First Love in Painting)“ von 2017 (122,6 × 122,6 cm) war eine der letzten Arbeit Whittens vor seinem Tod im Jahr 2018. Sie ist einem seiner beiden wichtigsten künstlerischen Vorbildern gewidmet: Arshile Gorky (das andere Vorbild war Willem de Kooning): Das Spiel der Farben auf der Leinwand ist nicht weniger erstaunlich, wenn man realisiert, dass es sich bei den Mosaiksteinchen, die sich zu bunten, schillernden Flächen zusammenschließen, um getrocknete Acrylfarbe handelt.

Whitten kam in den Südstaaten zur Welt und suchte sich seinen ganz eigenen Zugang zur Kunst und ihren Medien. Als Maler begann er in den 1970ern zu experimentieren. 1962 entstanden seine ersten Holzskulpturen und 1970 begann er mit einem speziellen Rakel – ursprünglich ein Afrokamm –, Leinwände zu bemalen. 1973 fängt er dann an, diese spezielle Technik weiterzuentwickeln. Getrocknete Acrylfarbe wird in kleine Quadrate zerschnitten und mit Farbe auf meist grundierten Untergrund aufgebracht. Farbe verstand er als Material. Seine Formensprache war abstrakt, dennoch sind seine Arbeiten mit konkreten Titeln versehen. In der Ausstellung „Jack's Jack“ finden sich vor allem Porträts ganz unterschiedlicher Figuren. Sie umspannen einen Zeitraum von 1964 bis 2017.

Die Ausstellung wurde, so berichtete Udo Kittelmann, mit Whitten und seiner Frau Mary bei einem gemeinsamen Abendessen entworfen. Zu diesem Zeitpunkt war es wohl noch nicht abzusehen, dass es sich um die letzte von Jack Whitten (mit)geplante Schau handeln würde.

Whitten wurde von seinen Zeitgenossen als unermüdlicher Arbeiter bezeichnet, der sich allen Widerständen zum Trotz im amerikanischen Kunstbetrieb durchsetzte. Sein Arbeitseifer in allen Bereichen war für seine Weggefährten bewundernswert. Denn um sich durchzusetzen, musste Whitten, wie der amerikanische Künstlerkollege Melvin Edwards in einem Interview berichtet, seinen Lebensunterhalt mit allem verdienen, was er konnte. Das hieß, als Schreiner zu arbeiten, Wohnungen zu renovieren und parallel eben noch künstlerisch tätig zu sein.

Dieser Arbeitseifer, gepaart mit großer Experimentierfreudigkeit, brachte neue Techniken zustande, in denen Farbe als ein neuartiges Material genutzt wurde. Im Rahmen der Gedenkfeier zu Ehren Whittens im Metropolitan Museum in New York brachte die amerikanische Kunsthistorikerin und als Kuratorin der Ausstellung „High Times – Hard Times: New York Painting 1967–1975“ mit Whittens Arbeitsweise und Werk vertraute Katy Siegel Whittens Verständnis von Farbe gut auf den Punkt: „Jack Whitten erlebte seine prägenden Jahre in einer New Yorker Kunstwelt, in der es bei der Malerei um die Betonung der Flächigkeit ging. Er überwand dieses Konzept und zeigte, dass es in der Kunst eigentlich um Fülle ging.“

Whitten selbst meinte einmal: „Ich mache ein Gemälde, ich male es nicht.“ Damit berief er sich jedoch nicht nur auf seinen Umgang mit Farbe. Auch seine Themenwahl und Umsetzung war damit gemeint. Denn trotz der Abstraktion wählte Whitten ganz konkrete Titel. Und so ist die Ausstellung „Jack's Jack“ vor allem einzelnen Personen gewidmet.

Whitten beschäftigte all das, was er wahrnahm, und seine Faszination galt der Abstraktion in der Malerei, im Jazz und in der Mathematik. Doch auch Zeitgenossen – Menschenrechtler wie Künstler, Politiker und auch Mathematiker – waren Inspiration und Vorlage.

So entstand im Wahlkampf 2011 „Apps for Obama“ – ein 213,4 × 231,1 cm großes Gemälde, das an den blau leuchtenden Desktop eines Tablets erinnert, auf dem diverse App-Symbole angeordnet sind. Aus Alabama kommend hatte Whitten Martin Luther King und dessen wichtige Arbeit am eigenen Leib erfahren, somit knüpfte sich Hoffnung auch an Obama. Und dieser verlieh Jack Whitten am 22. September 2016 die National Medal of Arts.

Um nochmals Katy Siegel zu zitieren: „Jack Whittens Format war universal, weil es sich in alle Richtungen erstreckte, um an den fundamentalen Erfahrungen des Menschseins zu rühren.“

Jack Whitten: „Jack's Jacks“
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
29. März bis 1. September 2019

KARIN SANDER
AKADEMIE DER KÜNSTE / HAUS AM WALDSEE

„Es war toll, aber ich habe nichts verstanden.“[1] *– Ein leerer Raum voller Entwürfe des Utopischen*

/ Ferial Nadja Karrasch

Wer Karin Sanders Werk und Arbeitsweise nicht kennt, den mag der leere Raum, Halle 3 der Akademie der Künste im Hanseatenweg, irritieren. Immerhin verspricht der Ausstellungstitel Berichte über Utopisches, Zukunftsaussichten also Erbauliches, Erkenntnis vielleicht.
Wer Karin Sanders Werk und Arbeitsweise kennt, der weiß, dass irgendwo in dieser Leere die „Antwort“ liegt. Dass die Künstlerin sie in ihrem typisch minimalistischen, reduzierenden Stil irgendwo versteckt hat. Findet sich die Antwort vielleicht in dem iPad, das am Eingang bereitsteht? Wissen die anderen Anwesenden etwas, das ich nicht weiß? Man könnte sie fragen. Doch wer gibt sich schon gern die Blöße und enttarnt sich als unvorbereitet? Tragen doch alle den Vernissagen-Einheitslook: den sich auskennenden Gesichtsausdruck.
Derweil hat sich um das iPad eine Menschentraube gebildet. Der Zugang zur Antwort ist vorerst verstellt.
Gut so. Bleibt Raum für … Achtung: Emotionen. Aber hierzu später mehr.

Karin Sanders (*1957, lebt in Berlin und Zürich) Ausstellung „Telling Art and Futures – Die Dialektik des Utopischen“ ist Teil des künstlerischen Forschungslabors „Wo kommen wir hin“, das Sander mit der Schriftstellerin Kathrin Röggla und dem Komponisten Manos Tsangaris konzipierte und das sich mit der Frage beschäftigt, wie sich künstlerische Strategien verschiedener Richtungen zueinander verhalten. Vom 21. März bis zum 2. Juni wurden die Räume der Akademie der Künste im Hanseatenweg zu einer experimentellen Versuchsanordnung, innerhalb derer die viel besprochene Öffnung der künstlerischen Disziplinen sichtbar gemacht werden sollte.
Für ihren Beitrag lud Karin Sander, selbst Mitglied der Akademie der Künste, Mitglieder aller Sektionen – also Bildende Kunst, Baukunst, Musik, Literatur, Darstellende Kunst, Film- und Medienkunst – in einer Mail dazu ein, ihr einen Text zu schicken. Inhalt des Texts sollte ein Kunstwerk sein, dem er oder sie eine besondere Bedeutung zuschreibt.

Die 57 Antwort-Mails können auf besagtem iPad gelesen oder unter www.tellingaworkofart.de abgerufen werden.
Die Erinnerungen fallen mal ausführlich, mal knapp, mal gezeichnet, mal gedichtet, mal theoretisch, mal philosophisch, mal persönlich reflektiert aus. Beim Lesen entstehen Imaginationen der beschriebenen Werke, kleine, subjektive Kunstgeschichten, die Brücken bauen zwischen dem Gestern, dem Heute und dem Zukünftigen. Als bedeutend empfundene Momente werden in Worte gefasst und somit zumindest zu einem gewissen Grad teilbar gemacht. Sie beschreiben Augenblicke der Wertbildung, des Verstehens, der Erkenntnis, des Staunens, der Prägung und lassen sich somit als Fragmente einer positiven Begegnung mit der Vielfalt der Welt beschreiben.

Und was ist also mit den Emotionen?
Man stelle sich den Besuch der Ausstellung auf einem Zeitstrahl vor: Der erste Augenblick, das Betreten des Raumes, ist voll mit Erwartungen, schließlich soll es etwas zu sehen geben. Dann, irgendwann, ist da der Augenblick, sagen wir der Aha-Moment, in dem ersichtlich wird, worum es in der Ausstellung geht, wie sie zugänglich wird. Dazwischen: eine Zeitspanne gefüllt mit Emotionen – Neugier, Verwirrung, eventuell Unzufriedenheit, Missbilligung, Frustration. Die Erwartungen (worin genau bestehen diese eigentlich?) werden zunächst nicht, oder zumindest nicht ohne

eigenes Zutun erfüllt. Ich muss selbst aktiv werden, agieren. Und eh die Besucherin sich versieht, steht sie in diesem leeren Raum, ohne Antworten und überlegt sich, wie sich die eigene Utopie formulieren und realisieren ließe. Gleichzeitig sieht sie sich in dieser Leere mit den eigenen Reaktionen konfrontiert, die hervorgerufen werden durch die Begegnung mit etwas, das sie nicht sofort versteht.

Beim Schreiben dieses Textes komme ich immer wieder zurück zu der Antwort-Mail der Komponistin Carola Bauckholt, in der sie schreibt: „Als ich 17 Jahre alt war, erlebte ich im kleinen Theater am Marienplatz in Krefeld eine Aufführung, die mich tief beeindruckt hat. Es war ‚Repertoire' aus ‚Staatstheater' von Mauricio Kagel. Ahnungslos saß ich wie gebannt da, völlig fasziniert über eine knappe Stunde. Danach saß man noch zusammen und ich sagte zu dem Leiter, Pit Therre: ‚Es war toll, aber ich habe nichts verstanden.' – ‚Ja, was hast Du nicht verstanden?', fragte er (...)."

Es sind genau diese Haltungen: die Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen, auch wenn es zunächst nicht verständlich ist, das Fasziniert-sein, das Nicht-Verstehen und der Austausch darüber, die im Kern der Ausstellung liegen und die wesentliche Aspekte einer zu realisierenden Utopie bilden – zumindest in meiner persönlichen Vorstellung davon.

Dieser Text wurde ursprünglich auf www.art-in-berlin.de veröffentlicht.

Karin Sander „Telling Art and Futures – Die Dialektik des Utopischen"
Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 21. März–2. Juni

1
Carola Bauckholt in einer Email an Karin Sander vom 21. April 2019.

Von A bis Z
Fragen an Karin Sander

/Alina Rentsch und Luisa Kleemann

Luisa Kleemann (LK): Anfang dieses Jahres fand ja deine Einzelausstellung mit dem Titel „A bis Z" im Haus am Waldsee statt, im Zuge der Wiedereröffnung des Hauses. Das bedeutet ja auch eine Form von Wiederanfang, wobei „es beim Anfangen nur ums Wegnehmen, Subtrahieren, von dem Vielzuviel Abziehen gehen kann; von daher bedeutet Anfangen immer Freiräumen, Wegnehmen, Stille und Platz schaffen. Der Anfang verbindet sich (...) mit der Not von Abstand, Strukturbildung, Durch-Blick, mit dem Herausstellen von Einzelnem und besonderen Gefügen, dem Herauskitzeln von etwas in etwas, mit Nachzeichnen, Verstärken oder Verwischen, mit Andersakzentuieren oder -verbinden"[1], deshalb zu Beginn die Frage, wie du anfängst, von diesem Motiv des Anfangens ausgehend?

LK: Und in Bezug auf den Titel, von „A bis Z"?

Alina Rentsch (AR): Inwieweit würdest du sagen, findet sich dieses Motiv, also das Motiv des Ordnungssystems, des lexikalischen Ordnungsprinzips, diese Anordnung, auch in der Konzeption im Raum?

LK: Und wie sind diese Maße entstanden oder wie hast du mit dem Maß gearbeitet?

AR: Die Ausstellung sitzt, wie du sagst, sozusagen auf der Fassade, zumindest außen am Haus am Waldsee; diese weißen, unbeschriebenen Leinwände, die einen erwarten, wenn man darauf zuläuft, die dem Haus erst mal vorgelagert sind, das sind die sogenannten Gebrauchsbilder. Und um da genauso wörtlich zu bleiben, was meint „Gebrauchsbild"? Inwieweit funktioniert es wörtlich genommen als Gebrauch, als Nutzung, oder eben als etwas, das benötigt, also gebraucht wird?

AR: Der Ort wird also gerahmt?

LK: In den „Gebrauchsbildern" ist der Bild-Raum ja ständig in Bewegung, zumindest für eine bestimmte Dauer, die festgelegt ist, in der er beschrieben und besetzt wird, nach und nach als Spurensicherung den Kontext festhält oder den Umraum abbildet, zumindest einen Teil davon. Dieser Prozess ist ja nicht absehbar, nicht bestimmbar, abgesehen von dem Ort, also der Lage, die man festlegt. Wie nimmst du also den Zufall auf, der sich einschreibt?

LK: Als Angebot?

AR: Du gehst ja in der Ausstellung im Haus am Waldsee sehr konkret auf die räumlichen und historischen Gegebenheiten ein, thematisiert das Haus in seiner Geschichte, du ver-

ortest es neu, aber genau so verortet es sich mit dir. Die Zeit als Dauer, in der etwas stattfindet, in der sich die „Gebrauchsbilder“ schreiben, über die Zeit der Ausstellungsdauer, und als Geschichte, die vor Ort betrifft und somit auch den gegenwärtigen Ort, um den es geht. Wenn man diese Räume betritt, also diesen Ort begeht, wenn man sich mit diesen ursprünglichen Funktionen der Räume auseinandersetzt, ist das dann auch eine Form von Besichtigung? Also nicht nur eine Besichtigung der Ausstellung, sondern auch eine Besichtigung der Räume; eine Begehung des Raumes, in dem man sich einrichtet, weil man zu dem Damenzimmer oder dem Kinderzimmer eine bestimmte Vorstellung hat und sich dadurch ein bestimmtes Bild dazu ergibt mit dem man dann arbeitet. So, dass man auch mit dieser Vorstellung spielt, wie es mal bespielt wurde und welche Abläufe da stattgefunden haben, auch als Aneignung im Kopf.

LK: Ja, durch diese Form der Bestimmung oder Vermessung, die in den Räumen stattfindet. Auch die Spuren von einer ursprünglichen Funktion oder eines Gebrauchs lassen sich ablesen, in den Räumen selbst. Zum Beispiel gab es da Unregelmäßigkeiten im Parkett oder in einer Leiste zu beobachten, an denen man sieht, dass an der Stelle früher eine Wand eingezogen war, dass es eine Teilung des Raumes gab oder er anders genutzt wurde – das wird erst dadurch sichtbar, dass etwas weggenommen, dass er freigelegt wurde.

LK: Auch als Verweisfunktion, als Spur, die auf etwas hinweist. Die Arbeit mit einer Form von Abwesenheit, bezüglich der Platzierung der „Gebrauchsbilder“ beispielsweise. Dadurch, dass die Titel im Raum stehen, tut sich eine Lücke auf, weil zwar die Titel dort sind, aber das Werk woanders stattfindet. Durch die Bezeichnungen im Raum, gewissermaßen wegweisend oder richtungsweisend, wird auf die Abwesenheit der Bilder, die auch als Mangel gedeutet werden könnte, gezeigt, aber gewissermaßen hebt sie sich eigentlich auch schon wieder auf, weil man erkennt die Bilder ja, wenn man wegschaut. Man kann sie schon woanders verorten, trotzdem wird dieser Mangel, oder diese Abwesenheit, ausgestellt.

LK: Ja, die Titel beziehen sich ja auf die „Gebrauchsbilder“, verweisen also nach außen, aber auch gleichermaßen wieder nach innen, auf die Räumlichkeit, in der sie sich befinden. Sie benennen und bestimmen den Raum, indem sie ihn in seinem ursprünglichen Gebrauch festlegen und sichtbar machen — eigentlich eine doppelte Verweisfunktion. Also zeigen sowohl die Lücke durch die Bilder, als auch die Lücke durch die Erinnerung oder durch das, was da mal stattgefunden hat, aber nicht erinnert werden kann.

AR: Das 3D-Modell vom Haus, aus Google-Earth-Daten erstellt, das zentral im ehemaligen Musikzimmer steht, erinnert ja gewissermaßen auch an die Geschichte des Hauses und seine Umgebung, seinen Umraum. Sobald man das Google-Earth-Bild abruft, sobald man es anschaut, ist es ja bereits nicht mehr aktuell oder vergangen, ist es eigentlich abgelaufen. Im Prinzip ist es der Versuch eine gewisse Zeitlichkeit zu fassen, oder genauer ein Heute, das sich aber direkt entzieht. Als Zeitangabe, die schon wieder abwesend ist. „– es ist mir fast unmöglich, ‚heute‘ zu sagen, obwohl man jeden Tag ‚heute‘ sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwa Leute mitteilen, was sie heute vorhaben – um von morgen ganz zu schweigen –, was über Heute geschrieben wird, nicht beendet, nicht abgeschickt, weil sie [die Briefe] von heute sind und weil sie in einem Heute mehr ankommen werden.“[2] Also das Modell, das an zentraler Stelle steht, sich mittig im Raum befindet, ist eigentlich schon vorbei.

AR: Die Retrospektive als Rückblick, als dieses Zurückschauen. Bei jedem Modell, was sich von diesen Daten speist, bin ich angehalten zurückzuschauen, weil es immer dieses Abgelaufene in sich trägt. Das Modell beschreibt dann ja die Unmöglichkeit der Abbildbarkeit. Indem ich mich als Besucherin sozusagen retrospektiv darüber lehne, blicke ich schon auf etwas, in dem Fall sogar von oben, was so nicht mehr da ist, aber es ankert sich noch.

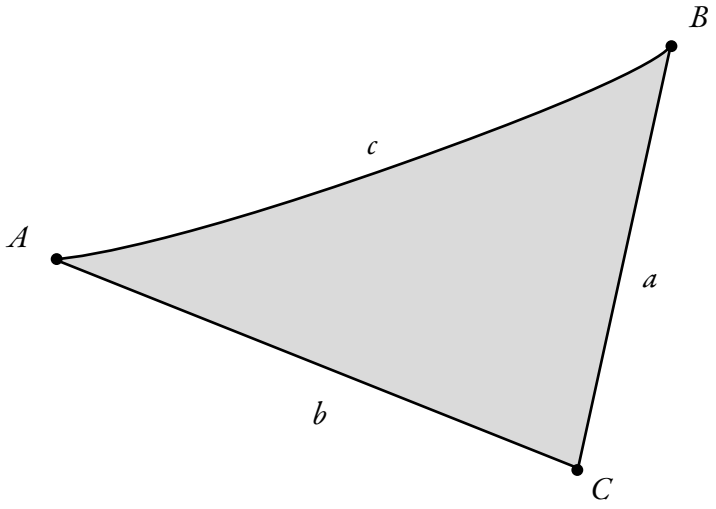
AR: Vielleicht noch, auch weil du das quasi in den Raum stellst: Stehen Fragen daneben?

AR: Ein Sich-zu-etwas-verhalten?

Karin Sander „A bis Z“, Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30
14163 Berlin, 26.1.2019–3.3.2019

1 Michaela Ott: „Eingeborene unserer selbst“,
in: *Vom Anfangen*, Hg. Thomas Düllo, Susanne Lorenz, Textem Verlag, Hamburg 2016, S. 21
2 Ingeborg Bachmann: *Malina*, Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main 1971, S. 8 f.

Karin Sander – A bis Z, Installationsansicht Haus am Waldsee, 2019, Foto: Roman März



MICHELLE ATHERTON, JETTE GEJL, TC MCCORMACK SPOR KLÜBÜ

"It doesn't have a Shape, it has a Shadow"

/Matthew Burbidge

Beim Betreten von Matthias Mayers „Spor Klübü"-Raum in Berlin-Wedding war klar, dass es der Besucher mit einer „anderen Grammatik" zu tun haben würde. Das erfordert einige Anstrengungen, ist aber gut für das Gehirn. Es ist, als würde man eine andere Sprache sprechen, oder einen Dialekt. Es ist die zweite Show, die von TC McCormack hier in den letzten Jahren kuratiert wurde, letztes Mal war er der einzige Kurator, diesmal teilt er sich die Aufgabe mit Michelle Atherton und Jette Gejl, seinen aktuellen Mitausstellerinnen von „It doesn't have a Shape, it has a Shadow".

Die Arbeiten der Künstler bilden ein schräges Dreieck im Raum. Mehr oder weniger wie dieses hellgraue links.

Die Linie c ist aber nicht gerade, sondern bildet eher einen Bogen. Jette Geil befindet sich am Punkt A, TC McCormacks Vorhang bedeckt einen Teil der Rückwand vom Eingang aus, dahinter stehen zwei Barco-Monitore, die einen Feed mit verschiedenen Texturen und Farben anzeigen, McCormack, der verschiedene Muster und ihre charakteristischen Akzente verwendet, als ob er einen alten Synthesizer spielt. Und die Noten werden durch ihre Rekontextualisierung verklärt.

Auf der Linie a befindet sich der Screening-Punkt für Athertons ebenso immersive Videoarbeit.
Kurzanalyse:
Bereits die Verwendung von Vorhängen und anderen Stoffmaterialien zur Aufteilung des Raumes, die wir als Zeichen für das Interesse an Tragkonstruktionen und Ausstellungsgestaltung erkennen. Lilly Reich war der erste Gedanke.

Aber stattdessen zitiert man aus dem Handout der Ausstellung:
„Die meisten Geschichten haben eine Form zu ihnen, nun, diese Geschichte hat keine Form, aber sie hat einen Schatten. Wir könnten versuchen, den Schatten (davon) zu beschreiben, aber bis wir am Ende angelangt sind ...wird sich die Sonne verschoben haben und die Dimensionen des Schattens der Geschichte werden eine geometrische Perversion dessen sein, was sie am Anfang waren."

Eine andere Grammatik. Aber es ist grammatikalisch plausibel, dass Geschichten eine Art Schatten haben könnten, vielleicht einen Windschatten. Es könnte etwas sein, dem wir noch nicht begegnet sind. Vielleicht ein ultravioletter Schatten. Aber obwohl es nicht (absichtlich) gescannt wird und es schwer vorstellbar ist, wie eine Geschichte einen Schatten haben kann, akzeptieren Sie bitte die Hypothese vorerst. Es ist nicht immer gut, wenn der Kunstdiskurs sein Vokabular erweitert, aber hier gibt es Gefühle. Oder ist es eher eine existentielle Schlussfolgerung? Der schreckliche Schatten der Existenz? Das verdunkelt unsere missliche Lage? Nein. Der Titel hat etwas Wahres an sich. Die Grammatik des Textes besteht darauf, dass es um Grammatik geht, nicht um Existenz. Zwei sehr unterschiedliche Dinge. Grammatik wird verwendet, um eine Erzählung nachzuerzählen. Eine künstliche Erzählung aus dem Fluss des Lebens, die von nicht-grammatischer Natur ist. Und der Schatten ändert sich, wie Sie ihn beschreiben, eher wie ein Live-Feed. Was wirft also einen Schatten, könnte sich der Besucher fragen, wenn er Matthias Mayers „Spor Klübü"-Raum in Berlin Wedding betritt.
Der Biologe Stuart Kauffman spricht in der Pressemitteilung von dem, „what he calls the adjacent possible". Sitzen auf der Bank, die dann angrenzend verläuft.
Sicherlich könnte der Besucher mit den Kopfhörern schweigend mit Michelle Athertons Werk kommunizieren:

„… situiert in einer Landschaft, einem Blow-up einer C16-Gravur, die intermittierend von farbigen Lichtern beleuchtet wird, bringt RIGS # IIII eine neue dissonante Sequenz von irrationalen Gesten zusammen, die sich entwickeln und über die Dauer des Videos aufeinandertreffen. Wenn wir uns darauf einigen können, dass das Irrationale jene Handlungen, Gedanken und Verhaltensweisen beschreibt, die unlogischer erscheinen als andere Alternativen; dann eröffnet das Kunstwerk einen Raum, um vergangene und gegenwärtige Konzeptualisierungen von Irrationalität zu betrachten.
Mit Beiträgen von Anita Delaney, Jessica Harrington, Dr. Wendy Leeks und Lucy Lound."

Dann behalte das in Deinem Kopf und befrage (zur gleichen Zeit) TC McCormack
„Alle unsere Schiffe sind auf See.
Eine geloopte Audioarbeit, mit Video-Diptychon, einem Wandmuster, aufgehängten Stoffdrucken und einer Reihe von Bildern. In der Mitte dieser Assemblage befindet sich ein gesprochener Text, in dem die Stimmen von einer divergierenden Fragmentierung, einem Verstellen und von einer Verschiebung sprechen. Ebenso verweist die Bildsprache auf ein ungreifbares Verrutschen von Inhalten. Die Bilder adaptieren ausweichende optische Register, die aus einer Stealth-Technologie und topologischen Merkmalen stammen. Die räumlichen Qualitäten der gemusterten Oberfläche mit den zeitlichen Bedingungen des Klangs in den Vordergrund zu stellen, ermöglicht es, sich von konventionelleren Erzählstrukturen zu lösen und eine immersivere und intimere Umgebung zu erkunden."

Den Vorhang, der auch grob an die Rückwand angrenzt, entlang gleitend, weigert sich der Blick, sich zu beruhigen. Dann Kopfhörer aus, aufstehen und parallel zur Rückwand rutschen. In Reichweite, von der Intervention des Vorhangs verdeckt, sind sehr regelmäßige, handgeklebte Muster an der Rückwand. Erleben Sie die Statik des aufgeklebten Musters von TC McCormack an der Wand, hinter diesem Vorhang, verkleidetes Design, überschrieben durch die Wirkung des Vorhangs vor ihm, der sich ständig aufs Herrlichste verändert, seine kitschigen Muster aus den 1980er-Jahren kaleidoskopartig auf die Netzhautebene hinaus verlängert.

Und das gilt auch für Jette Gejl:
„Ich mag Beige und Beige mag mich.
Dieses Werk bietet eine Neuinterpretation des Joseph Beuys-Stückes 'I like America and America likes me' und versucht, die kollektive Hysterie um das Unbekannte zu heilen. Die Arbeit besteht aus der VR-Arbeit 'Beige Space', die mit einem kopfmontierten Display, einem Poster mit DNA-Kartierung der beiden Wolfsarten 'Canis Latrans – Canis Lupu', einem Sockel mit dem kalkhaltigen Ton 'Mergel' und einem Text erlebbar ist."

Alle Zitate wurden vom Autor vom Englischen ins Deutsche übersetzt!

"It doesn't have a Shape, it has a Shadow", Ausstellungsansichten Spor Klübü

"It doesn't have a Shape, it has a Shadow"

/Matthew Burbidge

Entering Matthias Mayer's Spor Klübü space in Berlin Wedding, it was clear the visitor would have to deal with a different grammar. That takes some effort, but it's good for the brain. It's like speaking another language, or sub-dialect. It's the second show curated by TC McCormack here in the last few years, last time he was the sole curator, this time he shares the task with Michelle Atherton and Jette Gejl, his co-exhibitors in "It doesn't have a Shape, it has a Shadow."

The artists' works form an oblique triangle in the space. More or less like this pastel green one.

The line c is not straight, more of a bow. Jette Geil is situated at point A, TC McCormack's curtain covers part of the back wall from the entrance, behind it two Barco mon-

itors display a feed of different textures and colours, McCormack utilizing different patterns and their particularising accents as if playing an ancient synthesizer. The notes are transfigured by their recontextualization.

On the line a is the screening point for Atherton's equally immersive video work.
Short Analysis:
Already the use of curtains and other cloth materials to divide the space we recognise as signifying interest in support structures and exhibition design. Lilly Reich was the first thought.

But quoting instead from the exhibition handout:

"Most stories have a shape to them, well this story doesn't have any shape, but it does have a shadow. We could try to describe the shadow (of it), but by the time we get to the end... the sun will have shifted position and the dimensions of the story's shadow will be a geometric perversion of what they were at the start."

A different grammar. But it is grammatically plausible that stories might have a type of shadow, perhaps a wind shadow. It might be something we haven't encountered yet. Perhaps an ultra violet shadow. But although it doesn't scan (deliberately) and it's hard imagining how a story can have a shadow, please accept the hypothesis for now. It's not always good when art discourse extends its vocabulary but there is feeling here. Or is it more of an existential conclusion? The dire shadow of existence? That darkens our predicament? No. The title has a truth to it. The text's grammar insists that it is about grammar, not existence. Two very different things. Grammar is used to recount a narrative. An artificial narrative taken from the flow of life, which is ungrammatical in nature. And the shadow changes as you are describing it, rather like a live feed. So, what casts a shadow? the visitor might think entering Matthias Mayer's Spor Klübü space in Berlin Wedding.

Now sitting down on the bench running parallel to line a. The biologist Stuart Kauffman speaks in the press release of what he calls the adjacent possible. Sitting on the bench running adjacent then.

Certainly with the headphones the visitor could commune in silence for Michelle's work: "in a landscape, a blow-up of a C16 engraving intermittently illuminated by coloured lights, RIG's # IIII brings together a new dissonant sequence of irrational gestures that evolve and are clashed together over the duration of the video. If we can agree that the irrational describes those actions, thinking and behaviours that appear to be more illogical than other alternatives; then, the artwork opens up a space to consider past and present conceptualisations of irrationality.
With contributions from Anita Delaney, Jessica Harrington, Dr Wendy Leeks and Lucy Lound."

Then hold that in your head and consider (at the same time) TC McCormack
"*All our Ships are at Sea*
A looped audio work, with video diptych, a mural pattern, suspended fabric prints and set of images.
At its centre, this assemblage features a spoken text, where voices speak of a divergent fragmentation, a dissembling and of displacement. Likewise, the visual language alludes to an ungraspable slippage of content. The imagery adapts evasive optical registers, drawn from a stealth technology and topological features. Foregrounding the spatial qualities of patterned surface with the temporal conditions of sound, enables a move away from more conventional narrative structures to explore a more immersive and intimate environment."

Gliding along the curtain also roughly adjacent to the back wall. Gaze refuses to settle. Headphones off, get up and slide parallel with the back wall. Reaching out, submerged by the curtain's intervention are very regular hand taped patterns on the back wall. Perceive the stasis of TC's taped pattern on the wall, behind this curtain, design in disguise, overwritten by the action of the curtain in front of it which is gloriously ever changing, its 1980s kitsch patterns kaleidoscope-ing out to the retinal plane. So in a sense the exhibition is very much about claiming the space in the viewer's head, for one thing. Sliding across the back of the space was helped by optical effects that kept me interested.

And so to Jette Gejl:
"I like beige and beige likes me
This work offers a reinterpretation of Joseph Beuys piece 'I like America and America likes me' and seeks to heal collective hysteria surrounding the unknown. The work consists of the VR work 'Beige Space' which can be experienced using a head mounted display, a poster with DNA mapping of the two wolf species 'Canis Latrans - Canis Lupus', a plinth with the calcareous clay 'Mergel' and a text."

Michelle Atherton, Jette Gejl, TC McCormack
„It doesn't have a Shape, it has a Shadow", Spor Klübü,
Freienwalder Straße 31, 13359 Berlin, 30. März–12. April 2019

MICHAEL BUTHE JUDIN

Ausflug in die Hippie-Zeit

/Chat

Tücher, Tücher, Palmen und Matratzen, Essen, Zigaretten und viel Kölsch. Sie muss gemütlich gewesen sein, die Eröffnung von Buthes Installation 1973 im Kölnischen Kunstverein. In dem großen Schwarzweißbild am Eingang der Ausstellung liegt Buthe selbst noch allein auf seinem inszenierten Lager. Angeregt von mehreren Reisen in den Orient schuf er einen Salon nach arabischen Maßstäben und rief damit wohl alt-kolonialistische Sehnsüchte hervor und pflegte sie ungeniert. Buthes Hinterlassenschaft an gestalteten Tagebüchern ist von unterschiedlicher künstlerischer Qualität, trotzdem ist sein Werk ein sehenswertes Zeugnis der Hippie-Kultur. In dem, wie es sich um die handwerkliche Technik und das Können nicht scherte und frei war von allen Dogmen, in dem, wie unmittelbar es entstand, in dem, wie es gelebtes Leben dokumentierte und feierte. Und wie es mit einfachsten Mitteln auskam. Farbklecksereien, das Abdriften in Fantasiereisen mit dem Stift oder in kosmische Muster, Köpfe mit Kussmund in Herzform und naiv gezeichnete Augen, planlose Farbkombinationen, selbst die obligatorischen Handabdrücke mit Farbe fehlen nicht – damit tut sich ein sensibilisiertes Auge eher schwer.

Wunderbar zart und leichtfüßig sind dagegen die kleinen informellen Bleistift-Zeichnungen in einem Heft aus vergilbtem Papier. Wunderbar sinnlich und haptisch sämtliche Collagen verschiedener Materialien, wie verschiedene Papiere, Fotos und besonders Stoffe unterschiedlicher Art, die in die Hefte/Bücher geklebt wurden und so die Grenzen des Buch-Formates zum Teil sprengen. (Übrigens soll er mit eigens angefertigten Tagebuchkoffern auf Reisen unterwegs gewesen sein.)

Auch die Edition von 150 Exemplaren schwarz-weißer Zeichnungen in einem übergroßen Heft, *Der Vorfall mit dem Körbchen* (1989–91), die der Verlag Walther König herausgebracht hat, ist faszinierend – man achte auf das eine versteckt eingeklebte Olivenblättchen und die manuell aufgetragenen weißen und goldenen Farbspuren!

Den typischen orientalischen Touch erreicht der Reisende meistens mit den Motiven eingeklebter Postkarten und simplen Symbolen wie Sternchen oder Kamelen und der Verwendung von goldener Farbe. So primitiv das ist, führt er damit vor, wie einfach es sein kann, Schönheit bzw. Kunst „herzustellen".

Michael Buthes farbenfrohes Universum hat seinen Platz in der Kunstgeschichte. Die Galerie Judin in den Mercatorhöfen ehrt den mit 50 Jahren verstorbenen Künstler zu seinem 25. Todestag. Das Innere der vielen Bücher wurde Seite für Seite abfotografiert und ist in der Ausstellung auf einem Bildschirm zugänglich. Die in dunklem Blau gestrichenen Wände und die vielen Vitrinen tragen zu dem Eindruck bei, man wäre im Museum.

Michael Buthe, „Die Tagebücher und Buchobjekte",
Galerie Judin, Potsdamer Straße 83, 10785 Berlin,
27. April–13. Juli

Michael Buthe, „The Last Empire", Leporello, Kasssel, 1980, Auflage 500

Freiheit. Mein ganzes Lebenskonstrukt habe ich um dieses Wort herumgebastelt. Nach Ausschluss aller anderen, scheinbar unfreieren Berufsmöglichkeiten, entschloss ich mich, Künstler zu werden. Näher waren da in Betracht tatsächlich eine Banklehre, dann ein Berufsakademie-Wirtschaftsstudium bei Daimler und schließlich ein Grafikdesignstudium. Erstere beiden die absolute Horrorvorstellung, Gefängnis, das erkannten zum Glück meine Aufnahmeprüfer und ließen mich durchrasseln, letzteres vermieste mir ein Kunst-Lehrender Luxemburger an der „Freien" Kunstschule Stuttgart. Er schmiss mir während eines Malkurses eine Werbebroschüre vor die Füße und fragte, willst du diese Scheiße dein Leben lang machen? Und das nur weil ich ihm gestand eine Mappe bei der Visuellen Kommunikation in Berlin abgegeben zu haben.

Also freie bildende Kunst in Berlin! Wobei? Es heißt eigentlich nur „bildende Kunst" aber ich sage oft freie Kunst, im Unterschied zu angewandter oder darstellender Kunst. Wie frei sie dann wirklich war oder ist, die bildende Kunst, stellte sich dann im weiteren Verlauf heraus. Das frei war mir jedoch wichtiger als das bildend … *AK*

*

Ich summe: Frei zu sein bedarf es wenig, nur wer frei ist, ist ein König, und erschrecke heftig. Steckt in dieser, auf den ersten Blick leicht naiv-fröhlichen Liedtextzeile nicht die unverhohlene und geradezu sprengsatzartige Aufforderung, den Verzicht als eine Voraussetzung anzusehen, um einen der höchsten aller Seinszustände zu erreichen, nämlich den der Freiheit. Ich soll also nichts haben und nichts anstreben, um mich so von dem zu befreien, von dem ich dachte, dass ich es bräuchte, um frei zu sein. Klingt etwas verdreht und ist es auch, erklärt mir doch die kapitalistische Produktions-, Güter-, Optimierungswelt ständig, dass ich Freiheit nur dann erlangen kann, wenn ich zuerst ganz viel habe, nämlich Geld. Für diesen Grundstoff kann ich mir dann Freiheit kaufen, in Form von (Frei-)Zeit, in Form des neuen SUV, in Form eines Hauses am Meer, der Reise um die Welt, der schönen Frisur, der teuren Kleidung und so weiter und so fort, was zusammengenommen dann erst das Gefühl von Freiheit in mir erzeugen kann/soll/muss? Das Dumme an der Sache ist, dass man für den Grundstoff Geld häufig zuerst relativ viel Freiheit aufgeben muss, um in Form von Arbeit für eine bestimmte Leistung bezahlt zu werden, die häufig auch mit (Unfrei-)Zeit in Verbindung steht. Da man das aber in dieser Komplexität schlecht verkaufen kann, gibt es in der Werbung kaum einen Begriff, mit dem öfter und dümmer geworben wird,

Illustrationen: von hundert

als mit dem der Freiheit. Kaufst du Produkt = kriegst du Freiheit. Hä? Ein kleines, aber doch entscheidendes Detail wird dabei verschwiegen, muss man doch erst nach der Freiheit suchen, wenn man sich unfrei fühlt, also kompensatorisch handeln, um aus einem Zustand auszubrechen, in dem man sich anscheinend unfrei fühlt. Die Formel müsste also so gehen: Bist du unfrei = kaufst du Produkt = kriegst du Kompensation. Das Wort Freiheit kommt da gar nicht mehr vor, weil es mit Freiheit nichts zu tun hat. Steckt also doch nur im Verzicht die Freiheit? *PK*

*

Wenn ich etwas über „Freiheit" schreiben soll, krampft sich bei mir gleich alles zusammen. Das Wort kann so vieles und nichts bedeuten, und in verschiedenen Lebenssituationen nimmt man Freiheit auch immer wieder ganz unterschiedlich war: Wann man Freiheit, sich selbst als „frei" empfindet, wann man sich mehr davon wünscht, oder vielleicht sogar auch weniger. Das Wort „Freiheit" steht für mich auch für eine fancy leere Hülse, damit verbunden wäre die These, dass es eine Freiheit als solche gar nicht gibt. *BB*

*

Freie Kunst versus angewandte Kunst, das ist eine Auseinandersetzung, die ich tagtäglich lebe und das schon seit über 25 Jahren. Tatsächlich haben sich bei meinem Erleben beider Berufsfelder die Vorzeichen eher umgedreht. Denn ist es nicht so, dass man als bildender Künstler eine Menge ungeahnter Unfreiheiten ertragen muss? Da ist zum Beispiel der finanzielle Aspekt, der dabei gar nicht mal der entscheidende ist, und erfolgreiche Künstler würden mir sofort widersprechen. Aber als erfolgloser oder mittelerfolgreicher Künstler, und damit ungefähr Teil von 95 Prozent aller, muss man sich ernähren können. Der Markt ignoriert einen, die Stipendien hat man gehabt und sie waren auch nur ein Zubrot, aber als Familienvater mit Büro und Lager muss ich im Monat mindestens 4000 Euro Einnahmen haben, sonst gehts mit meinem Konto bergab. Wenn ich für andere Bücher gestalte, bekomme ich dafür auf jeden Fall schon mal finanzielle Freiheit. Und kann mir nebenher noch die Freiheit nehmen, die *von hundert* zu machen, immerhin auch ungefähr 100 unbezahlte Stunden pro Ausgabe … *AK*

*

Aber wichtiger ist, dass, wenn man sich die Freiheit nimmt, den Markt, der einen ja auch nicht wahrnimmt, zu ignorieren, trotzdem noch unter einer selbst auferlegten Werkimmanenz leidet (als Marktkünstler ist diese eh Pflicht). Das heißt, man arbeitet daran, sein Werk immer weiterzuentwickeln. Es basiert auf den vorherigen Ergebnissen, baut aufeinander auf. Man arbeitet an einer Art Wiedererkennbarkeit, wenigstens für sich selbst. Die Stringenz, die Evidenz einer Arbeit beruht immer auf den vorherigen. Natürlich kann man neue Werkgruppen entwickeln, kann auch an verschiedenen Themen arbeiten, aber ein Videokünstler wird in den seltensten Fällen anfangen zu malen. Man ist schließlich Gefangener seines eigenen Werkes und jeder Ausbruch ist schließlich doch nur ein Ausbruch.

AK

*

Und dann gibt es da noch viele Formen von Zensuren, abgesehen von der oben erwähnten Selbstzensur. Kann, darf man so was heutzutage noch, wieder machen? In Zeiten hypersensibler und hyperkommunizierender Gesellschaften sind manche Arbeiten, aber auch manche Daseinsformen als Künstler von Teilen der Gesellschaft nicht mehr toleriert, und das ist durchaus auch ein Fortschritt. Ein Frauen verschleißender alter weißer Maler, wie früher zum Beispiel Picasso oder Gustav Klimt, hätte es heute schwer. Bilder werden abgehängt, Ausstellungen verschoben, sobald ein #metoo-Konflikt aufscheint. Auch der Rassismus-Verdacht wird schneller geäußert als vielleicht noch vor zehn Jahren. Kunst ist nicht frei und war es wohl nie. Das ist nicht immer schlecht, denn die Freiheit der einen, ist zu oft die Unfreiheit der anderen.
Kunst agiert immer in Grenzen, und diese zu überschreiten, war immer Teil ihrer Entwicklung. In der grenzenlosen Digitalmoderne ist das jetzt schwerer. Einerseits, weil alles sichtbar wird, jede Provokation ständig passiert, jedes Tabu gebrochen wird und wurde, und so eine der Antriebsfedern von Kunst obsolet wurde, und andererseits eine starke Meinungsöffentlichkeit schnell reagiert und ganz andere Formen des Prangers bereitstellt. Die Kunstkritik hat da nur noch wenig mitzureden und fristet ihr Dasein in ungelesenen Katalogtexten. *AK*

*

Ich bin überhaupt erst Künstler geworden, um all dem Zwang zu entgehen, den ich immer wieder als unerträglich und krankmachend empfunden habe. In Systemen funktionieren, Schule, Ausbildung, Beruf, das habe ich alles überhaupt nicht verstanden. Immer habe ich mich nur als ein kleines Rad in einem menschenverschlingenden Suprasystem gesehen, zum Beispiel, wenn ich morgens um 6:30 Uhr mit der Straßenbahn mit den anderen grauen Arbeitsschafen zu meiner damaligen Ausbildungsstätte gefahren bin. Irgendwann hatte ich solch nervenzerfetzende Angstzustände, dass ich mich entschieden habe, lieber eine Stunde morgens in der Dunkelheit zu Fuß zu laufen, um meine Arbeit zu erreichen, als mich weiterhin meiner sozialen Phobie auszuliefern. Eine erste klitzekleine Befreiung. Die größere folgte dann später, als mich mein bemitleidenswerter psychischer Verfall dazu zwang, alle bisherigen Tätigkeiten aufzugeben, angetrieben vom ehrlichen Versuch, mich allen System komplett zu entziehen, um außerhalb zu leben, also richtig geil asozial zu sein, so meine damalige und aus heutiger Sicht etwas naive Vorstellung, die aber diesen radikalen und mich bis heute prägenden Entschluss erst möglich gemacht hat. Was ich damals noch nicht wusste: nach Raus kommt Rein. Raus ging recht schnell, aber man kann eben nicht nur draußen sein, man muss auch irgendwann mal wieder drinnen sein, sonst geht man vor die Hunde. Also habe ich das nächste Jahrzehnt damit verbracht, irgendwo anders wieder rein zu kommen, und zwar in die Kunstszene, die mir so viel Freiheit versprochen hat. Dass dort mindestens so viele Bedingungen eine Rolle spielen, wie in jedem gottverdammten anderen beruflichen System, das habe ich erst mit den Jahren verstanden. Ob ich dort die Freiheit gefunden habe, die ich mir davon versprochen habe, ist nicht überliefert, aber ich habe Erkenntnisse gewonnen, die mich frei machen. *PK*

*

Heute früh wieder ein ähnlich befreiendes Gefühl wie schon so oft. Erst wenn ich ein Ziel habe, das ich erreichen will, fühl ich mich frei. Obwohl oder weil ich dann alles andere ausblenden kann. Wie mit Scheuklappen laufe ich dann gerade aus und konzentriere mich auf den Weg. Und denke nicht an links oder rechts. Bin also eher gefangen als frei, gefangen in meinem Vorhaben. Heute früh ging es nur darum, mit dem Fahrrad von Mitte nach Steglitz zu fahren und wieder zurück. Wie ein Idiot bretterte ich dann die Straßen runter, über rote Ampeln, lieferte mir kleine Rennen mit anderen Radfahrern oder gleich mit Autos, atmete manchmal durch, überforderte mich wieder und war glücklich. So geht es mir aber auch bei anderen Tätigkeiten.

AK

*

Beim Schreiben über „Freiheit" fällt mir mein Sternzeichen ein. Es ist der „Wassermann" und damit ist und war – auch ohne esoterisch zu sein – irgendwie immer die Vorstellung verbunden, dass ich Freiheit, Freiraum brauche, um glücklich und zufrieden zu sein – „mein" Ding zu machen. Immerhin habe ich es bis heute durchgehalten, selbstständig zu arbeiten und davon zu leben. Sich immer wieder aus bestehenden Netzen herauszuwinden oder gar nicht erst anzufangen, allzu dichte davon zu spinnen, mag für Freiheit stehen, aber muss der „Wassermann" bzw. die „Wasserfrau" nicht auch fischen, um sich von etwas zu ernähren. Ein eher engmaschiges Netz wäre dann doch von Nöten ;-)

BB

*

Golf ist zum Beispiel das reinste Start-Ziel-und-dazwischen-toller-Weg-Spiel, das ich kenne. Es geht wirklich nur darum, den Ball mit so wenig Schlägen wie möglich nacheinander in 18 Löcher zu spielen. Man läuft 10 Kilometer in – je nach Mitspielerzahl und Verkehrssituation – drei bis

viereinhalb Stunden. Man blendet alles andere komplett aus, quatscht maximal ein bisschen mit seinen Mitspielern, ist aber ansonsten total fixiert auf das nächste Ziel, und das zwischen 70 und 100 Mal, je nachdem, wie gut man spielt. Das ist eine totale Kopfbefreiung, eine Droge, die man immer wieder haben will. Und so doch eine Sucht und wieder Zwang. *AK*

*

Tatsächlich erlebe ich das Weglassen an Möglichkeiten als Befreiung. Selbst meinen seit zweieinhalb Jahren betriebenen Veganismus (außer manchmal Fisch) erlebe ich als Entdeckung neuer Welten, da ich mich intensiver mit den verbliebenen Nahrungsmitteln beschäftige und neue entdecken muss. Ich bin mittlerweile Tofuspezialist.

Auch verzichte ich auf ein eigenes Auto und weitestgehend aufs Fliegen (im Schnitt nur alle fünf Jahre). Das mache ich nicht nur als Beitrag zum Umweltschutz, sondern vor allem auch, um mein Leben zu verbessern. Die Abschaffung des Autos vor über 15 Jahren ließ mich befreit aufatmen, ich musste mich nicht mehr darum kümmern und kann die im Schnitt 200 Euro im Monat für Mobilität entspannt auf unterschiedliche Fortbewegungsmöglichkeiten aufteilen. Natürlich auch auf Autos in Form von Carsharing (und hier die entspanntere stationäre Variante).

Fliegen stresste mich immer, nicht wegen Flugangst, sondern tatsächlich wegen der Abruptheit der Wechsel der Umgebungen – und dies in einem nervenden Stop and Go. Check-in, Security, Warten, Check-out, Warten, Koffer … Es ist nicht mein Rhythmus. Wir (meine Familie) fahren jetzt mit Zug, Fahrrad und Fähre nach Bornholm, und waren davor auch schon zehn Mal mit Carsharing-Autos auf der gleichen Insel.

Das erinnert vielleicht alles ein wenig an alte weiße Männer, vorwiegend Studienräte, die in ihren Volvos vor 30 Jahren nach Skandinavien fuhren und ja, why not?

Es ist eine Form der Lebenskunst, der Asketik, der Übung, relativ unabgelenkt, aber mit offenen Ohren und Augen durch die Welt zu laufen. Natürlich verzichte ich auch auf alle Social Medias und schreibe/bekomme im Schnitt zwei SMS pro Tag. Das wäre ein individueller Ansatz, der global erst mal gar nichts bringt. Alle anderen konsumieren ja kräftig weiter. Aber ich eliminiere durch diesen Ansatz mein Gefühl, dass es die anderen besser haben könnten. Selber schuld, wenn sie mit ihrem SUV zwanzig Minuten keinen Parkplatz finden. *AK*

*

Ich kann mir das bedingungslose Grundeinkommen vorstellen, aber stelle mir die bedingungslose Freiheit vor, dann scheitere ich dabei sofort und fühle mich innerlich eingeschränkt und hilflos. Wie kann ich die Freiheit spüren, wenn es keinen Zwang gibt? Ich kann mich zum Beispiel nur darauf freuen, am nächsten Tag frei zu haben, weil ich heute nicht frei habe. Nur der Kontrast versetzt mich überhaupt in die Lage, den Unterschied klar wahrzunehmen. Hätte ich jeden Tag frei, dann würde ich diese Freiheit nicht mehr wahrnehmen, sondern würde vielleicht plötzlich die Unfreiheit als etwas Befreiendes wahrnehmen. Hier muss ich an den Druck denken, der aktuell auf die liberalen Demokratien ausgeübt wird, dem anerkannt freiheitlichsten aller denkbaren Staatssysteme, Druck von Menschen, die die Freiheit anscheinend nicht mehr spüren können und sich demnach nach Unfreiheit sehnen. Was sie dann in der gewünschten Unfreiheit machen werden, das bleibt die Frage. Möglicherweise wissen sie es selber nicht und suchen einfach, so wie es Heranwachsende bisweilen tun, hin und wieder einen gewissen Gegendruck, um sich selber besser spüren zu können, verfügen vielleicht nicht über die Kapazität, das Gefühl von Befreiung innerhalb ihres persönlichen Umfelds zu finden. Wir werden es in der Zukunft sehen. Anscheinend muss es immer etwas geben, von dem man sich befreien möchte, und sei es die Freiheit selbst. Je stärker der Zwang, je stärker das Gefühl, dass ich nicht frei bin oder frei entscheiden kann, was ich mache oder wohin ich gehe, desto größer wird das Streben nach Freiheit. Bis zur Explosion. Stehen Zwang und Freiheit in einem moderaten Verhältnis zueinander, kann man sich mit beidem wunderbar arrangieren. Anderseits muss man daraus auch schließen, dass maximale Freiheit auch nach maximaler innerer Stärke und Stabilität verlangt. Wenn mich niemand zwingt, dann habe ich die schwierige Aufgabe, dass ich alles frei entscheiden muss, was aber ziemlich viel besser ist, als nur noch gezwungen zu werden und nichts mehr frei entscheiden zu können. Freiheit oder Zwang, wir wählen die Freiheit. *PK*

*

Die neuen EC-Karten können scheinbar funken und empfangen. Mein netter, telefonischer (immerhin) E-Banker weiß nichts darüber und beschreibt mir dennoch das neue Plastikgeld. Er mache eh alles nur noch mit dem Smartphone.

Freiheit durch Verblödung?

Sind wenigstens die Weltmeere noch frei, oder wann waren sie es das letzte Mal?

Plastikmüll, Überfischung und jahrhunderte-langes Juristen-Geschachere um Seerecht, Piraterie und die Definition von Eigentum und Untermenschentum (hier war allerdings im 15. und 16. Jahrhundert das Kirchenrecht dem damaligen „weltlichen Recht“ weit voraus) grenzen die Freiheit ein. Der Horror-Staatsrechtler Carl Schmitt hat über diese, seine „Freiheiten“, die Linie beschrieben. Kandinski hat schon etwas früher ebenfalls über die Linie geforscht. Und Donald Trump bringt die Linie als Mauer und Grenzzaun wieder in die Welt. Die Linie ermöglicht die Trennung, die Spaltung!

Freiheit in der Kunst? Ja, noch nicht strafbar! Aber die Künstler, die Inhalte und Anregungen jenseits der Geschwätz-Linie anbieten, kämpfen mehr denn je um Miete, Strom, Gas. *TB*

*

Moral und Freiheit stehen sich ja prinzipiell gegenüber. Jedenfalls wird der Moralisierende immer beschuldigt, sich über den moralisch Verurteilten zu erheben, ihn zu bevormunden, zu gängeln, um ihm schließlich die Freiheit zu rauben, das zu tun, was ihm gerade im Sinn steht. Aber natürlich funktioniert unser gesellschaftliches Miteinander

nicht ohne Moral. Sie bleibt an vielen Stellen gleich (du sollst nicht töten, stehlen, lügen, betrügen etc.) an anderen ändert sie sich auch, so wie sich auch die Gesellschaft mit ihren Möglichkeiten ändert.

Neuestes Wort in diesem Sinne ist die sogenannte Flugscham, also ein wachsendes Bewusstsein dafür, dass Fliegen vielleicht nicht das zeitgemäßeste Transportmittel ist. Auch Rauchen erfuhr in den letzten Jahrzehnten eine schrittweise Verdrängung, erst aus den Zügen, dann aus den Kneipen und schließlich wird der öffentliche Raum zur Tabuzone für die glimmende Zigarette werden. Die Predigt vom Verzicht aus moralischen Gründen erhält in Zeiten der drohenden Klimakatastrophe eine besonders hohe Kanzel und ist allerorts zu hören. Nur folgen ihr scheinbar sehr wenige Menschen, die Autos werden größer, die Flugreisen nehmen zu und alle konsumieren wir immer mehr. Die Prediger auf den Kanzeln nerven und wollen uns nur unsere Freiheit nehmen. Der von den Grünen geforderte Veggieday war wohl das berühmteste Beispiel und kostete die Partei damals 2013 einige Prozente. *AK*

*

Also anders, weniger moralisch, dafür egoistischer? Hier wäre die Idee, durch beständiges Bohren und Vorleben ein allgemeines Umdenken zu erzeugen. Ganz langsam. Man ist Vorreiter, verzichtet hier und da stark und sichtbar, an anderen Stellen ist man aber durchaus hedonistisch, bricht die eigenen Regeln (gerade das macht Freiheit ja aus, das Regelnbrechen), isst plötzlich ein 300-Gramm-Bio-Steak und genießt es unendlich, das letzte war ja 18 Monate her. Auch diese Haltung wird nicht viel bewirken, mindert aber auch das Gefühl, irgendwie vielleicht doch zu leiden am Verzicht. Es ist das Huckleberry-Finn-Prinzip. Dieser sollte mit Tom Sawyer einen Zaun streichen. Beide taten so, als würde es großen Spaß machen. Am Ende machten alle anderen Kinder mit und die beiden Jungs ließen sich sogar noch dafür bezahlen, dass man mitstreichen durfte. So weit muss es ja nicht kommen. Verzicht macht an vielen Stellen wirklich Spaß. Und da kann man die Moral beiseite packen. Die Welt geht erst mal eh unter. Nur dass der Verzicht mir gut tut, gesundheitlich und zeitökonomisch, und zusätzlich mein Gewissen beruhigt. Ja, ich war auch schuld, aber wirklich nicht so viel.

Erst wenn das allgemeine Leiden größer wird und die Politik sieht, dass alles gegen die Wand fährt, und Gesetze erlässt, Steuern erhebt, Verbote ausspricht, wird sich spürbar was ändern. Und dann ist die Freiheit wieder da. Und zwar die, die Gesetze manchmal zu brechen, sich hier was rauszunehmen, dort über Rot zu fahren und da eine CO_2-Tonne zuviel rauszublasen. Dann muss man sich nur noch gegen den Überwachungsstaat wehren, aber das ist eine andere Geschichte. *AK*

Andreas Koch (AK), Barbara Buchmaier (BB), Peter K. Koch (PK), Tom Biber (TB)

La Dolce Freiheit

/Ferial Nadja Karrasch

Der syrische Filmemacher Ammar al-Beik (*1972 in Damaskus) wartet an der geöffneten Tür, in einem schmalen Gang. Bilder, leere Rahmen und Sperrholzplatten lehnen an der Wand, dahinter beginnt das al-Beik-Universum, gelegen in einer kleinen Hinterhauswohnung im Wedding, in der er mich für das Interview empfängt.

Der Raum ist dunkel – ein Filmplakat für Godards „Made in USA" hängt vor dem Fenster, die einzige Lichtquelle ist eine Schreibtischlampe. Weitere Filmplakate, teilweise übereinandergeschichtet, und Bilder schmücken die Wände, dazwischen Regale, in denen die unterschiedlichsten Gegenstände zu kleinen Ensembles angeordnet sind.

Vor dem Fenster steht ein wuchtiger Schreibtisch, an dem wir für das Gespräch Platz nehmen. Auf einem iPad läuft leise ein Stück von Miles Davis.

Al-Beiks Filme werden seit den frühen 2000er-Jahren auf zahlreichen internationalen Filmfestivals sowie in Museen beispielsweise in New York, Paris, Amsterdam und Seoul gezeigt. Ich begegnete ihm das erste Mal auf der Pressekonferenz zu seiner Ausstellung „One To Free" im Haus am Waldsee, die bis Anfang Mai 2019 lief und einen Überblick über sein bisheriges Schaffen gab. Der Titel ist ein Zitat seiner 2010 in Beirut geborenen Tochter. 2006 veröffentlichten al-Beik und die im Exil lebende syrische Filmemacherin Hala al Abdallah (*1956 in Hama) ihren gemeinsamen Film „I Am The One Who Brings Flowers to Her Grave" (2006), der von drei syrischen Frauen handelt, die aus politischen Gründen inhaftiert wurden. Der Film wurde 2006 als beste Dokumentation beim Filmfestival in Venedig ausgezeichnet und hatte zur Folge, dass al-Beik als kritische Stimme auf den Radar des Regimes geriet.

Nachdem er sich 2011 bei der Präsentation von „The Sun's Incubator" (2011), einem Film über die frühe Phase der syrischen Revolution, explizit gegen Präsident Baschar al-Assad aussprach, stand fest, dass eine Rückkehr nach Syrien für ihn und seine Familie keine Option mehr sein würde. Im Exil in Dubai, wo die Familie von Oktober 2011 bis September 2014 lebte, lernte die Tochter auf Englisch zu zählen: One, to, free.

2014 kommt al-Beik in Berlin an, wo er zunächst acht Monate in einem Wohnheim für Geflüchtete lebt. Hier stellt er 2015 seinen Film „La Dolce Siria" fertig, der noch im selben Jahr beim *Forum Expanded* der Berlinale gezeigt wird. „La Dolce Siria" ist eine Hommage an Federico Fellini und eine zu einer scharfen Regimekritik verdichtete Film-Collage: Die einzelnen Ausschnitte zeigen zwei Kleinkinder, die auf einem Balkon mit einer Kamera spielen, während von der Straße immer wieder das Knattern von Raketen herüberdringt. Das Bedrückende der Situation liegt auch in der Normalität, die die lärmenden Raketen für die beiden Jungen zu haben scheinen. Dem gegenüber stehen Aufnahmen junger Männer in einem Kampfflugzeug, die eine Bombe abwerfen und sich dabei köstlich zu amüsieren scheinen. Der Kamerablick verfolgt den Fall des Sprengkörpers in die Tiefe. Immer wieder wechseln Bilder des Krieges mit Momenten aus dem Alltag der beiden kleinen Jungen. Aufnahmen eines Zirkusbesuchs der Kinder werden mit Ausschnitten aus Fellinis Film „Die Clowns" kombiniert. Al-Beik schreibt in der Synopse zu „La Dolce Siria":

Ammar al-Beik in Damaskus, 1995, im Alter von 23 Jahren

„Lieber Federico, (…) dieser Zirkus hat nichts mit dem
Deiner Kindheit zu tun. Niemand kann den Löwen
zähmen in diesem Zelt; er zerstört alles und jeden. (…)
Das ist kein Feuerwerk rund um das Zelt, Federico!
Keine bezaubernden Farben, wenn die Knaller
explodieren und auch kein Geräusch bei der Explosion.
Scud-Raketen und Bomben: das ist das Feuerwerk, das
wir kennen, mein Freund! Die Farbe, die wir sehen, ist Rot!
Und Tag für Tag wird das Wort „Mama“ seltener
genutzt; es sterben entweder Kinder oder Mütter.
„Vita“ ist nicht „dolce“ in Syrien, Federico!
Der Zirkus ist öde.
Ich vermisse Dich.
Was ich vorhin vergaß, zu erzählen:
‚Löwe‘ heißt auf
Arabisch ‚Al Assad‘“

Ferial Nadja Karrasch (FNK): Wie war es für Dich, „La Dolce Siria“ auf der Berlinale zu zeigen?

Ammar al-Beik (AB): Ich erinnere mich noch sehr genau an die acht Monate in dem Heim für Geflüchtete in der Motardstraße. Ich habe mich im Dezember 2014, zwei Monate nachdem ich in der Unterkunft angekommen bin, dazu entschlossen, „La Dolce Siria“ bei der Berlinale einzureichen. Der Wunsch, einmal einen meiner Filme dort zu zeigen, bestand schon lange und ich hatte auch schon zuvor einige Versuche gestartet, aber meine Arbeiten wurden bis dahin nie ausgewählt. Ich war also sehr motiviert, es dieses Mal zu schaffen.

Allerdings war der Film noch nicht fertig und die Deadline für die Einsendung kam immer näher. Es gab da so ein Plakat, das die Berlinale ankündigte, an dem bin ich auf dem Weg zur Unterkunft immer vorbeigelaufen. In meinem 12-Quadratmeter-Zimmer, das ich mir mit einem weiteren Geflüchteten teilte, habe ich „La Dolce Siria“ geschnitten. In diesem Zimmer gab es zwei Betten und einen kleinen Kühlschrank, das Tischchen neben meinem Bett war mein Arbeitsplatz. Die Geräusche Hunderter Geflüchteter, der Kinder und der Straße mischten sich mit den Geräuschen des Films. Ich war voller Energie, ihn fertigzustellen.

Die Wachmänner haben sich natürlich gewundert: Ein Geflüchteter, der einen Film bei der Berlinale eingereicht hat! Einer von ihnen hat mich sehr freundlich gefragt, ob ich berühmt sei und ob ich auf dem roten Teppich gehen werde.

Meine erste Arbeit über die Proteste in Syrien, „The Sun's Incubator“, wurde 2011 auf dem Filmfestival in Venedig gezeigt – danach musste ich Syrien verlassen, um nicht eingesperrt zu werden. 2014 habe ich die Revolution von meinem Zimmer im Berliner Wohnheim fortgesetzt. Ein Film führte zum Exil, ein anderer öffnete mir Türen; der eine resultierte in der Gefahr, eingesperrt zu werden und zwang mich, meine Heimat zu verlassen, der andere half mir dabei, in einer neuen Stadt, in Berlin anzukommen.

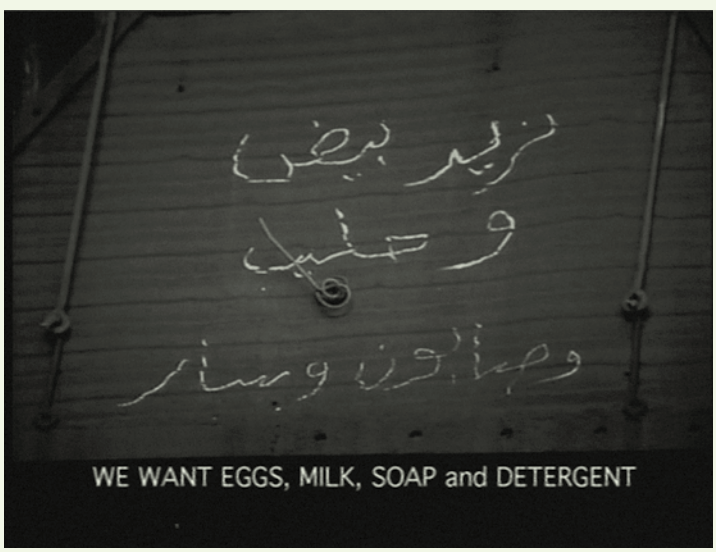
Ammar al-Beik, „La Dolce Siria“, 2014, Film, 26 min

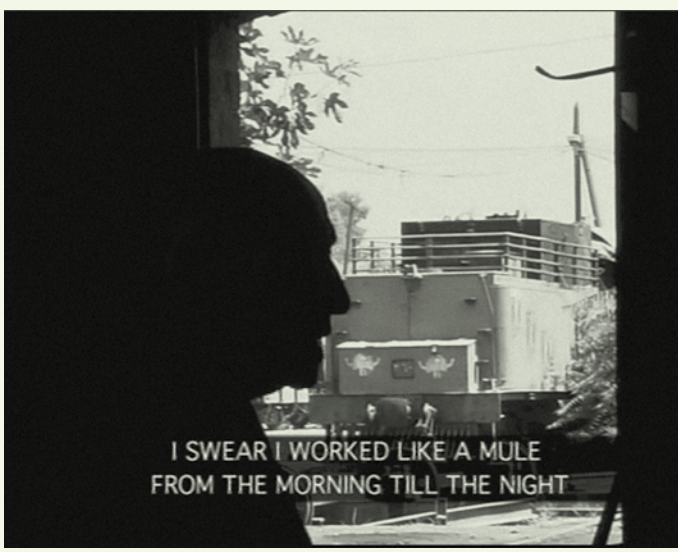
Ammar al-Beik, „Light Harvest“, 1997, Film, 3 min

Al-Beiks jüngere Filme unterscheiden sich in ihrer künstlerischen Sprache von seinem Frühwerk der 1990er-Jahre. Während seine aktuell artikulierte Kritik am Regime eine schnelle, harte Erzählweise aufweist, sind die Anfänge seines Schaffens von ruhigeren Bildkompositionen geprägt, in denen er der Identität der syrischen Gesellschaft nachspürt. Filme wie „Light Harvest“ (1997) und „They Were Here“ (2000) halten Momente des Alltags syrischer Arbeiter fest, der geprägt ist von körperlichen Anstrengungen, Tüchtigkeit, Routine und Gebeten, der aber auch in Mitleidenschaft gezogen wird von andauernder Misswirtschaft und Ausbeutung. In „They Were Here“ klingen in den Bildern einer verlassenen Fabrik, die einst Symbol eines optimistischen Zukunftsglaubens waren, erste regimekritische Untertöne an, die sich in seinen späteren Arbeiten deutlich verschärfen werden.

FNK: Deine frühen Filme ermöglichen einen Blick auf Syrien, der sich von dem unterscheidet, was wir seit Jahren auf unseren Bildschirmen und in unseren Zeitungen sehen. Was bedeuten diese Arbeiten für Dich aus heutiger Perspektive?

AB: „Light Harvest“ und „They Were Here“ beschreiben in meinen Augen die Identität einer Stadt namens Damaskus. Die Filme handeln von dem täglichen Überlebenskampf der Menschen, von ihrer harten Arbeit für die Industrie in einem Land, das seinen Bewohnern das Potenzial und die Fähigkeiten klaut. In gewisser Weise zeigen diese Filme ebenfalls einen Krieg. Zwar gibt es keine Bilder, auf denen Blut und tote Körper zu sehen sind, aber man kann den harten Kampf der Arbeiterklasse regelrecht spüren. Mir war das zum Zeitpunkt, als ich die Filme drehte, nicht bewusst, aber es sind genau diese Menschen, die einen Teil der syrischen Geschichte verkörpern. Ich widme mich in meiner Arbeit den einfachen Leuten, so wie ich es von den Meistern wie Robert Bresson und Jean-Luc Godard gelernt habe.
Als meine Ausstellung im Haus am Waldsee lief, sind mir in der Stadt immer wieder die Ausstellungsplakate begegnet, die einen Filmstill aus „Light Harvest“ zeigen – das war jedes Mal ein großer Moment für mich, zu realisieren, dass ich diese Arbeiter hierher nach Berlin bringen konnte.





Ammar al-Beik, „They Where Here“, 2000, Film, 8 min

Ammar al-Beik, „Clapper“, 2003, Film, 58 min

Für den Film „Clapper“ (2003) begleitete Ammar den italienischen Jesuiten und Islamwissenschaftler Paolo Dall'Oglio in seinem Alltag als Geistlicher. Dall'Oglio gründete in den 1980er-Jahren das syrisch-katholische Kloster Dair Mar Musa al-Habashi und setzte sich für den interkulturellen Dialog zwischen Christen und Muslimen ein. Nachdem er das syrische Regime offen für seine Verbrechen gegen die Menschlichkeit kritisierte, wurde er 2011 ausgewiesen. Im Juli 2013 wurde er in Raqqa von Mitgliedern des IS verschleppt – seither fehlt jedes Lebenszeichen von ihm.

FNK: In „Clapper“ fragst Du die Protagonisten immer wieder nach ihren Träumen – was sind Deine Träume?

AB: Ja, in dem Film habe ich die drei Protagonisten nach ihren Träumen gefragt; die Antwort von Paolo Dall'Oglio war zunächst ausweichend, er sagte: „Ich bin doch wach, also träume ich nicht.“ Ich stellte die Frage erneut, jedoch ein bisschen abgeändert, woraufhin er antwortete: „Ich hoffe, dass unsere Gebete, unsere Leidenschaften, unser Einsatz, unser Schmerz und unsere Liebe dazu führen werden, Jerusalem und seinem Volk Frieden zu bringen.“ Wenn Du mich fragst, was meine Träume sind, so würde ich Paolos Worte wiederholen. Ich wünsche mir das Gleiche für Syrien, für Syriens Kinder, für Paolo und für alle, die gefangen gehalten werden. Außerdem möchte ich drei, vier Bücher fertigstellen bevor ich 50 werde und eine Werkserie beginnen, eine „La Dolce“-Serie.

Irgendwann während unseres Gesprächs schiebt Ammar ein Lineal und einen Kugelschreiber über den Tisch zu mir, ein Mitbringsel aus Tokyo, wo er kürzlich sechs Wochen als Residenzkünstler des Projektes „Goethe-Institut Damaskus im Exil in Tokyo“ verbrachte.

*FNK: Das Programm des Goethe-Instituts Damaskus beschäftigt sich mit der Situation von im Exil lebenden syrischen Künstler*innen – wie würdest Du Deine Situation beschreiben?*

AB: Wir sollten zunächst den Begriff „Exil“ definieren. Im Arabischen, und ich denke, das gilt auch für das Deutsche, versteht man unter Exil einen Aufenthaltsort für eine Person, die gezwungen ist, das eigene Land zu verlassen.
Meine Auffassung von Exil ist, dass wir alle zu einem gewissen Grad im Exil leben: Wenn wir am Bahnhof sind oder auf dem Spielplatz, selbst dann, wenn wir in unserer eigenen Küche sitzen. Manchmal fühlt man sich fremd, auch in einer vertrauten Umgebung.
Für mich ist Exil immer mit dem Gefühl von Fremdsein verbunden. Es ist ein vorübergehender Zustand, der mit der Möglichkeit des Rückkehrens, des erneuten Zusammenkommens verbunden ist – sei es mit einer Person, einem Ort oder mit dem Gefühl, ganz bei sich zu sein.
Ich kann Exil auch positiv betrachten: Es bedeutet für mich dann die Wahrnehmung des aktuellen Augenblicks in seinem Verhältnis zur vergehenden Zeit.
Während meines Exils in Deutschland kommt mir oft ein Gedanke: Ich lebe in einem 35 Quadratmeter großen Zimmer, für das ich monatlich Miete bezahle, gleichzeitig okkupieren fremde Leute mein eigenes Haus in Damaskus. Mein Zuhause befindet sich also auch im Exil, es wurde von mir, seinem Besitzer, entfernt.

Studio Ammar al-Beik, Foto: Ferial Nadja Karrasch

FKN: Welche Auswirkungen hat das Exil auf deine Kunst?

AB: Ich betrachte meine Kunst ebenfalls als Geflüchtete. Sie ist mit mir nach Berlin gekommen und auch für sie gibt es in Hinblick auf die Umsiedlung Bedingungen und Bürokratie. Nach Ablauf der sechs Wochen, die die Ausstellung im Haus am Waldsee dauerte, war es für meine Werke Zeit, aufzubrechen. Der Moment ihres Fortgehens war festgelegt, ihr Ziel allerdings nicht.
In meinem Wohnatelier ist kaum ausreichend Platz für mich, einen Freund oder einen Gast, der mit Fragen kommt. Ich habe hier kein Eltern- oder Großelternhaus und es ist schwierig für mich, Freunde, die mehr Platz haben, um Hilfe zu bitten. Ich möchte andere nicht mit meinen Problemen belästigen. Also habe ich mir ein Lager besorgt. Dort befinden sich meine Arbeiten jetzt im Exil.

FNK: Was bedeutet Freiheit für Dich?

Die Antwort auf diese Frage wird nicht in ein paar Sätzen beantwortet sein; vielmehr dehnt sie sich über eine längere Zeitspanne aus. In der Weise, wie Ammar auf diese Frage antwortet, ist das Assoziative seiner Filme erkennbar. Er wandelt seine unmittelbare Umgebung in einen Denkraum um, in welchem er seine Gedanken fortlaufend in Bilder übersetzt, um sie dem Gegenüber zu vermitteln. Er breitet seine Gedanken regelrecht aus, nutzt Zeichnungen, die er in langen Redepausen erstellt, Gegenstände, Handyfotos und -videos, um ihnen eine äußerliche Gestalt zu geben. Während Ammar erzählt, verbindet sich die Welt seiner Gedanken mit jener der ihn umgebenden Dinge zu einem erstaunlichen Komplex, in dem nichts unwichtig und überflüssig erscheint. Immer wieder steht er auf, um etwas zu holen, das er in seine Antworten einbaut, gelegentlich hält er mitten im Satz inne und gibt etwas in sein Handy ein. Kurz darauf vervollständigt dann die Google-Translate-Stimme seinen Satz.
Man erkennt in seiner Art, ein Gespräch zu führen, den Filmemacher, der dokumentarische Elemente mit eigenen Assoziationen mischt, der Skript, Regie, Kamera, Ton und Schnitt selber übernimmt und ganz genau auf die ihn umgebende Welt blickt, um schließlich ein Stück dieser Wirklichkeit festzuhalten. In seinen Filmen setzt sich dieses Wirklichkeitsfragment aus Handyaufnahmen, Found Footage, verschiedenen Geräuschen und Musikstücken zusammen, während unseres Gesprächs werden unter anderem ein blaues Spielzeugauto, ein Teeservice, eine kleine Holzleiter, ein Award und verschiedene Instagram-Posts hinzugezogen, um seinen Freiheitsbegriff zu verdeutlichen.

AB: Freiheit bedeutet für mich die Möglichkeit, Menschen zusammenzubringen, Verbindungen herzustellen. (...) Eine Situation, in der ein Mensch oder mehrere Menschen mir zuhören und versuchen, mich zu verstehen, in der man sich austauschen kann, das ist Freiheit für mich. (...) Freiheit erfordert Klugheit, Gerissenheit und Sensibilität, aber auch Stärke und Liebe. Und Philosophie. (...)
2018 hatte ich die Möglichkeit, zusammen mit Mason Juday den #Farbenbekennen-Award zu gestalten. *(Die Auszeichnung richtet sich an Geflüchtete, die sich in besonderer Weise für ein friedliches und respektvolles Miteinander einsetzen. Anm. FNK)* Ich habe einen kurzen Text geschrieben, der auf dem Award eingraviert ist, und den Sawsan Chebli, die Initiatorin, während der Preisverleihung vorlas. Die Tatsache, dass ich, als Geflüchteter, die Möglichkeit bekommen habe, dem Preisträger und dem Publikum hier in Berlin meine Gedanken mitzuteilen, das war ein Moment der Freiheit für mich.
Freiheit hat ihren Preis und der ist unter Umständen sehr hoch. Wenn es zu laut um einen wird, wenn man nicht mehr geradeheraus sagen kann, was man möchte, und man stattdessen leise sein muss, dann ist man verloren. Dann muss man gehen. Es ist, als müsste man für seine Freiheit Steuern bezahlen.

FNK: Fühlst Du Dich im Moment frei?

AB: Wir sind immer frei.

Das Gespräch wurde auf Englisch geführt, die Antworten wurden von der Autorin übersetzt.

Ammar al-Beik, „One to free“, Haus am Waldsee,
Argentinische Allee 30, 14163 Berlin,
9. März 2019–5. Mai 2019

Ammar al-Beik, 2019, Foto: Ferial Nadja Karrasch

FREIHEIT-SPEZIAL

Reality Check in der Ersatzwelt

Henning Lundkvists Roman „Planned Obsolescence – A Retrospective“

/Diana Artus

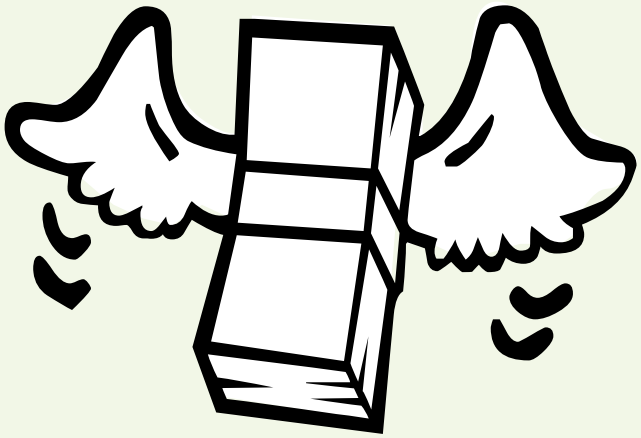
Neulich bei *do you read me?!* – Moment mal. Zwischen den vielen bunten, topdesignten Publikationen und Magazinen liegt ein schlichtes weißes Büchlein auf dem vollgepackten Auslagetisch, das man leicht übersehen könnte, wäre da nicht dieser lapidare Satz auf dem Cover:

„It is true that I had accumulated a lot of cultural capital, but like so many others I had never found a way to convert it into cash“

Ein solches Statement inmitten eines Zeitschriftenladens full of inspiring magazines, der bevorzugt von lifestyle addicts, fashionistas, influencern und der international contemporary art crowd frequentiert wird, gibt Anlass zur Verwunderung. Dieser Satz passt schlichtweg nicht ins Bild, besagt er doch nichts anderes als: Ich realisiere eine tolles Projekt nach dem anderen, investiere fortwährend mein Geld, meine Zeit und meine Energie, aber irgendwie kommt nicht ein Cent dabei rum. Ich schleppe kofferweise symbolisches Kapital durch die Gegend, aber es zahlt sich einfach nicht aus. Kurz gesagt: Es läuft überhaupt nicht, beziehungsweise etwas läuft ganz gründlich falsch. Ein derartiges Eingeständnis grenzt in „coolen Kontexten“ wie dem *do you read me?!* schon fast an Blasphemie. Denn vergebliche Bemühungen und gescheiterte Projekte werden im Kunstbetriebsmilieu normalerweise diskret kaschiert. Was zählt, sind Erfolge, eine gelungene Performance und die positive Selbstvergewisserung. Wer will sich schon mit Leuten abgeben, bei denen es nicht läuft?! Man spricht über Reinfälle – wenn überhaupt – nur hinter vorgehaltener Hand. Was ist das also für ein verrücktes Buch, das mit einem solchen Paukenschlag beginnt und noch dazu den fulminanten Titel „Planned Obsolescence – A Retrospective“ trägt?

Geschrieben hat es der schwedische Autor und Künstler Henning Lundkvist, und ihm ist auf 111 Seiten eine so unterhaltsame wie deprimierende Abhandlung über die Ökonomie des kulturellen Feldes und ihre Auswirkungen auf das Leben und Arbeiten seiner Akteure gelungen. Es ist daher ein Buch, das alle Kunsthochschulanwärter noch vor der Aufnahmeprüfung zu Aufklärungszwecken lesen sollten. Auch allen bereits praktizierenden Künstlern sei die Lektüre wärmstens empfohlen. Sie erfahren dabei zwar nichts, was sie nicht längst wüssten und meistenteils erfolgreich verdrängen. Lundkvist gelingt es jedoch, die Absurditäten des zeitgenössischen Künstlerdaseins noch einmal so prägnant und mit Humor zusammenzufassen, dass sich trotz aller Betroffenheit eine gewisse Heiterkeit einstellt und die Frage nach dem Sinn des Ganzen ein neues Gewicht erhält.

Der Autor bezeichnet seinen Text, der sich in Form eines rasanten Redeschwalls über die Leser ergießt, als Roman. Dieser sei Fiktion und keine Autobiografie, betont er in einem Interview, speise sich aber aus zahlreichen persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen, die man eben so macht, wenn man sich jahrelang im Kunstbetrieb bewegt. Besser gesagt in dessen „unterem Segment“, also dort, wo circa drei Viertel aller Kunstschaffenden unterwegs sind (in Ber-



lin sind es sogar mehr, wie die letzte IFSE-Studie gezeigt hat). So auch der namenlose Ich-Erzähler – einer der unzähligen professionellen, aber von den Gatekeepern des Kunstbetriebs kontinuierlich ignorierten Künstlern und Schriftstellern, die von ihrem Beruf nicht leben können. Diese Kaste wird gerne hoffnungsvoll als „emerging artists" bezeichnet (vor allem von sich selbst) – schließlich könnte ihre Arbeit jeden Moment entdeckt werden und einen Wertzuwachs verzeichnen. Bis es so weit ist, realisieren diese potenziellen „upcoming artists" unermüdlich Ausstellungen, Projekte und Kunstobjekte, um bloß nicht dem Aufmerksamkeitsradar zu entgehen. Im Gegensatz zu den „established artists" erhalten sie für diese Leistungen, die von Institutionen und Ausstellungsorten gerne angenommen werden, allerdings nur in seltenen Fällen Geld. Stattdessen werden sie mit der kunstbetriebseigenen Währung namens „kulturelles Kapital" entlohnt.

Dieser Begriff geht auf den Soziologen Pierre Bourdieu und seine Kapitalsortentheorie aus den 1970er-Jahren zurück. Im Falle des „emerging artist" bedeutet er in erster Linie: Mit den richtigen Leuten an den richtigen Orten zu den richtigen Themen auszustellen, und das so oft wie möglich. Folgt man Bourdieus Thesen, führt viel kulturelles Kapital in Form von Bildung, einschlägigen Beziehungen, Renommee und Reputation irgendwann zu Einfluss und Positionen und damit auch zu ökonomischem Kapital, also Geld. Um kulturelles Kapital zu erwerben, muss man aber zunächst eine ganze Menge Geld investieren (oder viel besser: schon haben), damit die Transformation künftig auch in die umgekehrte Richtung verläuft, bestenfalls mit ordentlich Gewinn. Irgendwann, so die auf dieser These beruhende Legende, die man sich in Kunstkreisen immer wieder gerne erzählt, zahlt sich das prekäre Dasein als „emerging artist" also ganz bestimmt aus. Einfach mal dranbleiben und sich nicht von den monetären Rahmenbedingungen beirren lassen. Wie all die anderen Kollegen in ähnlicher Lage, kann auch Lundkvists emerging artist seine kreative Produktion bis zu diesem spekulativen Moment des großen „Durchbruchs" allerdings nur aufrechterhalten, weil er permanent seine eigenen finanziellen Rücklagen und das Geld anderer Leute hineinpumpt. Genau wie an der Börse lautet das Stichwort dabei „Risikokapital anziehen":

„ we were essentially building up our
‚artistic practices' with debt
Or seen from a slightly different angle,
with foreign investment
Or from yet another perspective,
with venture capital"

Der Romanprotagonist schildert, wie er sozusagen nebenbei allerlei zeitgenössischen Jobs, heute gerne auch „Gigs" genannt, nachgeht. Zum Beispiel als Autor von Texten, die ausschließlich von Google Bots und Algorithmen gelesen werden (aber immerhin gelesen und sogar analysiert werden, ganz im Gegensatz zu den Texten, die er für Kunstkataloge produziert), oder – Klassiker! – als Tresenkraft in einer Weinbar. Nicht ohne Stolz stellt er dabei fest, dass er sich in eine lange, ehrenhafte Traditionslinie einreiht:

„being part of a tradition of artists and writers
working in bars"

So weit, so gut, er produziert fleißig und stellt immer wieder aus, scheinbar läuft die Sache an. Als sich seine finanzielle Situation jedoch allem Aktionismus zum Trotz auch nach Jahren nicht zum Besseren verändert hat, wächst in ihm ein furchtbarer Verdacht:

„the ‚emerging' in ‚emerging artists' was more of a perpetual state of being … A permanent condition … A form of existence that never took actual form"

Wenn einem angesichts des gehorteten Bergs an kulturellem Kapital plötzlich klar wird, dass man längst als „mid-career artist" durchgehen müsste, aber noch immer nicht ansatzweise die laufenden Produktionskosten erwirtschaftet, geschweige denn so etwas wie einen Gewinn, dann befindet man sich auf Augenhöhe mit der Schizophrenie einer Simulationsgesellschaft, in der die Dinge ganz anders liegen als sie nach außen hin scheinen und präsentiert werden:

„The fact that I could call myself both an artist and a writer despite making practically no money from either writing or producing artworks was conceptually possible because of the extreme division between what things were and how they were presented … from the ruling ideology sold as ‚freedom', to the hyper-processed, food-like substances sold as ‚food', and the latest apps sold as ‚revolutionary'."

Lundkvists Roman berichtet von Kunstschaffenden, die auf ihrem kulturellem Kapital sitzen bleiben, weil diese Währung in einem an kreativer Inflation und Verstopfung leidenden Kunstbetrieb hoffnungslos kollabiert ist; die immer wieder bereit sind, sich auf die unmöglichsten Konditionen einzulassen und dann mit entsprechend wenig Respekt behandelt werden; deren CVs immer länger werden und die ihre unzähligen Kunstwerke, produziert für immer neue Ausstellungen mit relevanten Titeln in ambitionierten Off Spaces schlussendlich aus Platz- und Karmagründen im Storage Space einbunkern müssen – Leute, die kaum ihre Miete zahlen können, während sie zugleich „based in Copenhagen, Berlin, and Los Angeles" sind und im Callcenter oder als Aufsichtsperson in Galerien arbeiten. Er zeichnet aber nicht nur ein scharfes Bild des Kunstbetriebs, sondern auch unserer Zeit an sich, wenn er von Dematerialisierung, Inszenierung, cleveren Tech Start-ups und simulierten „Ersatz"-Versionen einer hinter Spekulationen verschwindenden Realität erzählt:

„the present existed mostly in the form of a speculation of its future self"

Über alldem hängt die gegenwärtige Ökonomie wie eine dunkle Wolke, sie kriecht hinein bis in die Form des Textes, der genauso atemlos daherkommt wie der Protagonist, der in seinem künstlerischen Hamsterrad emsig vor sich hin rotiert. Bis er dann schließlich doch irgendwann hinschmeißt – planned obsolescence. Mantraartig zählt Lundkvist in seinem Buch die Zusammenhänge auf, mit denen er sich und den „many others" erklärt, warum es trotz aller Anstrengung (oder gerade deswegen?) nicht geschmeidig läuft. Beim Lesen dieser Litanei taucht unwillkürlich das Bild eines Auktionators vor dem inneren Auge auf, der in schnellem Tempo verkaufstechnische Textkaskaden heruntersingt. Auch Lundkvists Buch kommt ganz ohne Punkte aus, dafür prasseln etliche Fragezeichen und einige durchaus beunruhigende Spoilerwarnungen auf die Lesenden ein.

Apropos Spoiler: Der Protagonist hat am Ende wirre Träume von einer App namens „Second Europe" und von Avataren, die als „Ersatz"-Künstler (oder umgekehrt) umherirren. Angesichts seiner nicht stattgefundenen Kreativkarriere bleibt ihm wenigstens eine tröstliche Einsicht:

„‚Better a real person than an emerging artist,'
I thought ‚An emerging artist is not emerging at all,
but a real person is at least a real person,
and that's better than nothing'"

Henning Lundkvist, „Planned Obsolescence – A Retrospective", ATLAS Projectos, ISBN 978-989-97141-8-2, 10 Euro

Odyssee der Herzen

oder im Gefängnis der Gefühle

FREIHEIT-SPEZIAL

/Anna-Lena Uellendahl

eine warmherzige italienische Mutter von zwei Söhnen, mit einem Mann verheiratet, beim Wein:

Diese Frau möchte von dir verführt werden, sie wartet, dass du endlich den ersten Schritt tust.

eine Künstlerkollegin, die ein schwieriges Verhältnis zu ihrem schwulen Bruder hat:

Oh, oh, das hört sich total ungesund an. Lass bloß die Finger von der und bringe dich schnell in Sicherheit.

nach einer Begegnung auf einer Party lässt eine versierte bisexuelle Journalistin, die kürzlich ihre muslimische Assistentin verführt und zur Frau genommen hat, eine Email mit der Bitte um Austausch unbeantwortet.

eine lesbische Bekannte am Telefon, die erzählt hatte, dass sie mal mit einer Frau, die mit einem Mann verheiratet ist, zusammen war und sich regelmäßig unglücklich in Heten verliebt:

Sowas bespreche ich ausschließlich mit meinen allerallerbesten Freunden. Ich bin doch kein Chat-Room! Schönen Abend noch!

ein heterosexueller Schauspieler, der sein Brot mit Deutschunterricht verdient:

Das ist ja total fies. Wenn jemand so was mit mir machen würde, dem würd ich voll eins in die Fresse schlagen. Du wirst nicht verrückt. Du hast Liebeskummer. Männer ficken sich den Liebeskummer weg. Sei kreativ!

die Schwulenberatung Berlin antwortet auf eine Email, die den Fall schildert:

Ich sehe bei Ihnen keinen Beratungsbedarf.

eine Buchhändlerin im Antiquariat:

Der Sadist quält das Objekt seiner Begierde.

eine kleine Madame Piaf, wohlwollende Kennerin in Liebesdingen, nachdem sie Identifikationsangebote mit Videos von Maria Callas bereitgestellt hat :

Wenn du dich ab jetzt nicht komplett zurückziehst, wird sie dich hassen und dafür sorgen, dass du hier rausfliegst, das hat sie schon einmal mit einem Mann gemacht, der etwas von ihr wollte.

die Hausärztin und Ärztin für Naturheilkunde:

Ja, weinen Sie ruhig, das tut gut, Sie sind so lange sehr tapfer gewesen.

die Beraterin, die sich bereits mit zwei Büchern über Mobbing hervorgetan hat:

Ich rate Ihnen, verlassen Sie so schnell wie möglich diesen Arbeitsplatz.

in der Kanzlei der von dem queeren Wegweiser „Siegessäule" seit Jahr und Tag propagierten Rechtsanwältin:

Na, was is jetzt? Haben Sie es sich überlegt? Unter 230,– Euro kann ich es nicht anbieten.

eine im Tagesspiegel als Mobbing-Expertin gefeierte Rechtsanwältin:

Wir können es versuchen. Wenden Sie sich an den Weißen Ring, damit Ihnen wenigstens die Kosten für das Erstgespräch erstattet werden.

die Dame vom Weißen Ring, eine alte Schöffin, die kommt, um die Bedürftigkeit zu prüfen:

Auch Opfern von Vergewaltigungen rate ich manchmal davon ab, den Mann anzuklagen, das ist für die Frauen immer sehr belastend, und der Täter gibt immer dem Opfer die Schuld. So wird es auch bei Ihnen sein.

der Bruder einer intersexuellen Genderforscherin, ein guter Freund:

Sie wird heimlich eine Beziehung mit Tina (Kollegin) haben.

ein pedantischer Schwuler aus dem Kollegium zu einem Brief, der nicht abgeschickt werden wird:

Was willst du eigentlich noch? Was erhoffst du dir von diesem Brief an die Geschäftsleitung?

die Lesbenberatung Berlin:

Was Sie machen, ist Stalking. Vergessen Sie sie und suchen Sie sich eine Frau im Internet auf Lesarion oder kommen Sie zu unseren Veranstaltungen.

die evangelische, deutsch-arabische Pfarrerin nach dem zweiten Gespräch:

Also, ich rede gerne mit Ihnen, aber ich denke, die Sache ist ausgereizt.

eine Freundin, die selbst seit 15 Jahren zur Therapie geht:

Sie ist krank. Du bist krank. Jede von euch sollte eine Therapie machen … Es ist zwar schon halb vier morgens, aber ich will doch jetzt keinen Übernachtungsgast haben.

in der noblen Praxis einer renommierten Psycho-Analytikerin am Kollwitzplatz:

Sie wollte einfach mit Ihnen befreundet sein, aber Sie haben sich mehr erhofft. Indem Sie das ausgesprochen haben, haben Sie etwas gesagt, was man normalerweise nicht sagt. Sie haben ein Tabu gebrochen … Ich habe leider keinen Therapieplatz mehr frei.

Freiheit wird wieder abbestellt –

oder: Autonomie simuliert

/Raimar Stange

„Freedom cannot be simulated", schreibt Rirkrit Tiravanija schwarz auf weiß auf T-Shirts und weist so hin auf die Gefahren, die von der virtuellen (Un)Wirklichkeit ausgehen, wie z.B. Fake News, die tendenzielle Abschaffung von „Realität", sowie die „freie" Meinungsäußerung ohne jedwede Qualitätsanforderung oder institutionelle Bindung, die dann zu „postdemokratischen" (Colin Crouch) Zuständen führt. Einige Jahre zuvor stand auf Tiravanijas T-Shirts noch: „Less oil, more risk". Auch mit diesem kritischen Denkspruch mahnt der Künstler Gefahren für die Freiheit an, nämlich die der Übermacht der Öl- und Autoindustrie, aber auch die der Übermacht der Ölmalerei im Kunstbetrieb. Letztere nun stellt eine Gefahr für die Autonomie der Kunst, die ja Freiheit und Unabhängigkeit von Auftraggebern und außerkünstlerischen Zwecken garantieren soll, dar. Und zwar dadurch, dass die Malerei als bestens handelbare Ware inklusive altehrwürdigem Genialitätsanspruch, die Kunst (wieder) wohlfeil in die Abhängigkeit des Marktes und der betuchten Sammler stellt.

Der neue Werbeslogan des Schwerstbetrügers VW nun bringt beide Aspekt zusammen: Vom „autonomen Fahren" nämlich ist da absurderweise die Rede. Dieser völlig sinnverdrehte Slogan überführt einen Ausdruck, der einst für Emanzipation verschiedenster Art stand, in die wirtschafts- und umweltkriminelle Welt der neoliberal-globalisierten Automobilindustrie, in der das Wort „Freiheit" höchstens für einige hoch bezahlte Manager überhaupt noch eine Bedeutung hat. Gemeint ist mit „autonomen Fahren" wohl die Ablösung des menschlichen Fahrers durch „intelligente Fahrerassistenzsysteme" (VW), also nichts anderes als die Entmündigung des Menschen bei diesem quasi „simulierten" Fahren. Die Freiheit, die einst, schon damals höchst fragwürdig, nicht nur in der Rock-Musik mit dem Autofahren – „Get your motor runnin', head out on the highway, lookin' for adventure" (*Born to be wild*, Steppenwolf) – gleichgesetzt wurde, wird also auch hier wieder einmal abbestellt (frei nach M. M. Westerhagen). Letzteres sollte man umgehend mit jedweden Erzeugnissen des Wolfsburger Global Players tun, der übrigens gerade mit seiner völlig unbegründeten Absetzung des Direktors des Kunstmuseum Wolfsburg, Ralf Beil, nachhaltig an der Autonomie der Kunst gekratzt hat.

VW-Logo 1939

Auf dem Speicher der Geschichte

Palmyra, Palast der Republik und Stadtschloss – über Rekonstruktionen und Konservatismen

FREIHEIT-SPEZIAL

Lieber Andreas, Entschuldigung, aber ich hab's nicht geschafft. Du wolltest, dass mein Artikel unter dem von-hundert-Freiheits-Thema läuft. Hier bin ich gescheitert. Meine intellektuellen und literarischen Fähigkeiten reichen nicht aus. Der Palmyra-Artikel stand schon, nun wollte ich noch eine Verbindung von der Rekonstruktion zur Freiheit und zur freien Wahl, die es zweifellos gibt, formulieren. Ich wollte der Freiheit als notwendiges Ideal – sonst würden wir immer noch immer bei unseren Müttern leben – die „freie Wahl" als ein Übel gegenüberstellen. Anfang des Jahres hab ich eine Pressemail vom ZDF bekommen, dass Palmyra jetzt wieder begehbar ist, wenn auch nur mit den Augen, als 3-D-Animation. Außerdem gab es im Pergamon-Museum eine lächerliche Ausstellung auf Stellwänden zum Wieder-Aufbau der Ruinenstadt. Und zur Zeit läuft in der Rostocker Kunsthalle eine Ausstellung über den Palast der Republik. Ich wollte darstellen, dass es ein Irrglauben ist, dass wir unsere zukünftige Vergangenheit selbst aussuchen können, wir können sie provozieren und müssen sie leben. Aber ich bekommen das alles nicht zusammen …

/Christoph Bannat

Das Berliner Stadtschloss ist so gut wie fertig, der Umzug des Ethnologischen Museums von Dahlem nach Mitte geplant. Schon jetzt kann man das Schloss von außen fertig sehen, diesen Missgriff in die Vergangenheit. Und, natürlich berührt das in Berlin keinen wirklich. Es war schließlich nicht die Schönheit der Stadt, sondern der Leute, weshalb man hergezogen ist. Und wenn es einem gut geht, ist jeder eine Möglichkeit, und wenn nicht, jeder eine(r) zu viel und es gibt hier eine Menge davon. So trifft einen der Schlossbau nur symbolisch. Berlin ist einfach zu groß und zu wenig Stadt der Bürger, als dass hier die eigene Stadt verschandelt würde. Aber genau auf dieser, der symbolischen Ebene, ist das Stadtschloss ein phänomenaler Fall, weit über die Stadt hinaus. Mit dem Abriss des „Palasts der Republik" wurde zunächst DDR-Geschichte vernichtet, um den Platz mit der Rekonstruktion einer Barockfassade und einem Brutalismus-Zitat neu zu informieren. Rekonstruiert wurde unter Zuhilfenahme von animiertem Fotomaterial und 3-D-Fräsen. Die Architektur wird hier zur Hardware und die Vergangenheit zur Software, die dann nur noch drei-dimensional animiert werden musste.

Christoph Rokitta, „K7k8 – Aus Der Sechsteiligen Serie Pdr 080928", 2008

Die Wahl des Zeitalterns ist dann Verhandlungssache. Wer kennt nicht den heißen Schock, wenn man meint, plötzlich alle Daten verloren zu haben („Was Du einmal hast, das hast Du kein Mal", ist der Standardspruch meines IT-Freundes) und die Vergangenheit mit einem Mal endgültig vergangen erscheint. Die Welt wiederholen zu können, beruhigt. Speicherplatz, Festplatten und Archive werden immer wichtiger. In diesem Zusammenhang sind Museen wichtige Orte, die sich um symbolische Ordnungen kümmern. Archive beruhigen. So wird vielleicht eines Tages, dank der Archivierung von Genmaterial, das Artensterben rückgängig gemacht werden können.

Wie einst vom Berliner Stadtschloss, wurden auch wesentliche Teile der syrischen Wüstenstadt Palmyra vom IS durch Sprengungen pulverisiert. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, einst Schloss-Gegner und heute begeisterter Befürworter, tritt in seinem Essay-Band „Das Beispiel Palmyra" von 2016 für eine kämpferische Rekonstruktion der Ruinenstadt ein. Damit gehört er, mit dem ZDF als Sprachrohr, zur „Achse des Guten". Die erstreckt sich von Berlin über Paris nach London. In einem millionenschweren, technophilen Programm wird in diesen Städten der Wiederaufbau der Oasenstadt geplant. Deutschland ist für Satellitentechnik, Aufnahmen aus dem All und die Ausbildung syrischer Steinmetze und Archäologen verantwortlich. Paris wertet die Satellitenaufnahmen aus und vergleicht sie mit historischen Bildern. Und London arbeitet an der Verwertung der Ergebnisse für den 3-D-Druck. Bei der Akquise von Fernseh-und Forschungsgeldern fallen zwei Argumentationslinien auf. So wird Palmyra als erster Fall in der Geschichte, in Zusammenhang mit Hinrichtungen durch den IS, dargestellt, bei dem Terroristen versuchten, Geschichte vollständig zu pulverisieren. Was als Angriff auf das kulturelle Gedächtnis der Syrer und der Menschheit überhaupt gewertet wird. Die andere Argumentationslinie stellt das einstige Palmyra als eine vorbild-

Russische Truppen bei der Suche nach Sprengfallen und Minen in Palmyra im April 2016, Foto: Wikipedia

Virtuelles Museum mit Modell des Bel-Tempels. Bild: obs/ZDF

liche Multikulti-Gesellschaft dar. Erinnert man sich an die Pulverisierungsversuche von Guernica oder Coventry und an die Versprechen des amerikanische Luftwaffengenerals Curtis E. LeMay, „Vietnam in die Steinzeit zurückzubomben", relativiert sich das Vernichtungsargument etwas. Und der Verdacht kommt auf, dass es sich hier um eine eurozentristische Geschichtsschreibung handelt, zu der auch das Multikulti-Argument passt. Ebenso wie die Beschreibung Palmyras als Handelsmetropole, die ihren wirtschaftlichen Zenit mit dem ersten Reich hatte. Der Multikulti-Aspekt beschreibt Palmyras Geschichte, vom Hellenismus bis zu Byzanz, als eine, die respektvoll und friedlich aufeinander aufbaut. Warum die Wüstenstadt unterging, wird weitgehend verschwiegen. Zum europäischen Interesse am heutigen Palmyra gehört auch ihre Entdeckung durch Engländer im 18. Jahrhundert, die damit eine wichtige Marke für Archäologie und Altertumsforschung als anerkannte Wissenschaften setzten. Auch dafür steht die einstige Oasenstadt. Nie wird sie als Klassengesellschaft thematisiert, immer nur als erfolgreiche Handelsmetropole dargestellt, was ebenfalls ideologisch ins Konzept passt. Kann Virginie Despentes „Subutex" nicht auch als die Erfolgsgeschichte des Christentums und seinen Anfängen als Sklavenkultur gelesen werden? So werden die Bürgerkriege, die auch zum Untergang Palmyras beitrugen, nur am Rande erwähnt. Wenn also vom Identitätsklau durch die „barbarischen" Handlungen des IS gesprochen wird, geht es wohl eher um die Identität des Westens, der sich mit dem Wiederaufbau des ersten Reiches, das tolerant mit seinen Kolonien umging, solange sie Steuern nach Rom abführten, selbst feiert. Dabei wird vergessen, dass die „Achse des Guten" den Vorderen Orient Jahrzehnte lang mit Waffen gegen Öl, sowie Versprechen auf den „Anschluss an die Moderne" versorgte. Geschäfte, von denen vor Ort nur eine kleine Oberschicht profitierte. Und bis heute dient der Vordere Orient dem Westen als Schlachtfeld. Flüchten die Menschen, werden die Grenzen dicht gemacht.

Es sind die Programme hinter den Rekonstruktionen, über die gesprochen werden muss. Demnächst sollen, laut Terra X, Freiwillige mit 3-D-Kameras ausgerüstet in Krisengebiete geschickt werden, damit man später Bilder für einen Wiederaufbau hat. Freiheit und Veränderungen machen Angst. Und mit Angst lässt sich gut regieren. So wird einem Stillstand heute schon als Fortschritt verkauft, wenn das Artensterben nicht schlimmer wird, das Ozonloch nicht größer und die Ozeane nicht dreckiger werden. Doch wir werden unser Leben ändern müssen, da uns dieses sonst ändert. Symbolische Ordnungen, Programme und Mythen, denen wir folgen, sind dabei wichtig. Jenny Holzers „Protect Me from What I Want" hat nicht an Bedeutung verloren. Sehen wir heute das rekonstruierte Stadtschloss, sehen wir aber auch, wie magisch schön der „Palast der Republik" in seiner Abrissphase war, als nur noch die Versorgungstürme standen. In dieser Übergangsphase hätte man sich künstlerisch-wissenschaftlicher Methoden bedienen sollen. Man hätte sich den Luxus gönnen müssen, ein Werk zu beginnen, dessen Ausgang man nicht kennt. Eine ganz normale künstlerische Praxis (unter Berücksichtigung des Genies der Wiederholung). Hier hätte dem Versprechen, durch neue Formen auch zu neuen Inhalten zu gelangen, ein Denkmal gesetzt werden können. Ein echtes Wagnis, das politisch zu vermitteln eine Herausforderung (gewesen) wäre. Heute steht das protzige Stadtschloss für eine zwanghafte Bilderbuchsynthese. Im Rückblick kann der Palast der Republik, wenn auch im Detail misslungen, deutlicher denn je als Verweis auf den Berliner Klassizismus und den Glauben Nicolais, Humboldts und Schinkels an die Idee einer Bürgerstadt gelesen werden.

https://www.presseportal.de/pm/7840/4203984
https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/die-rettung-palmyras-100.html
https://www.presseportal.de/pm/7840/4203984
https://www.kindl-berlin.de/bredekamp
Horst Bredekamp: „Das Beispiel Palmyra", Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2016

Virginie Despentes: „Das Leben des Vernon Subutex 1–3", Kiepenheuer und Witsch, Köln 2017–18

Kunsthalle Rostock 1.6.2019– 13.10.2019
„Palast der Republik – Utopie, Inspiration, Politikum"
https://www.kunsthallerostock.de/de/ausstellungen/ausstellung/2019/palast-der-republik

Lieber Søren Grammel,

... heute möchte ich Ihnen eine künstlerische Arbeit vorstellen, die bereits mit diesem Brief an Sie begonnen hat.

Vor Kurzem habe ich eine „Installation" im Kunstmuseum in Basel imaginiert. Darin ist der Wasserhahn auf der Dachterrasse des Museums der Hauptdarsteller, der in diesem künstlerischen Werk geöffnet, oder geschlossen ist – läuft, oder nicht läuft. Bei meinem letzten Besuch auf dem Dach des Kunstmuseums habe ich ihn spontan geöffnet und ein kurzes Video[1] von dieser nach unten gerichteten, recht unkontrolliert plätschernden Fontäne gemacht. Wegen ihrer stillen „Gelassenheit" empfinde ich sie als sehr schön. Ihnen müsste ich es im Grunde nicht weiter erläutern, kann mich dadurch aber noch einmal selbst vergewissern: In dem Moment, wo der laufende Wasserhahn als Kunstwerk interpretiert wird, ist Kunst und Bau nicht mehr voneinander geschieden, denn immer, wenn Kunst sich dem Kontext öffnet, ist Haustechnik nicht fern und die Begriffe sind dieselben. Auch Wasser-, Elektro- und Geldkreisläufe lassen sich nicht von Kunstkreisläufen trennen. Alle nennen sich gleichermaßen „Installationen" und sind doch vollständig andere Medien mit unterschiedlichen Werteausstattungen. Im Sinne der Haustechnik ist der laufende Wasserhahn sinnlose Ressourcenverschwendung, im Sinne der Kunst hingegen ermöglicht er die Interpretation eines weit geöffneten Kunstwerks. Aus der alltäglichen Wasserrechnung wird ein zu bestreitendes Kunstbudget. Sogar die „Interpretation" höchstselbst ragt auslegungstechnisch ins Werk hinein, vertatsächlicht sich als substanzieller Bestandteil der künstlerischen Arbeit. So kann der Brunnen auf der Terrasse des Kunstmuseums meiner Auffassung nach sogar als „Interpretationswerk" verstanden werden.

... als Künstler habe ich es immer als wichtig erachtet, das mit der Zeit überflüssig Gewordene vom weiterhin Notwendigen zu trennen und nur noch die ästhetische Essenz des Letzteren zuzulassen. Daraus hat sich bei mir eine sehr zurückhaltende und doch aktive Arbeitshaltung entwickelt, die ich gerne „Lassenmachen" nenne. Um allem „nicht Gemachten" überhaupt zu einer beobachtbaren Existenz zu verhelfen, ist es nötig, dem Gelassenen eine Umgebung zu geben. Eine Umgebung, in der Interpretation schon von Hause aus zu Hause ist. Hier zum Beispiel im Kunstmuseum Basel, Gegenwart.

Im reflektierenden Rückblick ist mir die spontane und lapidare Öffnung des Wasserhahns immer wichtiger geworden, wohl auch deshalb, weil ich mit einem Schlage alles gelassen habe, was bei gewöhnlichen Kunstdefinitionen an trivialen Erwartungen eingefordert wird. Dieser „Brunnen" hingegen entstand ohne Herstellungs- und Materialoperationen im Atelier eines Künstlers, ohne Kunsttransport und -„handling" im Museum. Bisher sogar ohne die Einladung durch Sie als Kurator des Museums.

Das könnte als Tatsachenproduktion im leise plätschernden Raum freier Interpretation verstanden werden und wegen des umdeutenden Titels „Brunnen" – ruft die zweckvolle Haustechnik alle natursteingefassten Brunnen und Epochenstile auf den Plan und in die produktive Vorstellung von Besuchenden. Technisch bleibt es der alte Wasserhahn aus dem Alltag. Unter Ihren kuratorischen Fittichen hätte er einen atemberaubenden Auftritt im wirkungsgewissen Resonanzraum kontextueller Reflexionen.
Was meinen Sie? Ich könnte ihnen diese Arbeit gerne als vorläufige Leihgabe für künftige kuratorische Überlegungen offerieren und fände es einen gelungenen Coup von einem Kurator und Künstler, den unerlässlichen Nobilitierungsdurchlauf eines künstlerischen Werks durch den reichlich entzauberten Kunsthandel, mit seinen rasenden Konsultern, zu umgehen – und wie der Igel zum Hasen im Grimmschen Märchen rufen:

„Ick bün all dor"! Ich bin schon da!

Mit herzlichem Gruß
Fritz Balthaus

1
https://vimeo.com/326816180

Wie frei ist die von hundert?

Marina Sorbello im Gespräch mit Andreas Koch über Bedingungen, unter denen die „von hundert" entsteht

Marina Sorbello: *von hundert* ist ein Magazin, das in einer nummerierten Auflage zweimal im Jahr erscheint. Insgesamt druckt ihr inklusive der Autoren und Freiexemplare nur ca. 200 Stück. Ihr seid quasi von Anfang an bei *Friends with Books* dabei und das Magazin ist ein interessantes Beispiel wie man mit den Möglichkeiten und auch den Grenzen im Self-Publishing Bereich arbeiten kann. Mich interessiert zuerst wie *von hundert* gestartet ist.

Andreas Koch: 2006 hatte ich die Idee, eine kleine, aber kritische Zeitschrift zu gründen. Zu der Zeit gab es so etwas nicht in Berlin. Zwei Jahre zuvor hatte ich die Galerie (Koch und Kesslau) geschlossen und hatte neben meinen Tätigkeiten als Künstler und Grafiker, die mich immer begleiten, Kapazitäten frei. Es fehlte so etwas wie ein kritisches Modul. Ich hatte schon in den 1990ern für die Stadtzeitung *scheinschlag* eine Kolumne geschrieben, außerdem ein bisschen für die *Spike* oder auch die Obdachlosenzeitung *motz*. Damals teilte ich mir mein Büro u. a. mit Kito Nedo und wir veranstalteten im Sommer 2006 einen Workshop. Da waren Künstler und Kritiker dabei und wir kamen zu keinem richtigen Ergebnis, wozu ein Heft gut sein sollte. Kito und ich blieben übrig, Raimar Stange machte latenten Druck von außen und wir starteten mit einem reinen Review-Heft. Wir versammelten eine erste Redaktionsrunde, die dann als Gründungsredaktion noch lange im Impressum sichtbar blieb. Wir hatten junge und ältere Autoren, Thomas Wulffen, Raimar Stange, Astrid Mania waren am Anfang dabei … Melanie Franke, meine jetzige Redaktions- und Herausgeberkollegin Barbara Buchmaier, oder auch Timo Feldhaus schrieben schon in der zweiten Ausgabe. Durch die kritische Prägung, aber auch durch die finanzielle Situation des Magazins haben sich mit der Zeit einige der Anfangsmitstreiter von der *von hundert* distanziert, auch Kito Nedo hörte nach vier Ausgaben auf. Seit ungefähr acht Jahren gibt es in der Mitte des Heftes einen Themenschwerpunkt.

MS: Durch deine verschiedenen Berufe als Grafiker und Künstler bist du nicht finanziell von *von hundert* abhängig …

AK: Mir war aber wichtig, dass das Magazin eine kritische und finanziell unabhängige Stimme bleibt, deswegen gibt es keine Anzeigen. Das Geheimnis ist, es gibt keine Finanzierung. Das wenige Geld kommt durch den Verkauf herein. Vielleicht lege ich noch ein, zwei hundert Euro mit drauf … Als Kosten haben wir nur den Druck (ca. 800 Euro), ansonsten, und das ist der kritische Punkt, wird niemand bezahlt. Manche sagen, wir unterlaufen damit den Autorenmarkt … dass wir die Honorare kaputtmachen. Professionelle Schreiber sagen oft, sie schrieben aus Prinzip nicht ohne Geld …

MS: Was ist deine Haltung dazu?

AK: Ich finde die Kritik nicht berechtigt. Würden wir das nicht so machen, würde es *von hundert* nicht geben. Und damit würde etwas fehlen, finde ich. Ich meine, dass dieses Modell der „Nicht-Finanzierung" manchmal absolut notwendig ist – auch meine Grafikarbeiten mache ich nicht nur immer für Geld. Meine Kunst erst recht nicht.
Schreiben ist nicht nur eine Dienstleistung, sondern auch ein kritisches Werkzeug. Wir agieren eher als Künstler. Die Texte entstehen aus der Lust oder Notwendigkeit, sie zu schreiben und *von hundert* ist die geeignete Plattform, sie zu veröffentlichen oder überhaupt erst der Anlass, sie zu schreiben. Wir sind eine Nische, das ist klar. Wir verteilen keine Aufträge und auch in dieser Hinsicht wollten wir Unabhängigkeit fördern … da wir nichts bezahlen, kann ich niemandem sagen, schreib' bitte was über dies oder jenes … Klar können wir auch Texte ablehnen, das ist aber selten oder wir arbeiten länger gemeinsam mit den Autorinnen und Autoren am Text. Derzeit gibt es nach jeder erschienenen Ausgabe ein Redaktionstreffen, da sind wir zu viert oder zu fünft. Barbara Buchmaier und ich bilden dann die Kern-Redaktion, zusätzlich mache ich Layout, Grafik und Vertrieb.

MS: Nochmal zum Thema Geld … Als Autorin bin ich auch auf der Suche nach einem Modell, wie man sich von dieser Dienstleistungsmentalität unabhängig machen kann … Wenn ich den Wert dessen, was ich schreibe, finanziell bemesse, habe ich schon keine Lust mehr, irgendwas zu

schreiben und werde stumm. Vielleicht wäre es, wie du sagst, ein Weg, dass man die Einkommensquellen diversifiziert und nicht mehr von nur einem System, z. B. dem Kunstbetrieb, abhängig ist.

AK: Die Finanzierung des Kunstsystems ist über weite Teile genauso prekär wie die des Journalismus. Mangelnde Finanzierung oder Missfinanzierung sind die Regel – genau wie auch im Musikbetrieb. Ich kann es mir leisten, für wenig oder kein Geld zu schreiben, da meine Arbeit als Grafikdesigner noch relativ gut bezahlt wird, obwohl ich auch da manchmal Sachen unbezahlt mache, weil ich Lust dazu habe. Diesen Konflikt gibt es immer. Das Magazin erscheint ungefähr alle sechs Monate, und nach jeder Ausgabe müssen wir wieder Kräfte sammeln.
Zuerst gibt es das besagte Redaktionstreffen, wo die Themen festgelegt werden, danach schicke ich eine E-Mail an den Autorenverteiler, zirka 200 Adressen. Davon sind etwa 30 Autoren aktiv und melden sich. Ein Thema, das wir gerade bearbeiten, ist, „Kunst und Immobilien", da bleibt es merkwürdig still. Richtig investigativer Journalismus fehlt im Kunstbetrieb. Da wird es aber gerade erst interessant, ist allerdings auch mehr Arbeit.
Wir drucken das Magazin digital und jedes Heft ist einzeln nummeriert, wie eine Edition. Dadurch, dass wir digital drucken, können wir auch kleinere Auflagen drucken. Ich wollte nie zu viele Hefte produzieren, weil ich wusste, Kunstmagazine verkaufen sich nicht besonders. Wir haben sechs Buchhandlungen in Berlin und jeder kriegt von mir 3 bis 10 Exemplare. Bei der Release-Party verkaufen wir maximal 50 Hefte. Dann gibt es Abos, ca. 30, und dann verkaufe ich auch hier im Büro ein paar. Manche Ausgaben sind vergriffen und nur online abrufbar.

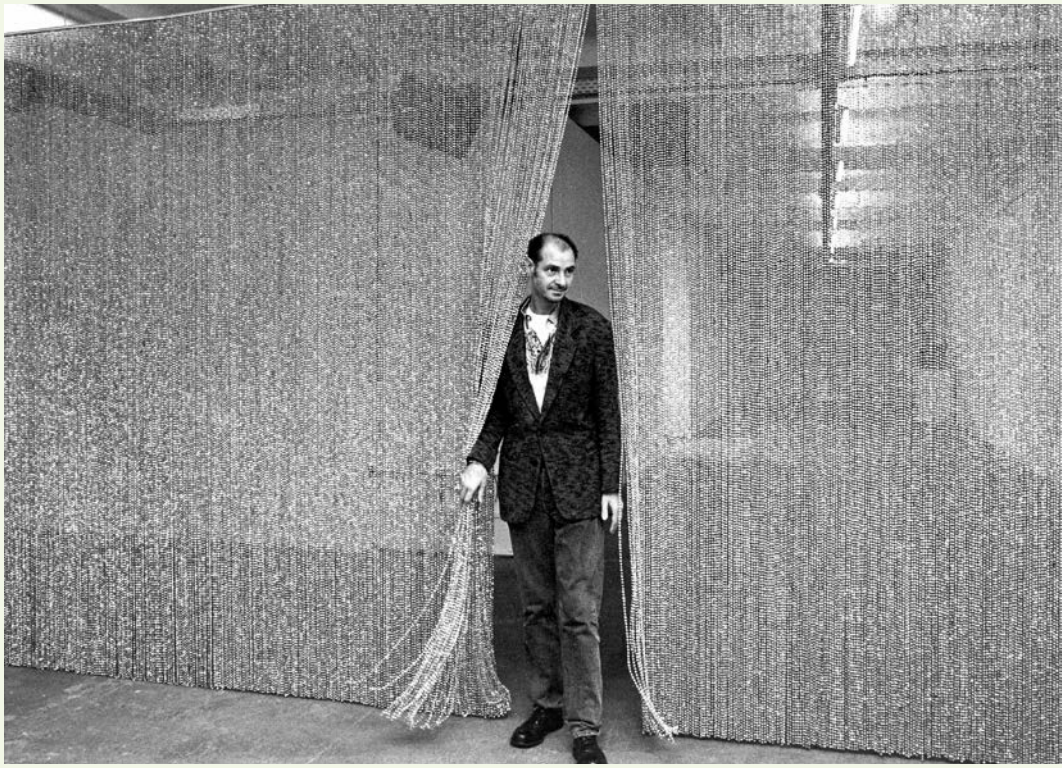
MS: Ich frage mich, wie du die Zeit für all das findest!

AK: Und ich bin auch Papa und spiele Golf, unterrichte manchmal … Das Thema Arbeit und Zeit ist übrigens auch ein Schwerpunkt von *von hundert* gewesen (Nr. 21 vom Juli 2014) … dort haben wir Statistiken veröffentlicht. Bei mir waren es damals durchschnittlich 60 Stunden Arbeit pro Woche und weniger als sieben Stunden Schlaf … Mittlerweile arbeite ich aber nur noch 40 Stunden. Ich schaue nie Fernsehen, verliere keine Zeit in sozialen Medien … wir wohnen teilweise in einer Kommune mit 20 Erwachsenen und 10 Kindern und teilen uns die Aufgaben wie z. B. das Kochen … so koche ich nur einmal die Woche mit zwei anderen Leuten. So macht es Spaß und man entspannt. Obwohl ich viel mache, habe ich eigentlich immer Zeit. Eine Woche hat ja 168 Stunden.

MS: Wie siehst du das derzeitige Wachstum bzw. den Wandel in der Self-Publishing-Branche, insbesondere im Kunstbetrieb?

AK: Wir versuchen uns gerade mit anderen Self-Publisher-Mitstreitern zu organisieren und haben gemeinsam die Initiative DHL (*drucken heften laden*) gegründet, dort erscheint die *Paper News*, ein kleines Informationsblatt.
Wir sind alle so ähnlich wie Projekträume organisiert und arbeiten „selbstausbeuterisch" – deshalb haben wir uns als Magazin übrigens auch für den Projektraumpreis beworben. Es gibt keine großen Verdienstmöglichkeiten in dieser Branche für die kleinen Verlage. Übrigens verdienen auch die größeren Verlage nicht an dem Verkauf der Bücher, sondern an dem, was ihnen die Galerien, Institutionen und Künstler bezahlen … die Druckindustrie befindet sich in einem großen Wandel und mit den neuen Möglichkeiten des Digitaldrucks kann man auch in kleineren Auflagen Bücher produzieren. Ich finde es aber wichtig, auf Papier zu lesen anstatt auf einem Bildschirm. Es ist eine andere Qualität des Lesens und auch des Findens.
Zum Thema Finanzierung und Mangelfinanzierung der Self-Publishing-Branche denke ich mittlerweile, dass es so etwas wie ein Grundeinkommen geben sollte. Oder aber hier speziell, ein ähnliches Modell wie die GEZ. Wir brauchen ein Steuersystem, das diese Branche und den gesamten Journalismus mittragen sollte. Wenn Großkonzerne wie Google, Facebook und Co. Steuern auf ihre Gewinne bezahlen würden, die dann wieder unter den Publizisten verteilt werden, könnte das eine gute Lösung sein, ansonsten wird der kritische und auch der literarische Journalismus aussterben. Die vierte Gewalt fehlt dann, und damit eines der wichtigsten Korrektive.

Dieses Gespräch führte Marina Sorbello mit Andreas Koch im August 2018. Es erschien auf dem Blog der Kunstbuchmesse „friends with book", die 2019 im Hamburger Bahnhof vom 20.–22. September stattfindet.
http://friendswithbooksartbookfairberlin.blogspot.com/



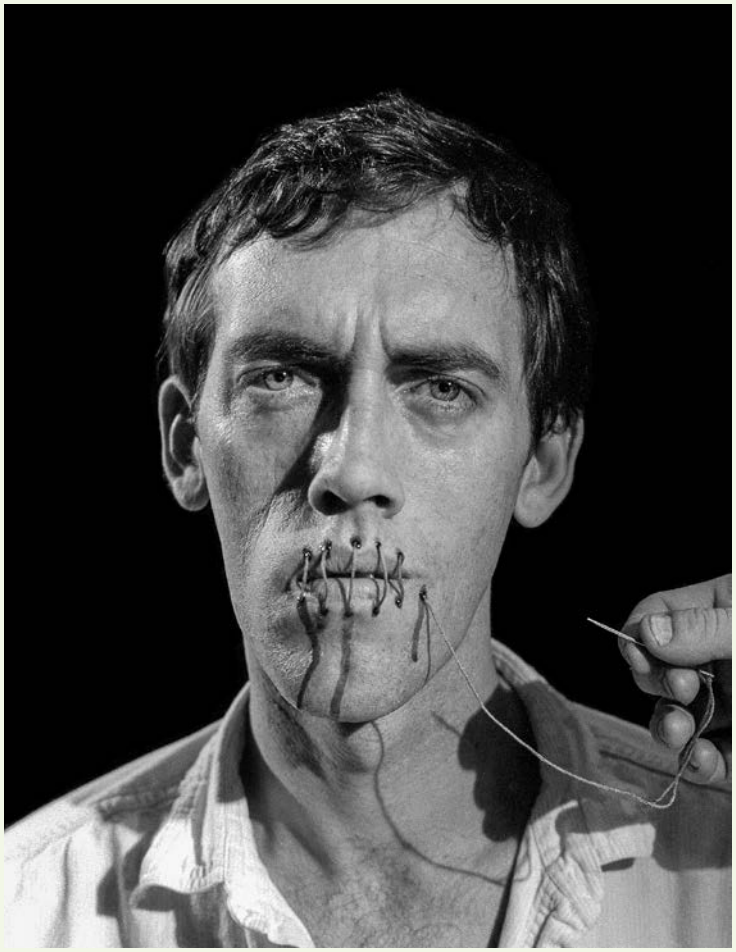
Frank Wagner in der Ausstellung Félix González-Torres (1957–1996), RealismusStudio / nGbK Berlin, 1996, Foto: Jürgen Henschel

Ich, weit weg – Ich, nah dran?

Anmerkungen zu David Wojnarowicz, Frank Wagner und Anne Imhof

/ Barbara Buchmaier

Mit den Ausstellungen „David Wojnarowicz – Photography & Film 1978–1992“ und „Ties, Tales and Traces – Dedicated to Frank Wagner, Independent Curator (1958–2016)“, die im Frühling in den KW stattfanden (zu Wagner gab es auch einen Teil bei „Between Bridges“) tauchte das Thema AIDS, um das es doch recht ruhig geworden war, plötzlich wieder auf in der Kunst. Wenn auch retrospektiv, ging es am Beispiel von Wojnarowiz (1954–1992) und dessen künstlerischem Umfeld u. a. darum, zu erinnern, wie queere Künstler Anfang der 1980er-Jahre in New York von der Epidemie und der parallel dazu in Downtown einsetzenden Gentrifizierung[1] überrascht wurden und sich so, großteils selbst betroffen, nach und nach u. a. in der Gruppe ACT UP („Silence = Death“) organisierten und aktivistisch dafür einsetzen, die Behandlung der Krankheit, die vom Establishment (darunter federführend Präsident Reagan) völlig „übersehen“, verschwiegen bzw. verachtet wurde, voranzutreiben. Über die frühen 80er-Jahre, in denen New York pleite war, liest man 2018, also fast 40 Jahr später, in der *New York Times*: „People lived louder and larger than they had just years before. They also died younger, in unforeseen ways. Extravagance and AIDS: These were the yin and yang of New York then, and they infused the city with an intensity and creative energy that changed it forever.“[2] Von der vielteiligen, durchaus ambivalente Gefühle erzeugenden Ausstellung über Wojnarwicz sind mir vor allem die Bilder aus der Diashow von Andreas Sterzing in Erinnerung geblieben: „Pier 34 Slide Show“, 1983–1984. Da konnte man sehen, wie Künstler*innen in dem dem Verfall preisgegebenen Pier am Hudson River performten, posten, Wandbilder, Graffitis und Installationen machten, wie sie einzeln oder gemeinsam abhingen … Anders als auf den bekannten Fotos von Alvin Baltrop, die großteils noch aus der Zeit vor der AIDS-Krise stammen (nicht in der Ausstellung), sieht man bei Sterzing weniger Sex als eben alternative künstlerische Aktion und deren Ergebnisse. Vielleicht ein bisschen wie in Berlin Anfang der 1990er-Jahre, Tacheles und so: „arm aber sexy“ (das Wowereit-Zitat stammt erst aus dem Jahr 2003, er war von 2001–2014 Regierender Bürgermeister). Ein Gefühl von Aufbruch und Freiheit in einer ungewissen, prekären Situation, die es so wohl nie wieder geben wird. Auf jeden Fall ist das alles noch nicht lange her, und trotzdem fühlt man sich ziemlich weit davon entfernt – oder?



Andreas Sterzing, David Wojnarowicz (Silence = Death), 1989, New York,
Fotografie, Courtesy der Künstler, the Estate of David Wojnarowicz und P·P·O·W, New York

(Eine Recherche dazu, wie Kunst und AIDS im geteilten Berlin der 1980er-Jahre zusammengetroffen sind, steht für mich noch aus.)

Von der sehr dichten, dem Leben und (Ausstellungs-)Werk des 2016 verstorbenen, unabhängigen Kurators Frank Wagner gewidmeten Ausstellung, die in den KW im Vorderhaus auf einer im Verhältnis zur Wojnarowicz-Schau deutlich kleineren Fläche stattfand (warum?) und durch einen zweiten, mit Kunstwerken u.a. von Sunil Gupta, Hunter Reynolds, Piotr Nathan und Felix-Gonzales Torres sowie Vasen von Alvar Aalto aus Wagners Besitz bestückten Ausstellungsteil bei „Between Bridges" ergänzt wurde, sind mir vor allem die vielen grauen Kisten mit seinem Nachlass – und, noch stärker, ein Satz aus dem Begleittext in Erinnerung geblieben: „Seine unabhängigen, projektgebundenen Tätigkeiten ließen ihn als Kurator flexibel bleiben, bescherten ihm jedoch ein Leben in existenzieller Unsicherheit. Dennoch gelang es Wagner, mit sensibler Radikalität seine politischen Fragestellungen zu gesellschaftlichen Verhältnissen, alltäglicher Gewalt, Rassismus, Kolonialismus, Faschismus, Homophobie und marginalisierter Sexualität konsequent zu verfolgen." Diese Beschreibung des Kurators und Menschen, den ich selbst kaum kannte, beeindruckt mich sehr.

Dass Wagner, der sich „bereits in den 80er-Jahren (...) mit Genderfragen und marginalisierter Sexualität"[3] beschäftigte und als sich selbst damit identifizierender Pionier zahlreiche bedeutende Ausstellung zum Thema „AIDS" zusammenstellte, über vier Jahrzehnte ein bedeutendes Mitglied des „RealismusStudios" der nGbK[4] war und später auch für große Museen kuratierte (z.B. Museum Ludwig, „Das achte Feld", 2006), 1992/93 in den KW mit der Präsentation „David Wojnarowicz – Ein Gedenkraum/A Memorial Exhibition" an das Schaffen des 1992 an den Folgen von AIDS verstorbenen Wojnarowicz erinnerte, dessen Arbeiten er mehrfach ausgestellt hat, fand ich genauso beeindruckend. Denn damals gab es darum, wie ich mir vorstelle, vermutlich noch keinen „Hype" wie heute: Wojnarowicz' Arbeiten wurden kurz vor der Berliner Ausstellung beispielsweise im Sommer 2018 im New Yorker Whitney Museum gezeigt und in der Zeitschrift *Artforum* groß gefeaturet (Ausstellungsbesprechung u. a. auch bei *Frieze*). Das ikonische Porträtfoto, das Wojnarowicz mit zugenähtem Mund zeigt (Fotograf auch hier: Andreas Sterzing), dürfte inzwischen im Mainstream angekommen sein.

Zum Schluss noch eine Beobachtung, die mich aktuell beschäftigt bzw. am Denken hält: Parallel zu den beschriebenen Ausstellungen in den KW fand ja „SEX" von Anne Imhof (als „BMW Tate Live Exhibition") in den Tanks der Londoner Tate Modern statt (weitere Stationen in Chicago und Turin). Diese zeitliche Überschneidung lässt

Performance view of BMW Tate Live Exhibition: Anne Imhof: Sex at Tate Modern 2019.
© Tate Photo by Oliver Cowling.

mich fragen, warum im Kontext der Arbeiten der 1978 geborenen, viel gefeierten und ausgezeichneten Künstlerin „AIDS" bisher nie zum Thema wurde – alles scheint da weit entfernt, vermutlich auch weil die Krankheit aufgrund besserer Medikationsmöglichkeiten heute nicht mehr lebensbedrohlich sein muss. (Auch die Google-Suche zeigt keine Übereinstimmung der Wörter Anne Imhof und AIDS oder HIV.) Aber die Themen sind doch ähnlich, wenn auch von der Künstlerin ganz anders gefasst. Sex, Liebe, Gewalt, Drogen – auch Angst – werden uns hier, nach einer einstudierten Choreografie, weitgehend ohne Worte und teils auch durch SMS von Imhof angeleitet, von charismatischen jungen Menschen (darunter auch ein Model und mehrere Tänzer) in gerade angesagter Street- und „Trash"-Wear vorgespielt. Dabei erinnern viele der gespielten und der räumlich installierten Szenarien auch an trostlos-prekäre Momente, wie man sie z. B. im Frankfurter Bahnhofsviertel, wo Imhof lebt und arbeitet, beobachten und erleben kann – eben auch Obdachlosigkeit und Kaputtheit, Lager am Straßenrand, Leben im Schlafsack …, wieder gepaart mit (echter) Gewalt (und auch dort begleitet von Gentrifizierung). Bei Imhof finden „Vier Stunden voller Sex, Tod, Techno, Vaping und Gewalt" statt, wie *i-d.vice.com* schreibt.[5] Doch das alles findet auf einer artifiziellen Bühne statt, reichlich soft, clean und auch schon vom Laufsteg her, von Brands wie Vetements, Balenciaga, Adidas und Nike, übernommen – sozusagen in die Kunstwelt durchgefiltert. Man schaut es sich an – und wo sieht man sich selbst? Weit weg, nah dran?

Dass Frank Wagner oder David Wojnarowicz wie Imhof während der künstlerischen Arbeit im Ausstellungsraum ein Cap von Balenciaga (Ladenpreis EUR 295,–) getragen hätten – ob mit oder ohne Gegenleistung (Productplacement) –, scheint dann aber doch eher unwahrscheinlich.

— „David Wojnarowicz – Photography & Film 1978–1992"
— „Ties, Tales and Traces – Dedicated to Frank Wagner, Independent Curator (1958–2016)"
beide: KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, 10117 Berlin, 9. Februar – 5. Mai 2019
— Between Bridges, Keithstraße 15, 10787 Berlin.
— Anne Imhof „SEX"; 22. – 31. März 2019, Tate Modern, London

1
Sarah Schulman: „It is not conspirancy, but simply a tragic example of historic coincidence that in the middle of this process of converting low-income housing into housing for the wealthy, in 1981 to be precise, the AIDS epidemic began. In my neighborhood, Manhattan's East Village, over the course oft he 1980s, real eastate conversion was already dramatically underway when the epidemic peaked and large numbers of my neighbors started dying, torning over their apartments literally to market rate at an unnatural speed.", in: *The Gentrification of the Mind,* Universtity of California Press 2012, S. 25/26

2
Frank Bruni: „Why Early '80ies New York Happens Today", in: *New York Times Style Magazine*, 17.4.18, https://www.nytimes.com/2018/04/17/t-magazine/why-new-york-city-1980s-matters.html (das gesamte *T-Magazine* war den Jahren 1981–1983 gewidmet: als „36 Months that Changed the Culture".

3
Axel Schock: „Ausstellung. Liebe, Sex, Tod", in: *Siegessäule.de*, 7.2.2019, https://www.siegessaeule.de/no_cache/newscomments/article/4205-liebe-sex-und-tod.html

4
Dessen aktuelle Mitglieder Christin Lahr, Isabelle Meiffert, Ulrike Riebel, Vincent Schier und Susanne Weiß die Wagner-Ausstellung in den KW kuratiert haben.

5
„das erwartet dich bei der neuen epischen Performance von Anne Imhof …", 26.3.2019, Autorenangabe: „Dieser Artikel stammt ursprünglich von unseren Kollegen aus der UK-Redaktion": https://i-d.vice.com/de/article/8xyjeb/anne-imhof-sex-tate-london-performance-review

CODERESONANZ oder Coderedundanz

(Was ist nochmal die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt?)

/Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Photographs by Nadine Fraczkowski; Styled by Lotta Volkova, From left: Burberry coat; Lanvin pants. AG T-shirt; Gosha Rubchinskiy x Adidas shorts; Prada socks; Balenciaga shoes.

B: Eine Bewegung ohne jegliche Konvention.

|||

A: Ein Leben ohne jegliche Konvention.

|||

B: Wie viele Verbindungen kannst Du herstellen? Vieles liegt offen vor Dir, nur siehst Du es nicht. Es schaut Dich an, aber Du denkst nicht einmal dran. An diesem – nur Dir als Chaos erscheinenden – Ort, hilft Dir nur noch Dein Gefühl. Intuition. Geistesblitz. Geistesgegenwart.

|||

A + B: Intuition. Geistesblitz.

|||

A: Eine Brücke materialisiert sich, von beiden Seiten. Die Brücke steht sozusagen schon. Underground Space Technology. Einen Tunnel bauen. Channeling. Ein bisschen vermittelnden Stoff brauchen wir noch, der die Wellen weitertransportiert. Stein oder Vakuum transportiert keine Schallwellen. Luft als Medium. Hood by Air. Nun spricht es zu Dir. Du sprichst zu ihm. Da ist Austausch. Die gleiche Luft atmen. Die ausgeatmete Luft einatmen.

|||

B: Experience. Now. DAS erleben. Das Erleben.

|||

A: Das Gefühl, fühlen, reinfühlen, einfühlen. Dagegen die Emotion, emovere, heraus-bewegen, herauswerfen, rauslassen, rausschicken, frei lassen. E-Motion. Motion. Motor.

|||

B: Projecere. Projektion aus Dir heraus. Wirf den Pfeil!

A + B: Du musst Dir das Superprodukt als eine Art runden Magnet mit unendlichen Andockstationen vorstellen. Eine Anziehungskraft, die Dein Potenzial wie Elektronen anzieht und überhaupt erst freisetzt. Es kann auch eine Glasscherbe sein, nur drei Buchstaben oder ein Winkel.

|||

A + B: Es kann auch eine Glasscherbe sein, nur drei Buchstaben oder ein Winkel.

|||

A: Rätselhaftigkeit, Verschwommenheit, Unklarheit, Nebel, Geheimnis, Verwaschenheit, Undurchsichtigkeit, Intransparenz anhäufen, mehren, multiplizieren, horten.

|||

B: Ein Muster aus Fetzen. Fitzen.

|||

A: Dagegen! Eine Bewegung ohne jegliche Konvention.

|||

B: Ein Leben ohne jegliche Konvention.

|||

A: Dein schlimmster Feind bist Du selbst. Dir immer auf der Spur. Hast Du den Winkel, muss sich Dein Verstand ein neues Objekt suchen, das – kaum in den Organismus aufgenommen – schon wieder bekämpft werden muss.

|||

B: Allergie. Immer neue Autoimmunreaktionen. Immer neue Gegner, Verunsicherungen, Störungen, Störmomente. Irritationen reinlassen, produzieren, selbst hervorbringen. Das ist die Quelle kreativer Energie.

A: Tief starten, an der Grasnarbe, von unten, direkt an der Wurzel, eigentlich underground, unter der Erde. Tief starten, hoch fliegen. Senkrecht starten. Senkrecht landen.

|||

B: Ist dir eigentlich auch aufgefallen, dass neben Vetements bei Anne Imhof fast nur ADIDAS auftaucht, das die Performer auffällig oft in Berlin tragen? Adidas-Hosen, Doc Martens, Asics, diet pepsi, nochmal Adidas, nochmal Adidas-Socken. In Venedig Nike und Adidas, Levis Jeans, sehr viel Adidas.

|||

A: Was wir halt so tragen. Oder glaubst Du wirklich, dass das ein Product-Placement ist, also mit Geld?

|||

A + B: Anne Imhof:

|||

B: „Für mich ist Adidas einfach das, was jeder in Frankfurt auf der Straße anhat. Ich bin gar nicht mit der Modewelt bekannt geworden, bevor ich meine Partnerin getroffen habe. Die ist auch Künstlerin und hat angefangen Modeschauen für Balenciaga zu laufen, als Balenciaga von Demna Gvasalia übernommen wurde. Sie hat mich da einfach mitgenommen." (Anne Imhof, 2019, https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/anne-imhof-mode-techno-gewalt100.html)

|||

A: „Ich könnte jetzt alles damit erklären, dass es autobiographisch aufgeladen ist. Die andere Erklärung wäre: Blau und Rot der Red Bull-Dose ist das, was ich sehen wollte in dem Bild. Ich wollte, dass sich eine Perspektive ergibt, wenn man ganz viele davon vorne stehen hat. Und das ist oft der Grund, warum ich bestimmte Sachen wähle."
(Anne Imhof, 2019, https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/anne-imhof-mode-techno-gewalt100.html)

|||

A + B: Pop-Art Pop-Up Pop-Art Pop-Up Pop-Art Techno Mode Oper Mode Oper Techno Techmo Mo-tech modern technology Angst Laufsteg Reflex Flex Steg Bull Dose Red Bull Dose Dogge Diet Pepsi Diet Dog

|||

B: Hier ist so viel Wald, dass ich gar keinen Baum erkennen kann!

|||

A: Einstudierte Tanzbewegung. Konvention. Choreografierte Bewegungen, die aneinandergesetzt werden.

|||

A + B: Bewegung, die steht, dagegen steht, dafür steht.

|||

B: Leichte Verschiebung. Schwere Verschiebung.

|||

A: Envoy. Envy. Envy – Neid. Alles wissen müssen. Beste Startposition. Bewegungsfähig. In einer Mission unterwegs, mit Auftrag unterwegs. Nicht nur reproduzieren, Muster reproduzieren, die doch andere erschaffen haben. Nein, eben nicht. Selbst steuern und eben nicht vorhersehbar bleiben.

|||

A + B: Kannst Du Dir vorstellen, was Du noch alles nicht weißt? Stell Dir vor, was Du alles noch nicht weißt!

|||

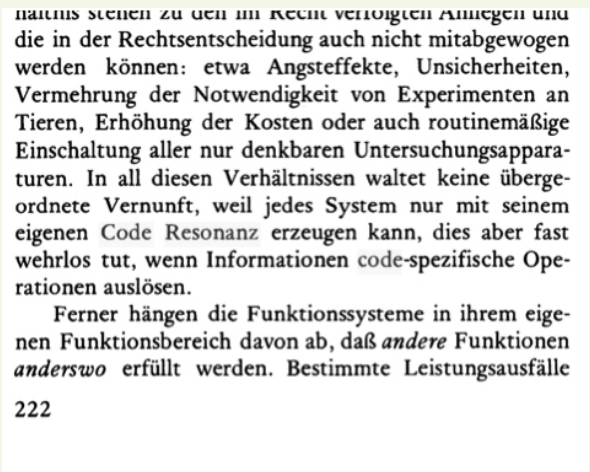
B: Könntest Du ohne Attraktion leben?

|||

Dieser Text basiert u.a. auf Exzerpten aus Performance-Lectures aus dem Jahr 2019.

Coderesonanz:

Spezielle Codes werden erschaffen, angehäuft, kulturelles Kapital, dann ergibt sich Resonanz, dann Abwehr und neuer Code, Redundanz. Siehe zum Beispiel: Zitat Niklas Luhmann aus *Ökologische Kommunikation*, 1986


halthis stehen zu den im Recht verfolgten Anliegen und die in der Rechtsentscheidung auch nicht mitabgewogen werden können: etwa Angsteffekte, Unsicherheiten, Vermehrung der Notwendigkeit von Experimenten an Tieren, Erhöhung der Kosten oder auch routinemäßige Einschaltung aller nur denkbaren Untersuchungsapparaturen. In all diesen Verhältnissen waltet keine übergeordnete Vernunft, weil jedes System nur mit seinem eigenen Code Resonanz erzeugen kann, dies aber fast wehrlos tut, wenn Informationen code-spezifische Operationen auslösen.

Ferner hängen die Funktionssysteme in ihrem eigenen Funktionsbereich davon ab, daß *andere* Funktionen *anderswo* erfüllt werden. Bestimmte Leistungsausfälle

222

MANAF HALBOUNI 4. Dez. 2018
Stipendiatenabschlussveranstaltung
Auswärtiges Amt, Berlin

+ Das Auswärtige Amt unterhält auf dem Dach ein Atelier für ausgewählte Künstler, die dort, umgeben von guter Aussicht, drei Monate arbeiten.
Manaf Halbouni ist der Künstler mit den ausgebombten und hochformatig aufgestellten Bussen vor Dresdens Frauenkirche. 2017 bezog er sich mit diesem „Momument" auf den syrischen Krieg. 1984 in Damaskus geboren, kam er 2009 nach Dresden, um bei Eberhard Bosslet zu studieren.
Im Auswärtigen Amtsatelier hat er sich als General Ausef Hadid verkleidet und liest aus seinem fiktiven Dresdner Tagebuch von 1874. Er liest nuschelnd und die Texte sind schlecht. Aber das ist ein bisschen egal. Die hakelnde Performance ist Teil seines Gedankenspiels „What if", bei dem er sich ausmalt, wie die Welt wohl aussähe, wenn die industrielle Revolution arabisch geprägt und im Osmansichen Reich statt gefunden hätte. Dazu gibt's Lebkuchen, Stollen, und Glühwein und das Publikum ist ein sehr Seltsames.

wo ich war

DREI MILLIARDEN SCHWESTERN 20. Dez. 2018
Bonn Park, Ben Roessler nach Anton Tschechow
Volksbühne Berlin

+ Markus ist deswegen extra nach Berlin gereist. Und ich dachte erst, oje, Jugendtheater... Und dann musste ich sehr oft lachen über die feinen Texte und die kläglichen Songs, die gleichzeitig gar nicht kläglich waren und staunte über das fantastische Jugendorchester vom Streber-Händel-Gymnasium. Beeindruckend war insgesamt, mit welcher Leichtigkeit Bonn Park seine Tschechowversion auf die jungen Schauspieler von P14 zuschnitt und ihr technisches Vermögen extrem gut einbetete. Flüsternd erzählt die Selbstmordfrau Nina Werschinina, dass sie einen Zusammenschnitt der lustigsten Videos auf youtube guckte und kein einziges Mal lachen musste. Und bittet darum, ihr bloss nicht mit Schmunzeln zu kommen. Mascha singt minutenlang mit dünner Stimme, es ist mir alles scheissegal. Und zum Ende hin wird es still in der Volksbühne und ein einfaches Schattenspiel erzählt die apokalyptische Geschichte zu Ende. Der Spass des Regieteams ist förmlich spürbar. Ich denke an Herbert Fritsch und René Pollesch. An Jassi und Nicolli.

/ Esther Ernst

SONNTAG KATHRIN 19. Dez. 2018
Things Doing Their Thing
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin

+ ja, das ist toll. Ich reihe mich sofort in den Bewunderungskanon ein. Das Spiel mit dem Schwindel und der Täuschung macht so viel Laune, dass man voller Freu durch Sonntags Ausstellung hüpft. Hier eine unfertig gestrichene Wand, die später wie ein Echo auf einer Tapete auftaucht. Ihre Fotografien von verwurstelten Bauten, oder Überbleibseln von menschlichen Versuchen, das Leben in den Griff zu kriegen, erinnern mich an Genazino. Manche sind gar nicht wirklich gerahmt, sondern selbst wieder abfotografiert und als dreidimensionales Modell gefaltet an die Wand geklebt. Die Stellwände sind clever mit Fototapeten, Wandanstrichen und Baufilz zusammengezogen. Ein Rollgerüst, viele kleinen Abfallobjekte, Kisten und Lupofolie sind zufällig perfekt inszeniert und platziert. Ein rotes Stromkabel schlängelt hübsch durch den Raum....
Ach, alles toll.

MARTEN HELEN 9. Feb. 2019
Fixed Sky Situation
König Galerie, St. Agnes, Berlin

+ ihre grandiosen Skulpturmodelle erinnern mich an Raststätten und Schrebergärten, ihre Siebdruckmalerei an Kartographie, Atlanten und überdimensionierte Setzkästen. Überhaupt hat ihre Arbeit viel mit ordnen und dem Sichtbarmachen von Zugehörigkeit diverser Materialen zu tun. Irgendwie sind das doch menschliche Portraits (mir sagte neulich einer, schau, dieses Haus sieht aus wie Michael Jackson) und spiegeln meines Erachtens abstrus angenommene und gebaute Gemütlichkeiten. Ihr wilder Materialmix ist virtuos. Und wild, aber eben auch sehr schlicht und paradoxerweise homogen.

Uhi, krass, die ist ja jung. Und Turner-Prize-Trägerin!

Und im unteren Stock kann man einen aus Pappe gebauten Kontrollraum von dem noch jüngeren Rinus van de Velde betreten. Ein lustiges und ebenso virtuoses Bühnenbild, seine Kohlezeichnungen sind mir aber glaubs zu schön.

MANTEGNA + BELLINI 3. April 2019
Meister der Renaissance
Gemäldegalerie Berlin

+ Kirsten will Ölschinken gucken. Dabei stellen wir einmal mehr fest, dass wir religionsphilosophisch von nix eine Ahnung haben und staunen lustig über ein Täfelchen von Mantegna, mit einem Fragment von Christus und der Seele Marias: Christus, umrandet von purpurroten Puttenköpfen sitzt auf Wolken. In seinen Händen hält er die Seele Marias, in Form einer kleinen Figur. – Habe Jesus noch nie um seine Mutter trauern sehen, immer nur umgedreht. Am meisten Spass machen mir die illusionistischen Rahmenelemente mit den phantasievollen Erzählungen und Details. Und dass die verschiedenen Bildebenen in verschiedenen Techniken gemalt sind. Überhaupt erinnert mich der Bildaufbau an olle Bühnenbilder, die in Gassen hintereinander hängen. Erstaunlich auch, dass die Figuren im Vordergrund oft wie Skulpturen gemalt sind. Warum diese Imitation? Herrlich schauderlich wirken die Madonnenbilder mit Kind, zwischen denen es keinen direkten Blickkontakt gibt. – Das Kopierverfahren der Beiden muss ich allerdings noch mal mit Führung gucken gehen...

HUWS BETHAN 6. April 2019
Reading Duchamp – Research Notes 2007 – 2014
Kunstsaele Berlin

+ Nein, mich erschlagen ausladende Recherchen aus tausenden A4 Seiten mit handschriftlich kommentierten Kopien an Wänden und auf Tischen überhaupt nicht. Die Fülle beruhigt mich eher und ich freue mich über das Ausstellungs-Experiment. Und die sofortige Diskussion mit meinen Begleiterinnen, ob dass jetzt Lust macht, jemandes Notizen zu lesen. Und ob Recherchen in dieser drögen Form ausstellungstauglich sind und worin der Unterschied zur Präsentation in der Buchform liegt.

Ich begebe mich gerne irgendwo in Bethan Huws Gedankengänge, blättere ein bisschen, springe ganz ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Durchdringung durch ihren Kopf. Allerdings merke ich auch, dass mich Duchamp einfach viel zu wenig interessiert und Bethan Huws ganz schön verschwindet in ihren Recherchen. Auf mich wirken sie fast ein bisschen mühselig und riechen nach Abarbeiten am grossen Mann. Anders ergeht es mir mit ihrem fetten Katalog, in dem ihre Recherchen als Faksimiles reproduziert sind.

OPERNDORF AFRIKA 25. April 2019
Donkôkéné Zwei – A German Subtitle
Wiensowski & Harbord, Bunker, Lützowstrasse, Berlin

+ Im Rahmen des drei monatigen Artist-In-Residence-Programms sind neuen Künstler*innen der UdK ins Schlingensief-Operndorf nach Burkina Faso gereist und haben einen Pavillon aus luftiger Holzkonstruktion mit eingehämmerten Fahrradkettenverbindungen (anscheinend eine gängige Praxis) und geflochtenem Schilfdach gezimmert und zeigen nun im Bunker der Sammler Wiensowski & Harbord ihre Arbeiten, die während der Residency entstanden sind. Mit einer Tüte Begrüssungspopcorn wird der Besucher von einem der anwesenden Künstler durch den Bunker geführt und mit anregenden Details und Geschichten aus dem Operndorf ausgestattet. Das ist ein bisschen sozial-beklemmend und gleichzeitig sehr toll und einladend. Die afrikanische Installations-Erfindungskunst haben sie sich angeeignet und auf beachtliche Art und Weise in den Ausstellungsraum adaptiert und eine prima Bar und Bühne für Konzerte gebaut. Greta Wildhagens bemalte Kalebassen sind unglaublich schön.

EKICI NEZAKET 27. April 2019
Wellspring
Schau Fenster, Lobeckstrasse 25-35, Berlin

+ das ist so ein Erschöpfungsding, Tanzen bis zum Umfallen, Abramović in Party. Und da kommt Ekici auch her, aus Abramocić's Klasse in Braunschweig.
5 Stunden tanzt Ekici im grosszügigen Schaufenster-Ausstellungsraum in der Lobeckstrasse, während ihr die Zuschauer draussen vom Trottoir aus zugucken, mit ihr durch die Scheibe kommunizieren, mittanzen oder sich langweilen, bzw. wundern. Zur letzten Stunde durfte das Publikum im Ausstellungsraum mittanzen und mitfeiern. Sven Drühl gibt den DJ (und meinte neulich, dass Ekici bei der Probe bereits nach einer Stunde einen hochroten Kopf hatte...) und spielte Mucke aus ihrer Jugend. Zu jeder Stunde zog sie sich um, tanzte wild, schamlos und verschwitzt. Und wir mit ihr. Und es war sehr lustig. Mehr aber auch nicht. Nach meinem Geschmack hätte sie den Ausstellungsraum etwas sorgfältiger gestalten können, um den Zusammenhang zwischen Disco und Performace hervorzuheben, das Setting sah doch etwas lieblos aus.

PAPER POSITION.BERLIN 27. April 2019
International Art Fair
Deutsche Telekom Repräsentanz, Französischestr. Berlin

+ erstaunlich finde ich, dass sich das angeblich unkonventionelle Messekonzept als Kunstsalon versteht und auf klassische Kojen verzichtet. Und ich denke nach 10 Minuten, diese rechtwinkligen Kojen machen die Kunst und mich fertig.
Interessant fand ich die Galerie Martin Kudlek aus Köln, die Galerie Szydlowski aus Warschau und die Zs Art Galerie aus Wien.

Neulich war ich auf so einer Tourismusmesse, die war auch in Kojen verpackt, allerdings etwas aufwändiger und natürlich viel teurer, aber fast genauso öde. Verkaufs- oder arbeitstechnisch mag diese einheitliche Reglementierung praktisch sein, ist aber gleichzeitig ein Lustkiller sondergleichen. Und da es auf Messen doch hauptsächlich ums Präsentieren geht, versteh ich einfach nicht, wieso die Kunstbranche nicht viel einfallsreicher damit hantiert. – Wobei Modemessen auch öde sind, im Vergleich zu ihren Shows.

STRAYING FROM THE LINE 27. April 2019
Schinkel Pavillon, Berlin

+ ja, hey, die stellen einfach wahnsinnig hip aus, ziehen Wände aus verschiedensten Materialen hoch und treiben den beeindruckenden Materialmix des Ausstellungsraums mit dem der Kunst zusammen auf die Spitze. Das Team um Nina Pohl präsentiert schlau und catchy und unterfüttert ihre Ausstellungen mit pfiffiger Theorie. Und in alledem sind sie sehr unnahbar und unverletzlich.

KROESINGER HANS-WERNER & DURA REGINE 10. Mai 2019
Schwarze Ernte
Hebbel am Ufer, HAU3, Berlin

+ Ich ertrage diese schulmeisterliche Ansprache der Schauspieler*innen mit ihren hektisch aneinandergereihten Fakten über die Verstrickung und Korruption bezüglich Saudi Arabien und ihrer wahabitischen Auslegung des Islams und ihren Ölgeschäften mit Europa und den USA nur schwer. Themenunabhängig finde ich aneinandergereihte Fakten überhaupt unbefriedigend, wenn sie nicht mit einer persönlichen Sicht- und Denkweise gefüllt sind. Die Regie nimmt dadurch eine tendenziell bequeme und sichere Haltung ein, wagt wenig, denn auf das Faktenwissen aus europäischer Sicht können wir uns alle einigen, und ja, die Welt ist schlecht und ungerecht. Viel spannender (und für eine künstlerische Arbeit notwendig) wäre, darauf aufzubauen und aus all dem zusammengetragenen Wissen was Eigenes zu schöpfen, es neu zu bewerten und nach Möglichkeiten zu suchen, oder? Claudi sagt, die Proben haben sich wie Proseminare angefühlt.

WALTER-BENJAMIN-SPEILPLATZ 5. Mai 2019
Cornelia Müller, Jan Wehberg
Gartenanlage, Jüdisches Museum, Berlin

+ schon sehr oft hier durchgefahren aber nie beachtet: ein seltsamer Sandkasten neben hübschen, sich kreuzenden Architekturelementen im Gras. Manche sind aus Beton gegossen, andere aus aufgeschichteten Natursteinen und bilden eine Art Verlängerung der Fensterbänder des Libeskind-Anbaus. Oder handelt es sich um einen Wasserlauf, oder gar nix, nur hübsch?
Es ist ein Spielplatz für Walter Benjamin, ein Spielplatz, der keiner sein will. Ein paar Hecken und Sträucher weiter, auf der Wiese eines Wohnblocks, setzt sich der Spielplatz fort, allerdings deutlich als solcher identifizierbar und benutzbar, wenn auch ohne rechte Winkel konzipiert.
Die gesamte Grünanlage rund ums Museum (Garten des Exils) ist laut Gartenarchitekten Cornelia Müller und Jan Wehberg um 12° geneigt und steht für den Versuch, den Besucher zu verwirren, zu desorientieren und Haltlosigkeit zu vermitteln. Fühl mich eigentlich ganz wohl hier. Gerade beim Spielplatz, der keiner ist.

GOTSCHA GOSALISHVILI

PORTRÄT

„Einen Picasso oder Mondrian würde ich sofort verkaufen“

/ Christoph Bannat

Bereits zu Mauerzeiten hat man sich ein stabilisierendes Bürgertum in Berlin gewünscht. Heute haben wir eines, nur eben nicht so, wie wir uns das gedacht haben. Mitvierziger, die ihr Geld mit Hilfe ihrer Verwandtschaft in Eigentumswohnungen, Kindererziehung und Versicherungen, SUVs und Datschen stecken. Mit dieser bildungsfernen Mittelschicht hatten wir als avanciertes Kleinbürgertum nicht gerechnet. Zu der in den letzten Jahren noch die westdeutschen Spaßrentner gestoßen sind. Die, nachdem sie ihr uneigentliches Leben in gehobenem Staatsdienst in der Provinz verdackelt haben, nun mit jungen authentischen Menschen und nicht mit ihresgleichen ihren Lebensabend verbringen wollen. Wir Hungerkünstler wollten Gotschas. Leidenschaftliche Kunstfans mit einem wild wuchernden und weit verzweigten Wissen, an dem sie uns Teil haben lassen. Stolze Sammler, die mit den Augen sammeln und sich so selbst bilden. Die die Kunstszene mit intelligenten Anekdoten bereichern und uns mit ihrem assoziativen Denken immer wieder vor neue Rätsel stellen. Gotscha Gosalishvili ist Künstler: „Ich komme eher aus der Duchamp-Richtung.“ Sammler: „Für die meisten Arbeiten hab ich zwischen 20 und 300 Euro ausgegeben.“ Händler: „Einen Picasso oder Mondrian würde ich sofort verkaufen.“ Handwerker: „Wissen Sie, italienische Rahmen muss man eben auch italienisch machen, ein Problem der Deutschen ist, dass sie versuchen, italienische Rahmen deutsch zu machen.“ Mich interessiert besonders der Sammler. Vor über zehn Jahren habe ich Thomas Scheibitz, Eberhard Havekost und Bernhard Martin als Sammler interviewt. Alle konnten sich darauf einigen, hätten sie genug Geld, würden sie sich einen Picasso kaufen, um ihn zu studieren.

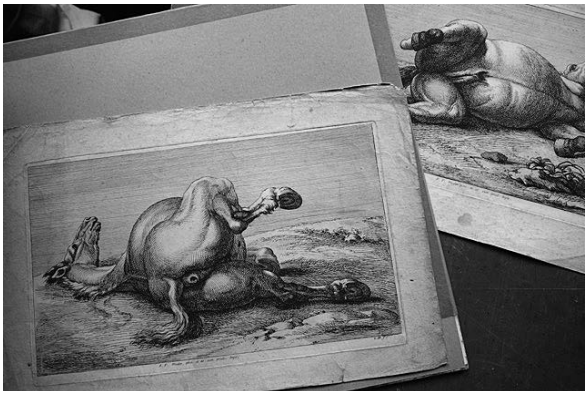
Wir trafen uns in der Kellergalerie „cubiculum“, Lottumstraße 3, die er mit Clara Brörmann zusammen organisiert. „head and shoulders – 500 years of drawing“, gezeigt wurden Kopf-und-Schulter-Zeichnungen von über 20 Zeitgenossen u. a. Ben Cottrell, Matthias Dornfeld und Andy Hope, Tilbert Oelke, gemeinsam mit Arbeiten von Grandville, Otto Schoff, Georg Siebert sowie unbekannten Künstlern aus dem 17. Jahrhundert. Grandville, wirklich. Der Grandville. Hier im Keller, in Mitte. Ja, Jean Ignace Isidore Gérard, 1803–1847, genannt Grandville. Und noch dazu eine exquisite Szene aus seinem Privatleben, was sehr selten ist. Vielleicht einer seiner Söhne, rätselt Gotscha. Grandville verlor innerhalb von zehn Jahren drei Söhne und seine Frau und wurde darüber wahnsinnig. Die Zeichnung, ein Junge vor einem Spiegel, eine Fratze ziehend, während die Mutter (?) im Hintergrund zusieht und die Dreifach-Blickachse zwischen Betrachter und den beiden perfekt macht. Gotscha: „Kunsthändler und Historiker sind dumm …“ Das Blatt trägt den Grandville-Stempel, hat aber weiße Papierlausspuren. „… die fassen so etwas nicht an, für die hat es keinen Wert, wenn es nicht signiert und nicht frei von Spuren der Zeit ist.“ Weiter oben ein Georg Siebert, den auch kein Kunsthistoriker anfasst, da er mit den Nationalsozialisten paktierte. Das Blatt ist von 1929, kein Zweifel, ein Meisterwerk der Neuen Sachlichkeit und in einem Atemzug mit Radziwill zu nennen. Dann eine erotische Zeichnung von Otto Schoff, dessen Gesamtwerk, so Gotscha, auf Veranlassung von Adolf Ziegler vor dessen Augen verbrannt wurde. Bitte lest die Namen bei Wikipedia nach, dabei gruselt es einen, wie viele Künstler im Scheißverbrecherreich aktiv mitgemacht haben, nicht nur Nolde. Schoff habe er irgendwo auf einer Messe für erotische Zeichnungen gefunden, erklärt Gotscha.

Ich überlege, während ich in seiner bescheidenen Dreizimmerwohnung für das Interview sitze, ob ich ihm mehr Geld wünschen soll. Ich bin mir nicht sicher, ob er dann besser, also noch aufmerksamer sammeln würde. Gotscha, „ich komme ja aus Georgien und für mich war es der pure Wahnsinn, dass man überhaupt Sachen wie flämische Malerei privat besitzen und noch kaufen kann, dass hätte ich nie für möglich gehalten.“ Er zeigt auf einen Stich von Abraham Blomaert (1564–1651), „schau mal den Korb mit den ausgekippten Pilzen – ein pleitegegangener Händ-

Jean Ignace Isidore Gérard (Grandville): Zeichnung

Ausstellungsansicht „head & shoulders“, Foto: cubiculum

ler“. Auf einigen Öl-Gemälden weist er mich auf vergessene Themen-Figuren aus dem Theaterbereich hin, die damals en vogue waren. Gotscha ist ein ruhiger, bestimmter Mensch, dem man gerne zuhört. So einer braucht Jünger, denke ich. Ein Bildungsbürger im besten Sinne, eine wichtige Stütze außerhalb des allgemeingültigen Bildungskanons. So einer ist wichtig, da er eine andere Geschichtsschreibung, eine mit hoher visueller Intelligenz vermittelt. Dank der Galerie Baudach konnte man im März Arbeiten von Heinrich Nüßlein (1879–1947), einem esoterischen Karmakünstler, aus Gotschas Sammlung sehen. Zunächst fand er Nüßleins Bilder, die ihn sofort begeisterten, und erst später wurden ihm dessen dazu gehörende Texte für 20 Euro angeboten. Hier gab das Auge den ersten Impuls. Und zeigt, dass es ihm nicht um originelle Skurrilitäten oder neue Facetten sogenannter Outsider-Kunst geht. Noch deutlicher wird das, als wir uns eine Serie sterbender Pferde von Adam Franz van der Meulen (1663–1690), einem Schlachtenmaler des Sonnenkönigs Louis XIV., ansehen. Für Gotscha ein Beispiel, wie man als staatstragender Künstler indirekt von den Grausamkeiten des Krieges berichten kann. „Hier musste ich unbedingt alle Pferde haben …“, antwortet er auf die Frage, was für ein Sammlertyp er ist, „ … aber ansonsten sammele ich nicht auf Vollständigkeit.“ Ihn interessiert die einzelne Arbeit. Als zum Abschied noch das Gespräch auf Peder Balke (1804–1887), von dem gerade eine Leihgabe im Museum Kunst der Westküste auf Föhr hängt, bin ich restlos begeistert über diesen freien Geist, der auch noch genau hinsieht. Und kritisch ist, wenn er hinterherschiebt, dass Balke durchaus Bob-Ross-Qualitäten hätte. Auf der Straße denke ich an meine Künstler-als-Sammler-Vogue-Interviews. Plötzlich sehe ich das gnadenlose Licht der Nachkriegsmoderne, reflektiert von Resopalküchen, dem Ideal der Aufklärung, gegenüber den verschatteten Unschärfen der Vorkriegs-Moderne. Ein erhabenes Gefühl – dank Gotscha Gosalishvili.

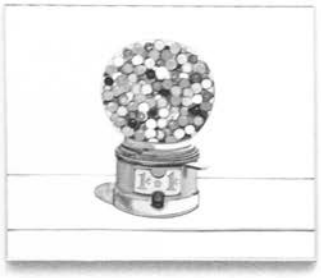


Adam Franz van der Meulen, Zeichnungen

„head & shoulders – 500 years of drawing“, cubiculum, Lottumstraße 3, 30. März – 26. Mai 2019

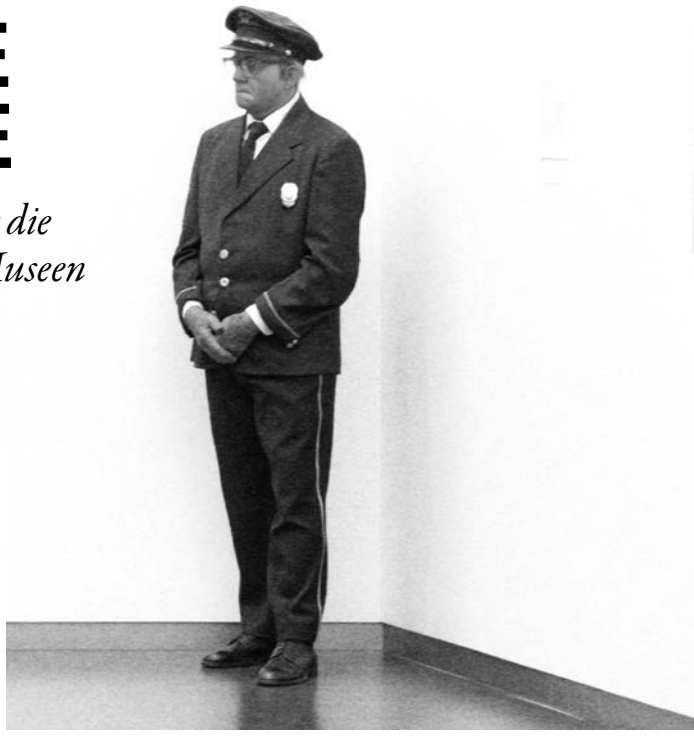
„Where higher beings commanded, … – Heinrich Nüsslein & Friends“, Galerie Baudach, 7. März – 13. April 2019

Gotscha Gosalishvili und Clara Brörmann, 2019



DIE LEERE MITTE

Teil III: Über die Aufsichten in Museen



/Anna-Lena Wenzel

Die Museen können noch so leer sein – Aufsichten gibt es dort immer. Als häufigem/r Museumsbesucher*in können sie einem, wenn sie einen zurechtweisen, schnell auf die Nerven gehen, schließlich ist man doch Profi und weiß, wie man sich angemessen in einem Museum verhält. Gleichzeitig sind sie diejenigen, die den ganzen Tag mit der Kunst verbringen und daher die eigentlichen Profis. Durch ihre Anzahl, ihre Positionierung, ihre Kleidung und ihre Haltung tragen sie zur Atmosphäre der Häuser bei. Oft nur gering über dem Mindestlohn bezahlt, haben sie keinen einfachen Job, denn sie verbringen Stunden stehend am selben Ort (wenn es nicht eine regelmäßige Rotation gibt) und müssen entweder Präsenz zeigen (um die Besucher*innen von verbotenen Dingen abzuhalten) oder sich so unauffällig wie möglich machen (weil sie nicht von den Kunstwerken ablenken sollen). Eine kleine Kategorisierung derjenigen, die normalerweise nie in den Blick genommen werden:

Die Student*innen

Sie sitzen meist in Alltagskleidung auf einem Hocker und lesen einen Text. Wenn man den Raum betritt, schauen sie kurz auf und widmen sich dann wieder der Lektüre. Einige von ihnen sind vielleicht selber Künstler*innen oder Kurator*innen und wollen durch diesen Job schon mal einen Fuß in die Tür der begehrten Institution bekommen, andere sitzen hier einfach nur ihre Zeit ab.
Anzutreffen: KunstWerke

Die Student*innen II

Sie haben eine Uniform an, die auf modisch macht, und sind über Headset miteinander verkabelt. Sie müssen stehen und Aufmerksamkeit performen. Weil sie ihren Job ernst nehmen, weisen sie einen freundlichen darauf hin, dass man nicht fotografieren darf (und das gemacht Bild doch bitte jetzt sofort löschen soll), oder mal wieder den falschen Eingang genommen hat.
Anzutreffen: Akademie der Künste, HKW

Das Security-Personal

Sie haben eine Uniform an, die Autorität suggerieren soll, aber oftmals nicht gut sitzt. Auch sie sind miteinander verkabelt und man fragt sich, ob sie darüber nur Befehle empfangen oder auch mal miteinander plaudern. Für sie geht die Identifikation mit dem Job gleich null, daher kann es vorkommen, dass man sie mitten in der Ausstellung in intensivem Dialog mit ihrem Handy sieht – trotz Druck von oben. Diese Personen sollte man besser nicht um Rat fragen, ihre Unsicherheit bezüglich der Kunst ist ihnen schon von Weitem anzusehen. Die freundliche Variante von ihnen weist, während sie einen bitten, das Fotografieren zu unterlassen, darauf hin, dass auch sie überwacht werden.
Anzutreffen: Palais Populaire

Die Überqualifizierten

Nach dem Fall der Mauer verloren in der DDR viele Menschen ihre Arbeit, einige fanden eine neue Anstellung als Aufsicht in Museen, verschwinden aber mit dem Erreichen des Rentenalters zusehends von dort. Oftmals schon etwas in die Jahre gekommen, haben sie manchmal eine mobile Sitzgelegenheit dabei. Spricht man sie an, können sie sich als wahre Expert*innen erweisen, es kann jedoch auch passieren, dass man eine etwas flapsige Antwort erhält, vielleicht weil viele von ihnen überqualifiziert für diesen Job sind und – noch in der DDR sozialisiert – die heutige Dienstleistungsüberfreundlichkeit noch nicht inhaliert haben. Eine Variation dieser Kategorie stellen Renter*innen dar, die sich hier ihre dürftige Pension aufbessern.
Anzutreffen: Hamburger Bahnhof, Alte Nationalgalerie

KÜNSTLER/IN, LEBENSLANG

/Sonya Schönberger

Werner Brunner
Jahrgang 1941, Maler, interviewt im Januar 2019 in seinem Atelier im Naumannpark, Schöneberg

Wie viele Künstler gibt es jetzt hier in Berlin? 10.000 oder was? Wenn jetzt nur die Hälfte Sammlungswert hat, dann ist es auch schon unglaublich viel, was da produziert wird. Das kann man ja nicht alles sammeln. Wie entscheidet man dann, was für die Zukunft allgemein bedeutend ist oder einen kulturgeschichtlichen Wert hat? Da muss man ja auch nach Kriterien sammeln. Das ist schon kompliziert. Für einen persönlich ist es natürlich so, dass man denkt, na ja, da habe ich jetzt 50 Jahre vielleicht einige doch wichtige Sachen gemacht, wenn dann der Schrotthändler kommt … Auf der anderen Seite denke ich manchmal, wenn ich nicht mehr da bin, dann ist es halt so. Und dann entdeckt man manchmal plötzlich wieder was aus dem 17. Jahrhundert, wo man sieht, das hat ja noch nie jemand gesehen und das hat so einen gesellschaftspolitischen Wert plötzlich, weil da so privat-individuelle Aussagen von einem Künstler sind, die gesellschaftlich wichtig sind oder so. Aber heute wird ganz anders dokumentiert, die Medien sind ja so vielseitig. Ob das die Kunst leisten muss …

Hast du dich mit dem Thema Archivierung auseinandergesetzt? Fotografierst du deine Malerei ab?

Ja, doch, was mir wichtig ist, fotografiere ich jetzt und da hab ich mehrere Sticks rumliegen bei mir zuhause, wo das so drauf ist, nach Themen geordnet. Aber die Sticks sind auch irgendwann mal überholt. Sicher gibt's Übertragungssysteme dann später wieder, wenn es wichtig ist. Ansonsten, wenn so eine Wohnung oder ein Atelier geräumt werden muss, dann kümmert sich da niemand drum um diese tausend Sticks, die da rumliegen. Die wandern dann auch in den Container. Ich hab dir das, glaube ich, mal erzählt, ich hatte ja so einen Künstler, der hat Bilder gemacht, meist so politisch aufgeladen. Und der ist gestorben dann plötzlich, der war früher immer in der FBK, der Freien Berliner Kunstausstellung und so. In Wilmersdorf hatte er sein Atelier und seine Wohnung. Die Witwe hat mich angerufen, weil ich damals noch im Vorstand vom BBK mit drin war, und sie dachte, ich hätte gute Beziehungen und wüsste, wie man jetzt einen Nachlass verwaltet. Ich hab mich ein bisschen gekümmert und hab dann in der Berlinischen Galerie mit Roters gesprochen und dem NBK und und und. Aber die haben alle gleich abgewinkt und haben gesagt, für so was haben wir keine Zeit und wer ist das überhaupt, der da gestorben ist?

Also äußerst brutal.

Ja. Du kommst schon zu Lebzeiten ganz schwer an die Berlinische Galerie ran, und wenn du tot bist, sind deine Freunde oder was man noch hat, die sind dann auch überfordert. Die Verwandtschaft aus Kiel war da, die wollte sofort die Wohnung geleert haben. Und dann haben die den Sperrmüll angerufen. Und mit der weinenden Witwe im Arm stand ich dann am Fenster, während ein Bild nach dem anderen hinten in den Container reingeschmissen worden ist. Es hat geknackt und geknirscht und nach zwanzig Minuten war das ganze Lebenswerk von ihm im Container. Man ist da echt hilflos. Was soll man machen? Ich war dann noch in der Kunstbibliothek, weil einige Sachen wären auch für die wichtig gewesen, Kupferstich und so. Absolutes Desinteresse. Das überhaupt anzuschauen, dafür haben sie nicht das Personal und die Zeit. Und wenn du überhaupt vielleicht mal einen Termin gekriegt hättest,

das da einer kommt, hättest du vielleicht noch drei Monate warten müssen. Ein Testament hilft ja auch nicht, weil die armen Verwandten, was sollen die damit?

Wie regelst du das für dich?

Ich habe keine Ahnung. Ich bin hilflos. Man kann bei verschiedenen Nachlassdepots anfragen, aber die fragen dann auch, welche Bedeutung hat der Künstler, ist er international durchgesetzt gewesen, da geht es auch nach bestimmten Kriterien, die sammeln nicht alles. Das ist ganz schwierig. Da musst du vielleicht erst mal über Expertisen nachweisen, dass der Künstler doch bedeutend war. Und wenn er es schon zu Lebzeiten nicht war, dann für danach.

Seit wann beschäftigen dich diese Fragen?

Also nicht wirklich, weil ich das meistens verdränge. Genauso wie ich verdränge, dass wir jetzt vielleicht in zwei, drei Jahren hier wieder rausmüssen. Ich wüsste sowieso nicht, wohin damit. Als ich aus der Oranienstraße hierher gezogen bin, habe ich zwei Wochen lang unheimlich viel entsorgt, also nur die wichtigsten Sachen mitgenommen. Hier kann sicher auch ein Teil weg, aber ein Kern ist schon da, der mir wichtig ist. Weil ich damit ja auch bestimmte Themenkomplexe verbinde, Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Architektur, dann jetzt diese ganze Asylfrage, Arche und Atlas. Das sind dann schon Themen, die mir zumindest so lange ich arbeiten kann, wichtig sind. Ich bin 1971 nach Berlin gekommen. Und ich hab mich immer interessiert für die Zukunft der Stadt, was muss in der Stadt passieren, dass wir da gerne bleiben wollen. Und in den Architekturbüros war ich immer ziemlich frustriert. Da gab es natürlich die Chefetage und die steht für den Architekturkommerz und die muss dann bauen, was gefordert oder gewünscht wird, ohne wirklich eigene Gestaltungsdynamiken reinzusetzen. Berlin hat mindestens zweimal große Chancen gehabt, sich zu einer modernen Stadt zu entwickeln, nach dem Krieg und nach der Maueröffnung.

Wenn du 1971 nach Berlin gekommen bist, hast du dich ja offensichtlich nicht für Architektur entschieden, sondern hast noch mal Kunst gemacht. Oder bist du Autodidakt?

Ja. 1975 war ich mit dem Diplom in Architektur an der TU fertig. Und dann hatte ich das Glück, weil ich ja früher immer Archäologe werden wollte, dort im Deutschen Archäologischen Institut anzufangen, für archäologische Bauforschung, und dann war ich erst mal einige Jahre dort, Orient und Griechenland und so. Nebenbei habe ich immer schon heimlich gemalt. Parallel dazu habe ich Künstler kennengelernt und wir haben 1977 eine Künstlergruppe gegründet. Die nannte sich „Künstlergruppe Ratgeb“ nach Jerg Ratgeb, ein Zeitgenosse von Dürer, der gevierteilt wurde, von vier Pferden zerrissen, in Pforzheim. Das war so unser Ding. Und wir fünf waren bis 1985 zusammen, haben viele Wandbilder gemacht. Wir hatten ein Gemeinschaftsatelier und drei von uns hatten sich auf Wandbilder spezialisiert und viele Aufträge gehabt. Und ich hab bei den Archäologen versucht, eine halbe Stelle zu machen. Und dann hieß es gleich, um Gottes Willen, die Archäologie ist ein komplexer Beruf, das kann man nicht halb machen. Ich hab's dann trotzdem versucht, hab aber schnell gemerkt, das geht wirklich nicht. Du musst da so viel Forschungsarbeit leisten, die Grabungen vor- und nachbereiten, publizieren, das ist wirklich ein komplexer Beruf. Und ich hab dann dort gekündigt und bin beruflich mit der Gruppe in die Kunst gegangen. Und dabei ist es geblieben. Das lief ziemlich gut. Wir waren bekannt, im Ausland mehr als hier. Die Kunstinstitutionen wollten hier von uns nicht viel wissen. Aber in Holland, Frankreich bis Chicago und Australien waren wir bekannt und haben ständig Atelierbesuche bekommen.

Wo war da euer Atelier?

Zuerst in Charlottenburg und zuletzt in der Oranienstraße, gegenüber vom SO36. So eine große Gewerbeetage hatten wir. 1985 haben wir uns dann getrennt, weil wir im Theater des Westens oben die Decke bemalt haben und da haben wir dann das erste Mal bemerkt, dass wir nicht mehr richtig kollektiv arbeiten können. Jeder hatte plötzlich seinen großen Ehrgeiz entwickelt. Ich mit großen Heizkörperpinseln und der andere mit dem kleinen Spitzpinsel. Und der dritte ist dann noch nachts hochgegangen und hat übermalt, wo er sich tagsüber nicht durchsetzen konnte. Und dann haben wir gesagt, so, jetzt muss jeder seinen eignen Weg gehen. Das war freundschaftlich und vernünftig. Und dann war ich ganz alleine in der großen Etage, die anderen sind raus. Und dann hatte ich erst mal richtig Angst. Ich hatte nicht das individuelle Selbstbewusstsein eines Künstlers, was man vielleicht vom Kunststudium besser kann. Dann bin ich aber in die HdK gegangen und hab gesagt, wer sucht Atelierplätze? Und dann waren wir gleich wieder vier. Das war sehr schön, die Zeit.

Hast du dann dein individuelles Selbstbewusstsein entwickeln können?

Ja, schon, wir waren dann nicht mehr in dem Sinne Gemeinschaftsatelier, sondern jeder hatte seinen Platz und seine Sachen gemacht. Wir nannten uns „Atelier Oranienstraße“.

Das war ein freies Atelier?

Das war frei. Das war damals leicht möglich und auch bezahlbar. Und dann bin ich umgezogen hierher.

Da liegen ja viele Jahre dazwischen. 1985 bis 2014, 29 Jahre. Du warst so lange da.

Ja, es war eine gute Zeit und es war auch immer viel zu tun da.

Du hattest bestimmt viele Ausstellungen ab 1985. Hattest du auch eine feste Galerie in der Zeit oder war dir das nicht wichtig?

Mich haben zu der Zeit Galerien noch nicht wirklich interessiert. Ich war immer mehr in einem thematischen Kontext unterwegs. Na ja, man braucht natürlich Galerien, wenn man so arbeitet, wie ich, dann muss man ja auch Mal was verkaufen. Obwohl viele Sachen nicht so das

sind, was Galerien brauchen. Ich kenne mich wirklich zu wenig aus. Ich besuche zwar viele Galerien und denke immer, wie kommt man an die ran oder so. Also ich habe jetzt eine in der Karl-Marx-Allee, die haben schöne Räume, die sind sehr nett, interessiert, zugänglich. Also das war eine gute Erfahrung mit der Galerie, die wollen auch weitermachen mit mir. Aber die sind nicht wirklich richtig am Markt dran. Der Markt ist so sortiert von der Mitte nach oben und von der Mitte nach unten. Und solche Galerien sind dann halt noch im unteren Bereich. Die kommen schwer an Sammler oder potente Käufer ran.

Aber das heißt, dass du mit denen erst im Alter von 77 Jahren zusammengekommen bist?

Ja, letztes Jahr hatte ich die erste Ausstellung bei denen. Ich habe mich vorher nicht wirklich bemüht, weil ich den Zugang zu Galerien auch immer so unangenehm finde. Wenn du nicht über Beziehungen rankommst und dann da rein gereicht wirst, wenn du von außen an die herankommst und mit denen sprechen willst, das ist für mich so eine Bettelei, die ich nicht kann und nicht mag und ich tue mich da schwer. Wenn ich da mit meinem Mantel ankomme, so altherrenmäßig, und die dann denken, ach, das könnte ja ein Kunde sein, aber wenn ich dann so über Kunst spreche, noch nicht einmal mein Anliegen formuliere, dann sind sie schnell weg. Schon komisch, ne. Man könnte denken, wir sind doch auf einer Ebene, ich bin der Produzent von dem, für das er sich interessieren müsste. So funktioniert das leider nicht.

Der Markt ist übersättigt.

Die haben auch ihre Schwierigkeiten, das sehe ich alles ein. Aber trotzdem sollten sie sich interessieren können. Ich meine, sie können nicht alle Künstler in Berlin besuchen. Aber ein bestimmtes Feeling dafür, eine Nachfrage, um zu spüren, könnte das interessant sein oder nicht. Das man sagt, schicken Sie mir doch was zu. Sie müssen ja nicht gleich zu mir kommen.

Gibt es da so einen Punkt im Leben, wenn man ein gewisses Alter überschreitet, dass man sagt, jetzt ficht mich das nicht mehr so an? Wächst man über etwas hinaus oder bleiben die Dinge gleich?

Früher habe ich mich oft nicht getraut meine Arbeit vorzuzeigen, weil ich dachte, das ist es noch nicht. Aber jetzt bin ich mir, nicht über alles, aber über vieles sicher, weil ich das selber spüre, das mir das gelungen ist, das zu gestalten oder auszudrücken. Und dann habe ich auch Erwartungen, dass man eine Resonanz bekommt. Ich geb mir da schon ein bisschen Mühe. Es ist nicht so, dass ich gar nichts tue. Aber es liegt mir wirklich nicht, es fällt mir nicht leicht, das zu tun. Ich bin nicht einer, der da auftaucht und eintaucht und präsent ist.

Also das hat sich nicht geändert.

Nö. Ich meine, es ist ja so, irgendwann muss das mal raus hier. Ein oder zwei Ausstellungen im Jahr sind zu wenig.

Gab es mal den Punkt an dem du gesagt hast, jetzt gehe ich in Rente?

Ne. Ich bin zwar Rentner, aber über so was denke ich gar nicht nach. Es ist höchstens die Frage, ob ich meine Rente noch verbessern könnte über Bildverkäufe, dass man unabhängiger wird von diesem Atelier, von dem man nie weiß, wie lange es das noch gibt. Diese Unabhängigkeit würde ich mir dann finanzieren. Und wo man sich ein paar Leute engagiert, die eine Fähigkeit haben, das auch zu kommunizieren. Weil ich bin nicht der richtige Kommunikator. Wenn du in eigener Person die eigenen Interessen anbieten musst, das funktioniert nicht so gut. Das müsste auf einer anderen Ebene stattfinden.
Ich habe so Themenblöcke, die mich einfach nach wie vor interessieren. Und das möchte ich ganz engagiert künstlerisch machen. Und natürlich hat man dann Interesse, dass nach außen zu kommunizieren. Diese Brücke habe ich noch nicht richtig gefunden. Aber es treibt mich weiter und ich will das ja auch machen. Wenn man das noch kann, ist es ein großes Glück. Ich ärgere mich viel mehr über den institutionellen Kulturbetrieb, auch über Galerien, diese Arroganz, die diese Leute oft haben. Und dann geht man dahin und sieht Ausstellungen, wo man sich fragt, was ist denn das jetzt schon wieder? So belanglose, beliebig austauschbare Sachen, die man sieht. Und dann sieht man den Galeristen, wie er dann so arrogant da seine Sachen ... Und was ich auch nicht mehr leiden kann, ist, wenn bei Eröffnungen Institutionen sagen: Wir haben ein großes Glück, dass der Künstler bereit war, bei uns auszustellen.

Die Belanglosigkeit ist schon krasser geworden oder? Du hast es jahrzehntelang beobachtet.

Ich kannte in den achtziger Jahren den Berliner Kulturbetrieb ziemlich gut und hatte auch zu vielen Galeristen und Leuten guten Kontakt, auch wenn das für mich noch nicht so interessant war. Wir kannten uns ganz uneigennützig, weil ich mich noch nicht so galerie- oder ausstellungssreif empfunden habe. Aber man kannte sich. Das war ein ganz anderes Kulturklima. Aber heute das ist ein Riesenapparat, diese vielen Galerien, international und auf einer ganz anderen gesellschaftlichen Ebene operierend und orientiert. Es ist viel unzugänglicher geworden, wenn man den Galeristen nicht persönlich kennt oder den Zugang über andere Wege hergestellt bekommt, ist das für mich unzugänglich. Es war auch radikaler, die Künstler haben mehr riskiert. Es gab auch einen Haufen Künstler, die sehr marktkonform waren, die auch keine Probleme damit hatten, das ist ja auch okay. Der Markt braucht schöne Ausstattungskunst. Ich freu mich auch, wenn ich ein schönes Bild sehe, das einfach nur wirkt, sonst nix. Das ist auch toll. Aber es gab viel mehr experimentelle Radikalität unter den Künstler. Unsere Künstlergruppe Ratgeb war sowieso in diese ganzen Häuserkämpfe und Hausbesetzungen sehr eng verstrickt. Das war dann ein ganz anderer Kulturbereich. Also es war eine tolle Zeit, aber auch anstrengend, weil wir waren einfach Tag und Nacht unterwegs, was ich auch gern gemacht hab. Man war ja auch richtig jung, obwohl ich immer der Älteste war. Ich war immer zehn oder zwanzig Jahre älter.

Aber das war auch toll. Ich bin ja auch heute immer noch der Älteste.

Das Ende von dem Atelier auf der Oranienstraße, wie war das?

Es war absehbar, dass das zunehmend unangenehmer wird. Es war damals noch GSW, jetzt ist es Deutsche Wohnen. Bis jetzt gibt es das Atelier noch.

Ihr hättet nicht rausgemusst?

Nicht unbedingt, aber mir ist es perspektivisch zu unsicher geworden. Und ich habe mich dann zwei Jahre lang immer beworben auf solche Ateliers und hab nie was gekriegt. Und dann hat es hier plötzlich geklappt. Dann dachte ich, na gut, das ist vielleicht die Gelegenheit, auch wenn es nur acht Jahre sind oder was.

Ist es dir schwergefallen? Das war ja auch das Ende einer Ära.

Es ist mir sehr schwergefallen. Ich vermisse Kreuzberg. Die ganze Umgebung. Ich meine, es ist ganz schön hier, aber es ist einfach anders. Du bist da in der Stadt, hier bist du in der Peripherique irgendwo. Ich bin ein Stadtmensch.

Was mich noch interessiert, ist der Blick des gereiften Künstlers auf das, was danach kommt.

Ich entdecke schon noch spannende Kunst, auch jetzt. Es gab damals viele schöne nette gute Maler, es gab spannende Sachen. Und das ist heute auch so. Es gibt eben alle Tendenzen. Malerei ist auch nur ein Bereich. Es gibt so viele spannende Sachen mit anderen Techniken. Ich meine, Galeristen brauchen Malerei, weil das als Flachware noch verkäuflich ist. Diese vielen komplizierten Installationen, das ist für Galeristen auch oft ein Marktproblem. Deshalb braucht man auch die institutionalisierte Kunst, die das auch ohne Kommerzinteressen leisten kann. So wie ich arbeite, ist es vielleicht nicht mehr das Gängigste. Am Anfang, als ich hier eingezogen bin, da sind meine Kollegen gekommen und haben gesagt: Was, du malst noch? Auf dieser Etage malt kaum noch jemand.

Ist Existenzangst für dich heute noch ein Thema?

Natürlich, vor allem, wenn die Atelierfrage wieder ansteht. Wenn man da nicht größere Spielräume hat, finanziell, ist das immer ein Problem. Und wenn man so intensiv und ernsthaft an solchen Anliegen arbeitet, hat man natürlich den Wunsch nach Auseinandersetzung, Öffentlichkeit, Spannung und Verriss – oder was weiß ich. Das braucht man. Aber wenn das so schwierig ist, das zu organisieren, dann verliert man manchmal die Lust und stellt sich die Sinnfrage: Warum mache ich das überhaupt? Ich meine, ich mache das, weil es ein großes Glück ist, wenn ich in meinem Alter beschäftigt bin und da nicht irgendwo rumsitzen muss. Weil es mich interessiert und weil es mir Spaß macht, aber trotzdem, nur damit ich meinen Spaß habe, das reicht mir nicht aus.

Peter Scior „Raum 5“, 2019

EINER VON HUNDERT

/Tagebuch aus dem Berliner Winter, Frühling und Sommer

5. Mai, Gipsstraße

Still und friedlich fällt das Licht in die Räume des Malers Peter Scior. Sie sind menschenleer und auch sonst ist dort nichts Irritierendes zu finden. Eine Arbeitsplatte auf Holzböcken wie in einem Atelier oder einer improvisierten Situation während eines Umzuges. Kartons, die herumliegen, es könnte auch etwas anderes sein. Bezeichnend für seine Gemälde ist die Zärtlichkeit, mit der diese Bilder gemalt sind. Wie schafft er es, uns heute diese romantischen Bilder vorzuführen, ohne kitschig zu sein? Es bleibt eine Gratwanderung entlang an der Harmlosigkeit und Naivität. Diese Bilder strahlen etwas aus, was hoch im Kurs steht: Achtsamkeit und Meditation. An diesem kühlen Nachmittag im Mai, umschmeichelt von den Jazzimprovisationen auf dem Klavier, die der Galerist aufgelegt hat, kann ich mich darauf einlassen.
Das Licht draußen ist härter, die Kontraste sind aufdringlicher, die Konturen schärfer. Peter Sciors Weichzeichner schafft Versöhnlichkeit.

8. Mai, Brunnenstraße

Ich weiß, manchmal sehe ich auch nicht mehr durch. Erst heute Abend wieder, bei der Beinah-Newyorkesken-Haysinger-Scheibitz-BMW-Elektroautorelease in den ehemaligen KOW-Räumen im Brandlhuber-Brutalismus, kam ich nicht mehr mit. Erst fragte mich Frank N., ob das an der Bar nicht Ulf Poschardt wäre und ich, ja, durchaus, das könne sein.
Um dann später Kolja Reichert von der FAZ am Sonntag zu erzählen, dass ich Newsletter-Abonnent von Peter Richter wäre, um nicht allzu viele Texte von ihm zu verpassen. Und um ihn dann nach jenem Ulf Poschardt von vorhin zu fragen, mit dem er offensichtlich nach Hause fahren wollte. Aber nein, das ist doch genau dein Newsletter-Peter-Richter. Peinlich Nummer Eins.

von links nach rechts: Peter Richter, Ulf Poschardt, Bernhard Haysinger („My face is a painting by Eliza Douglas. My car a sculpture by Thomas Schelbitz. My life is curated by Anna-Catharina Gebbers, and I am a lucky man.), Adriano Sack

Später kam dann besagter veranstaltender Haysinger, seines Zeichens Mann von Anna-Catherina Gebbers und Werbeprofi, an mir vorbei und ich hörte noch das Wort Janine, und ich dann vorschnell, ach, du bist Adriano Sack. Betretenes, fast schockiertes Schweigen allerseits.
Keine Ahnung, warum mir das passierte, zweimal Springer-Presse, wo sie gar nicht da war. Lag meine Verwirrung vielleicht doch am Ambiente?

28. Mai, zuhause

Kürzlich habe ich mir ein Paar Schuhe von Acne Studios gekauft, natürlich gebraucht, aber sehr gut erhalten. Wie ich bald feststellen musste, drückt der rechte von oben unangenehm auf den großen Zeh. Nach ein paar Mal anziehen, habe ich jetzt also eine „Acne"-Narbe auf dem Fuß.

1. Juni, Rungestraße

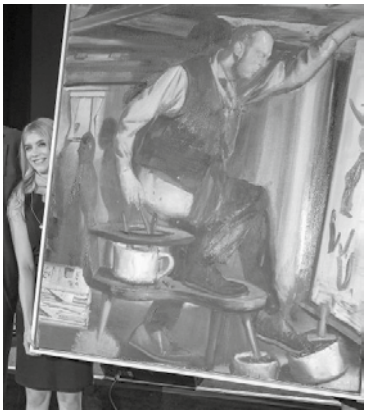
Transparente Stoffbahnen hängen in mehreren Gassen von der Decke. Links am Rand ist ein Schlagzeug versteckt. In dem fensterlosen Raum ist es jetzt schon stickig. Man dürfe nicht später rein und nicht eher raus und das ginge ca. 30 Minuten.
Das Publikum der „openstudios rs 20" war soeben durch eine Raum- und Bodeninstallation aus getrockneten Blättern, Blüten, Körnern und Halmen geleitet worden. Ein Pfad, der deine Sinne und deine Sinnlichkeit ansprechen möchte und dich eventuell staunen lässt über a) die Schönheit der Natur, b) die Einfachheit der Kunst, c) die Poesie des Einfachen und Schönen. Klein, fein und leise ist etwas, das sich oft vermissen lässt. Und was sich dann in der Performance fortgesetzt hat.
Der Klangkünstler und Schlagzeuger Oliver Schmid (Resonator/ Superterz/ Sophie Hunger) streichelt behutsam sein ruhendes wildes Instrument. Leichtes Klopfen und durchlässige Klangflächen begleiten die 2-Kanal-Videoprojektion, die auf den Stoffbahnen zu tanzen beginnt.
Der Natur entnommene Strukturen bilden Linien, Raster, Gitter und korallenartige Muster ab.
Leise tänzelt auch der zierliche kleine Körper der Performerin, als sei sie selbst ein Fischlein im Korallenriff, das sie am Mischpult zur Collage komponiert und im Einklang mit der Musik auf die Gaze schickt. Man könnte noch lange zuschauen und ins Träumen geraten, wenn nur der Sauerstoff nicht so knapp wäre. Schneller als erwartet ist hier der Zauber zu Ende, in New York waren es wohl ganze vier Stunden. Ursula Scherrer hat in den letzten 20 Jahren unzählige Performances vor allem in New York und Osteuropa zur Sensibilisierung der Wahrnehmung des Selbst und seiner Umgebung beigesteuert. Heftiger Applaus.

18. Juni, Böttcherstraße

PEOPLE: mal wieder – „Social Fashion by At-Risk Youth". Die vierte Kollektion ist jetzt fertig und wird heute Abend im BALDON in der Böttcherstraße präsentiert. Ich plane hinzugehen und sehe: Ah, das ist im LOBE-Haus, sehr gut, das wollte ich mir schon immer mal ansehen, auch wenn ich gar kein ausgesprochener Brandlhuber-Fan bin.
„Blind World" ist das Motto der Kleidungsstücke, die hinten im schicken Café hängen, im Erdgeschoss und 1. Stock , viele junge Leute sind da, auch viele Praktikant*innen, man sitzt vor allem hinten, draußen auf der Terrasse. Ein paar Teile gefallen mir, dunkelblau-schwarzer Mantel und Blazer, ein langer, patchworkartig zusammengenähter Rock, schwarz, orange, rot gemustert, alles in DE gefertigt und gar nicht mal so teuer, der Mantel ca. 180,– EURO. Doch dann fahre ich wieder, war mir doch irgendwie zu „normal". „At-Risk" habe ich da nicht wirklich entdeckt in der Präsentation im Brandlhuber-Haus-Café. Auf dem Rückweg durch den Wedding denke ich: Eigentlich toll – hätte ich schon gerne, und doch: Warum eine Präsentation in all diesem Schick zwischen ausgewählten Limonaden und poliertem Beton? … ist das widerständig? Nein. Es gibt kein Zurück, drunter geht's nicht mehr, oder? Aber wer will schon zurück …? Wir sind nicht mehr „blind", schon lange nicht mehr.

22. Juni, im Büro

Erst jetzt kriege ich die Nachricht, dass Uta Grosenick, die Co-Gründerin vom Distanz-Verlag, nicht mehr mit an Bord ist. Christian Boros hätte sie ausbezahlt. Jetzt bin ich gespannt, wo sie nach Stationen bei Taschen (hier war sie zum Beispiel Mitherausgeberin der um die Jahrtausendwende Kunstkanon erzeugenden *Art-Now*-Reihe), bei DuMont (dessen Kunstbuchsparte sie gemeinsam mit Nicola von Velsen (jetzt Holger-Liebs-Nachfolgerin bei Hatje Cantz) leitete) und schließlich bei Distanz, landen wird. Ob die Summe bis zur Rente in fünf Jahren reichen wird? Und Nicht-Arbeiten ist für Uta bestimmt auch keine Lösung.



Uta Grosenick, Foto: Joachim Baldauf, 2013
Aufgang LoBe-Haus, Wedding
Horst Janssen, Ausstellungsplakat Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1966
Neo Rauch, „Der Anbräuner", 2019, Foto aus der Versteigerung , Ausschnitt

28. Juni, im Schwarzwald

Ich bin mit einem Plakat von Horst Janssen zu einer Ausstellung in Düsseldorf 1966 aufgewachsen. Es hing in meinem Zimmer und war eigentlich von meinen Eltern archiviert und auf eine Holzplatte kaschiert. Mir gefiel es, so dass ich es als Fünfzehnjähriger in meinem neuen Einfamilienhauszimmer aufhängte. Jetzt fällt mir erst auf, dass Janssen die gleiche Fäkalkritikerschelte zeichnete, wie jüngst Neo Rauch in der Zeit. Das Plakat zeigt einen Mann beim Radschlag, mit aufgerissener Hose und beschmutztem Arschspalt. „‚Nix Neues!' sagt der Kritiker Wolf Schön vom Rheinischen Merkur. ‚Alles nur Radschlägerei!'" sagt ein Mensch auf dem Plakat aus einem Bild heraus. Der Radschläger hier ist wohl der Künstler selbst, der dem Kritiker sein LmaA entgegensetzt. Bei Neo Rauch durfte Wolfgang Ullrich mit seinen eigenen Exkrementen malen. Also „Nix Neues" schreibt der Kunstkritiker Andreas Koch von der *von hundert*. „Alles nur Scheißemalerei!"

5. Juli, im Zug

Frank rief mich im Zug an. Ebs wäre tot. Dieser plötzliche Tod der um die Fünfzigjährigen, wie schon bei meinem Vater und meinem Großvater, so früh, Schlaganfall, Herzinfarkt – bei meinen Vorfahren war es der latent schlechte Lebenswandel, Rauchen und Trinken und Stress.
Eberhard Havekost habe ich zuletzt an besagtem 8. Mai bei der Scheibitz-Veranstaltung gesehen und gesprochen. Er versuchte mir mit seiner einzigartigen schleifigen Haiku-Rhetorik, als deren Gegenüber man oft verstummte, weil man nur halb verstand, die Qualitätsunterschiede des gerade auftretenden Marzahn-Rappers und LA-Hip-Hoppern zu erläutern. Ich hatte natürlich keine Ahnung und nickte immer. Das war also das letzte Mal. So schade.

Eberhard Havekost (1968–2019)
Buchcover 2004, Kupferstichkabinett Dresden

2. August, im Büro

Das besagte Bild von Neo Rauch wurde für einen wohltätigen Zweck auf einer Golf-Charity-Versteigerung für 750.000 Euro verkauft. Aktionator war Christian Lindner. Das Bild wurde von dem Berliner Immobilienunternehmer Christoph Gröner gekauft. Christian Lindner pries es mit den Worten, dass das Bild einmal in den Schulbüchern abgebildet würde und eine Analogie zur derzeitigen Debattenkultur darstellen würde. Jetzt wandern Immobiliengewinne, erwirtschaftet von der CG-Gruppe, in ein Kinderhospiz – vielleicht nicht der schlechteste Weg.
Dass Gröner einen Verein für gesunden Menschenverstand gründen wolle und derzeit eine Redaktion aufbaut, die mit Fake-News aufräumen soll, passt allerdings zu seinem Investement. Vielleicht nennt er die Website ja gleich www.scheisse.de und wettert darauf gegen alles, was er nicht so gut findet. CO_2-Lüge, Mietpreisbremse, Integration, Tempolimit, Feminismus … beim Besuch der Vereinsräume kann man sich dann das Bild anschauen.

7. August, Dorotheenstadt Friedhof II

Ich lernte Havekost 2004 kennen. Er fragte mich, ob ich einen Katalog mit druckgraphischen Werken für das Kupferstichkabinett Dresden gestalten könne. Klar, gerne! Ich konnte frei mit der Bildanordnung arbeiten, außerdem hatte ich eine recht einfache, das Konzept tragende Gestaltungsidee, es war also reibungsarm, trotzdem spannend. Es war eines der ersten Bücher, das ich komplett alleine, ohne Grafikkollegen machte. Ich schwamm mich gerade frei, hatte eine neue Beziehung und war dabei, meine Galerie zu schließen. Dass Cover und Plakat wie eine Beerdigungsanzeige auf einem Waldfriedhof aussahen, störte weder Ebs noch mich. Jetzt sind ganz in der Nähe seines Grabes ein paar ähnlich Tannen.

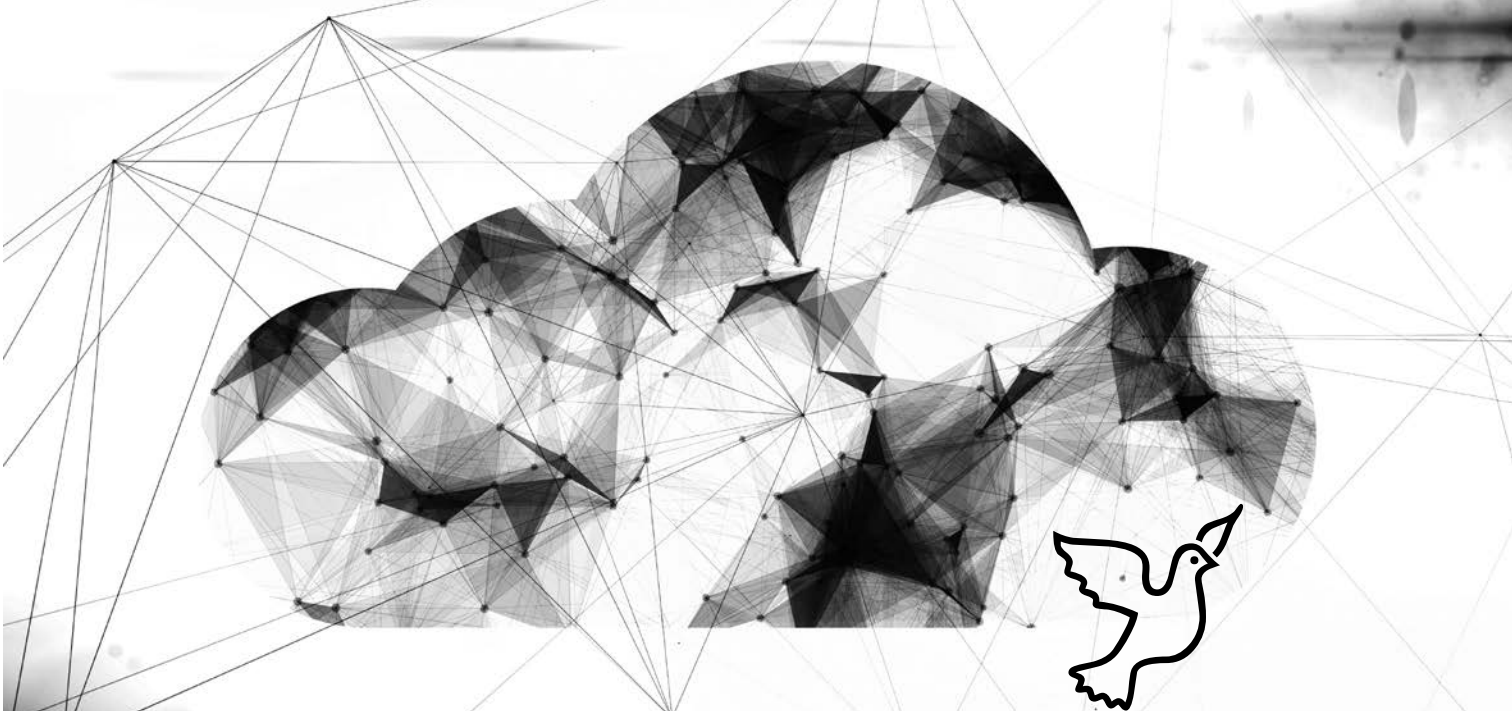
EINE LISTE VON HUNDERT

Wikipedia-Seitenabrufe

/Andreas Koch

Ich gebe es abermals zu, ich bin ein Ranglisten-Nerd. Ich schaue zum Beispiel regelmäßig nach meiner Platzierung in der deutschlandweiten Handicap-Liste aller Golfspieler (14.914 von 612.724 oder Rang 21 in meinem Club von 932 Mitgliedern). Oder ich schaue natürlich auch nach meinem Artfacts-Rang, obwohl das mittlerweile schwieriger ist. Man sieht, wenn man nicht zahlt, lediglich in welcher Region man sich befindet. Top 100.000 weltweit und Top 10.000 deutschlandweit, das ist nicht sonderlich gut. Über einen Trick kann ich allerdings auch dort sehen wo ich stehe. Bei einer Künstlerin, die mit mir sieben Mal ausstellte (Rubrik: Most exhibitions with) wird in Klammern mein Rang angegeben (10.792). Allerdings warten zwei Ausstellungen darauf, verifiziert zu werden, darunter eine Solo. Das bringt bestimmt 2000 Plätze. Ich bin gespannt.
Was ist das, Selbstverortung? Selbstversicherung? Bin ich gerankt, lebe ich? Ist es mein männlich-sportives Kleinhirn? Langeweile? Ich bin jedenfalls froh, dass ich nicht bei weiteren Ranglisten mitmache, natürlich aus Selbstschutz. Ich wäre verloren. Wie viele Leute auf *von hundert* klicken, weiß ich nicht. Unser Internet-Hoster Micz Flor meinte vor vielen Jahren: Das willst du gar nicht wissen! Und er hatte recht. In den sozialen Medien wäre ich verloren. Ein Likes-abhängiger Junkie, der stündlich nach dem Thumbsup-Stand des zuletzt geposteten Bildchens lechzt. Warum nur 5, 50, 500? Die eigentliche Zahl ist dann egal, ich würde mich in irgendeiner Dimension bewegen und bei jeder Abnahme leiden und mich bei jedem Anstieg freuen.
Diese Statistik hier ist allerdings öffentlich, viele wissen das gar nicht, oder wissen es nur heimlich. Die Wikipedia-Klicks eines Eintrags auf der deutschsprachigen Wikipedia kann jeder nachschauen. Ich veröffentliche hier einen Auszug, wobei bei meiner Zahl bestimmt ein Fünftel meine eigenen sind … Die Auswahl der Seiten ist rein zufällig und meiner Stimmung an einem heißen Montag im Spät-Juni gezollt (27. 6. 2019).
Die Zahlen sind immer die Views der letzten 90 Tage (links) und der tägliche Durchschnitt (rechts). Bei den Top-Leuten gibt es manchmal ungewöhliche Peaks, da gibt Wikipedia noch einen Mittelwert an, den ich dann in Klammern aufführe (rechts bei den täglichen). Bei Eberhard Havekost habe ich nochmal die Gesamtzahlen drei Wochen nach seinem Tod in Klammern hinzugefügt. Genauso habe ich die Zahlen Ende Juli bei Neo Rauch und Wolfgang Ullrich nach der „Anbräuner"-Sache aktualisiert.

Pablo Picasso	171.251	1.882
Joseph Beuys	82.874	911 (565)
Frank Nitsche	296	3
Thomas Scheibitz	621	7
Eberhard Havekost	668 (35.420)	7
Olaf Holzapfel	431	5
Tatjana Doll	311	3
Martin Eder	1.017	11
Alicja Kwade	1.705	19
Gregor Hildebrandt	678	7
Thomas Zipp	363	4
Tilman Wendland	57	0,7
Christian Schwarzwald	122	1,3
Sofia Hultén	82	1
Jenny Rosemeyer	14.871	163
Flake	122.350	1.345
Rammstein	802.760	8.822
Marius Babias	241	3
Marc Wellmann	123	1,3
Katja Blomberg	200	2
Susanne Pfeffer	937	10
Kaspar König	2.372	26
Hans-Ulrich Obrist	2.032	22
Klaus Biesenbach	1.137	12
Olafur Eliasson	4.950	54
Jeppe Hein	915	10
Katharina Grosse	1.992	22
Karin Sander	744	8
Joachim Bessing	599	7
Anne Waak	221	2
Christian Boros	2.635	29
Uta Grosenick	295	3
Angelika Taschen	759	8
Benedikt Taschen	1.037	11
Ulf Poschardt	45.456	500 (223)
Peter Richter	1.423	16
Florian Illies	7.478	82
Angela Merkel	427.548	4.698
Hans -Jürgen Hafner	218	2
Martin Kippenberger	8.432	93
Jürgen Drescher	109	1
Roger Federer	318.037	3.495 (1.876)
Andreas Koch	269	3
Johann König (Galerist)	4.107	45 (25)
Johann König (Komiker)	19.735	217
Natascha Sadr Haghighian	7.053	78 (29)
Andreas Mühe	9.545	105
Anselm Reyle	1.053	12
Monica Bonvicini	883	10
Susanne Lorenz	230	3
Elmgreen & Dragset	753	8
Isabelle Graw	565	6
Sabeth Buchmann	349	4
Stephan Geene	282	3
Albrecht Schäfer	129	1,4
Julia Stoschek	15.572	171
Neo Rauch	13.088 (20.767)	144 (228)
Wolfgang Ullrich	1.905 (3.836)	21 (42)



VANITY FAIRYTALES

Hinter der Cloud, da muss die Freiheit doch grenzenlos sein!

/Elke Bohn

Die künstliche Intelligenz, so sagt, hofft und denkt man, macht sich keine Gedanken über die Freiheit. Kann Sie aber Kunst? Hier scheint die Meinungsbildung ähnlich, vielleicht weil so derart neu, oder auch aus vermeintlichem Mangel an Autorenschaft.
Alex Mordvintsev und Jana Sam finden schon, klar, sie sind ja auch die Autoren. Formal zumindest, inhaltlich wollen sie es vermeintlich gar nicht sein, diese Freiheit nehmen sie sich.
Die letzten sechs Monate verfolgten die beiden die Kurse der im NASDAQ notierten Firmen, übersetzten die Daten in ein Programm und schickten diese an einen Roboter der mittlerweile noch berühmteren Firma KUKA, genau, die nun irgendwie nach China vertickt wurde. Dieser Roboter ist dabei keine Einbahnstraße, denn er kann Plus und Minus, Ja und Nein, Hin und Weg. Ein Zentner Aluminium, der Werkstoff, den die Weltwirtschaft derzeit wegzieht wie eine Horde Banker das Koks, wird entweder um die Kursgewinne der Firmen aus dem NASDAQ-Index verringert oder ergänzt. Dabei, total aktuell und zeitgeistig, das einst Entfernte aufbewahrt und im eventuellen Fall dann verwandt. Schöne Arbeit, doch Johann König sprach als Machtwort, dass für die nächste „Unlimited" der Art Basel in Basel es eine Tonne sein müsste. Mindestens, mache ja sonst nichts her.

Im Kontext einer erweiterten philosophischen Diskussion über Freiheit im Hier und Jetzt und Heute und die damit und dadurch betroffenen sozialen Medien, den dafür notwendigen Geräten und unseren Umgang damit und allem voran die damit einhergehende und scheinbar freiwillige Selbstaufgabe der persönlichen Freiheit im Sinne von Ruhe, Selbstbestimmung und einem möglichen beruhigtem Leben thematisiert Oliver Garchl in seinem umfänglichen fotografischen Werk. Er stellt die Kamera seines Smart-Phones so ein, dass diese immer und überall eine Foto aufnimmt, sobald er das Display aktiviert oder ein Anruf beginnt. Die Kamera sieht dadurch alles, was eigentlich auch Garchl sieht, sich jedoch niemals merken könnte, wollte oder würde. Diese Abbildungen, die, weil vollkommen digital, eigentlich nurmehr eine Aneinanderreihung von Nullen und Einsen darstellen, sind ein untrügliches Zeugnis von Garchls Leben, seinen Reisen, seinem Privaten, seinem Umfeld, kurz: seinem Sein. Dadurch im höchsten Maße analog, werden sie von Oliver Garchl auch so behandelt; ausgedruckt und gerahmt. Oder auf Aluminium, da haben wir's wieder, aufgezogen. Oder auf Karton gedruckt und gerahmt, jedoch ohne Glas, verletzlich und

Foto: Montage von hundert

empfindlich wie ein Frischling im Haifischbecken der freiheitsbedrohenden Jetztzeit. Seine Motive scheinen abstrakt, unerkennbar, verschwommen, kitschig, furchtbar und auch grotesk, in einer das Marginale überhöhenden Art.

Freiheit, das vielleicht größte der großen Worte, wurde vor einigen wenigen Wochen auf Rauf und Runter gedreht, als die unmöglich ungeschickt und unberaten wirkende Erbin der Keksdynastie Bahlsen sich damit in die Mutter aller Nesseln setzte. Dafür solle sie bildlich eine Buße tun. Befand Teresa Margolles. Sie, also die junge Bahlsen, soll, und in diesen Zeiten ist das ein Muss, Kekse backen. Selber, vom Teig bis zum Teller. Die Formen sind Formen der Unfreiheit, und damit die Formen der Freiheit derer, die über die Formen von Unfreiheit bestimmen, die Freiheit haben, so Margolles. Es sind dies Umrisse von Gefängnissen, Flugzeugen, Bunkern, Städten, ja ganzen Staaten. Es ist, wie so oft bei Margolles, eine bedrückende Arbeit, die all jenen beinahe im Halse stecken blieb, die sich die Freiheit nahmen, zuzugreifen.

Auch über die Freiheit, wahrscheinlich ist es eine vermeintliche, Kunst und Musik zu verknüpfen, wurde, wird und wird wohl viel gesprochen. Und so leistet man sich in Berlin nach dem unrühmlichen und noch viel mehr Abschuss von Chris Dercon an der Volksbühne, eine echte solche. Nämlich lud man Reinhard Mey, eine Ausstellung zur Freiheit zu kuratieren. K-U-R-A-T-I-E-R-E-N! Man stelle sich vor! Ein Musiker, vielleicht noch nicht mal, der nun in das Allerheiligste vorgelassen werden soll. Unding! Scheiße! Verdammt nochmal. Doch Mey ist ein Fuchs, ist es scheinbar gewohnt durch seine jahrzehntelange Produktionspraxis, sich mit Produzenten auseinanderzusetzen, im Sinne der Sache. So holte er sich, einfach (oder eben auch nicht), Krist Gruijthuijsen ins Studio, pardon, Team. Der bedankte sich für diese ihm zugesprochene Freiheit mit einer Ausstellung, die Mey – und das wusste er ja vor allem und allen – nie hätte zusammenstellen können. Krist stellte die oben beschriebenen Werke zur Schau und zudem ein Gemeinschaftswerk von Ai Weiwei und Klaus Staeck. Ein riesenhafter Marmortisch, es ist zu erfahren, die Größe ward durch die Möglichkeiten der Luftfracht terminiert, in dessen Oberfläche das Wort Freiheit in jeder bislang bekannten Sprache, die verschriftlicht werden kann, gemeißelt worden war. Gefertigt von, da waren sich beide Künstler einig, nicht im Herkunftsland des Marmors ansässigen, möglicherweise Unfreien, sondern einer Badezimmermanufaktur aus der Pfalz. Was wie eine große, zum größten Teil abstrakte Zeichnung wirkt, ist das eigentlich mahnendste Werk der Ausstellung. Zeigt es doch, wie wenig wir die Freiheit verstehen zu können scheinen.

ONKOMODERNE

Falsch Denken

/ Christina Zück

Kunst klebt wie ein Blutegel an der Freiheit, kommt mir jetzt unter Zeitdruck in den Sinn, sie lindert Schmerzen und saugt sich voll, bis sie fett und bewegungslos auf den Grund des Wasserbeckens gleitet. Blutegel werden nur einmal medizinisch verwendet und verlieren nach der Arthrosebehandlung ihren Nutzwert. Bisweilen nimmt die Rheumatologin die Tierchen mit nach Hause und legt sie zur letzten Ruhe in ein Aquarium, berichten User im Egelforum. Die Metapher klingt falsch. Das Verhältnis zwischen Kunst und Freiheit ist nichtlinear und auch nicht organisch, ich muss mir mehr Mühe geben, es auszuskizzieren.

Sind Sie (das Pronomen kann beliebig durch alle anderen wie ich/Du/sie/er/es/ette/wir/ihr/they/* ersetzt werden) Künstlerin geworden, weil Sie immer darunter gelitten haben, ständig irgendetwas zu müssen? Sie wollten einfach nur tun, was Ihnen Spaß macht? Niemand sollte da eingreifen, wie lange Ihr Körper Schlaf braucht oder Ihr Gehirn Ruhe, um ein wichtiges Problem zu lösen? Sie wollten zur attraktivsten Clique Ihrer Community gehören? Reich werden wie eine Malerfürstin? Menschen unterstützen, sich aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien? Selfies von Ihrer eigenen Vernissage auf Instagram posten? Sie wollten sich Ästhetiken anderer Gesellschaftsschichten und Kulturen aneignen? Andersartige Logiken praktizieren? Sie wünschten sich mehr Lebendigkeit und Humor im Alltag? Sie haben aus ganzem Herzen Gedichte,

alle Fotos: Christina Zück

Klänge oder Farben geliebt? Der Geruch nach Bleichfixierbad, das Kabelchaos hinter den Monitoren, die bekleckste Malerjeans, die trübe French-Press-Kanne im Atelier, das waren ganz Sie selbst?

Die nervigen Belehrungen, die jetzt kommen, kennen Sie bereits: Als Künstlerin müssen Sie Handlungen so vollziehen und Objekte so herstellen, dass sie in der Wahrnehmung der Betrachter neuronale Verbindungen aktivieren, die als Kunst deklariert und verzollt werden können. Kuratoren, Sammlerinnen, die Künstlersozialkasse, das Finanzamt müssen alles, was Sie tun, nachvollziehen können, daher sollten Sie es eingrenzen und gut verständlich strukturieren. Es ist nicht genug, mit innovativem Wissen zu experimentieren und Materialität umzuformen, sondern Sie müssen Ihre Tätigkeit durch gezieltes Marketing, Social Media, Selbstverwissenschaftlichung und affektive Arbeit in das Kunstfeld hinein networken. Einfach im Atlantik unterzugehen, wie Bas Jan Ader es auf einem Segelboot performte, ist an aufwändige Kommunikationsstrategien gekoppelt. Falls Sie Probleme mit der Diversifizierung Ihrer Tätigkeit haben, gibt es Coaches, Systemaufstellungen, Bodywork und Leute, die für Sie Projektanträge schreiben. Dass die materielle und immaterielle Gewinnerzielungsabsicht der wesentliche Teil der Kunst ist, müssen Sie in Ihren Lebensentwurf integriert haben. Ihre empfundene Erfolglosigkeit wirkt gleichwohl produktiv auf die Gesellschaft zurück und läßt lässt ganze Industriezweige aufblühen. Immer stärker widerspricht das blöde Gesülze vom Markt Ihrem ureigensten Naturell. Ihre Gefühle sind der authentische und freie Ausdruck Ihres Wesens, so haben Sie anhaltend schlechte Laune, die Sie verbergen, weil Sie problemfrei und positiv auf andere Menschen wirken wollen. Auch von diesem affektiven Zwiespalt profitiert die Wirtschaft. In Ihrer Seele haben sich Überreste eines Subjektkonzepts aus der Epoche der Aufklärung einen freien Willen erkämpft, der pausenlos Paradoxien hervorbringt, die sich als üble Energievampire erweisen.

Ohne die normativen Fluchtpunkte Erfolg, Liebe, Glück, Erfolg, Einzigartigkeit und ganz besonders auch Freiheit, die überall wie Pollen im Raum herumschweben, erschiene die allumfassende Produktivität unerträglich. In der Romantik, der Gegenbewegung zur Aufklärung, entwickelte sich die Gesetzlosigkeit für alle künstlerischen Praktiken zur Zielvereinbarung. Scherben auch dieser ideengeschichtlichen Formationen blockieren immer noch ihr Fortkommen. Befreite künstlerische Regelbrüche und beschleunigte Effizienz bilden schon lange keine Gegensätze mehr. Das Andere, die unerwünschte Kehrseite der gegenwärtigen Misere, dass Sie nun erforschen und ins Zentrum Ihrer Praktik stellen können, ist absichtsloses Herumhängen, Unsichtbar-, Müde- und Depressiv-Werden, Scheitern, das Abfallen der Leistung, sick time, sleepy time und crip

time. Damit lässt sich kein Skandal und kein Protestwesen generieren. Neben der Erwerbsarbeit müssen Sie auch genug psychische Energie aufbringen, um zu verleugnen, was Sie sowieso schon wissen: Wie zerstörerisch die Hypertrophie der Gegenwart ist. Ihre Haltung schwankt den ganzen Tag lang zwischen Hinnahme und Verweigerung, während Sie doch ganz gut funktionieren, so dass alles so weitergehen kann und nichts zusammenbricht. Sie sind ein selbstgouvernementales Subjekt geworden anstatt ein freies. Sie sind eine twitterne Eiche, die sich für die dringend notwendige Lobbyarbeit gegen den Klimawandel ausbeuten lässt. Ihr ureigenstes Seelen- und Körperwissen haben sie aufgegeben. Ihre Versuche, es sich wieder zu erschließen, enden wie die meiner Shinrin-Yoku-Gruppenleiterin, die sich alleine mit Regenplane und Isomatte in den Wald zurückzieht und von dort aus Status-Updates von der Sonnenwende, der Dämmerung und all den anderen mystischen Glückserfahrungen postet, die sie da so hat.

Im Chor stimmen Sie in das Mantra mit ein: Jenseits der Erwerbsarbeit hat sich die Ökonomie zu allen Lebensbereichen Zugriff verschafft. Freiheit ist ihr Joker, die sie als Schnäppchen vermarktet und durch die sie weiter wachsen kann. Je mehr Freiheit man für sich herausholen kann, desto enger wird's für alle anderen. Die quantifizierbare Wirtschaftsmacht nimmt irrationale und religiöse Eigentümlichkeiten an, obwohl es bei den Marktteilnehmern zu keiner Aktivierung irgendwelcher nachweisbarer Glückshormone im so sehr gepflegten eigenen Organismus führt. Neben den immer neuen Belohnungsimpulsen müssen Sie mit wuchernder Bürokratie, überfüllten Verkehrsnetzen, auf ein Minimum reduzierten Gesundheits- und Bildungseinrichtungen, überteuertem Wohnraum und einer kollabierenden Umwelt zurechtkommen. Sie müssen sich denen unterwerfen, die die Engpässe verteilen und verwalten. Hinzu kommt, dass einige besonders gewaltaffine Menschen sich von der Ausweglosigkeit übermäßig stressen lassen, aber wieder zum Genießen finden, indem sie die Diktatur zurückfordern – mit sich selbst an privilegierter Stelle. Die triumphierende Souveränität über das Gewürm, das zeitintensiv diskutieren und respektvoll Konflikte lösen möchte, bringt lustvolle und ermächtigenden Gefühlseffekte hervor. Rausch und Härte haben die Kraft, über Paradoxien, komplexe Vernetzungen und möglichst viele unserer historisch erkämpften Freiheiten hinwegzufegen. Die Autoritären haben die Negativität für sich vereinnahmt und nehmen damit auch Ihnen die Freiheit, Ihren unproduktiven und zerstörerischen Bedürfnissen nachzugehen. Sie werden auf die wissenschaftlich begründete, bürokratisch abgesichterte Kritik zurückgeworfen, um Ihrem Unwohlsein Raum zu geben.

Wenn Not und Ungerechtigkeit zu groß werden, lässt sich Freiheit immer wieder umpolen, reaktivieren und neu aufladen. Künstlerische Praktiken tragen dazu bei, andere Vorstellungen von Freiheit auf den Markt zu bringen. Lebensbejahende Widerstandskräfte und positive Zukunftshorizonte konkurrieren immer weiter um die Fähigkeit zur Veränderung. Es gibt kein falsches Leben im falschen. Was soll denn auch am Leben falsch sein? Es entwickelt sich wie von selbst vor sich hin. Aus der übergeordneten Perspektive werden Sie Werke und Ideen im historischen Verlauf betrachten. Als sich wiederholende und ausdifferenzierende Formen, Strukturen, Systeme ziehen sie an Ihrem Blick vorbei, trotz der Einschränkungen Ihrer Handlungsmöglichkeiten, ganz friedlich und ruhig, manches stirbt irgendwann aus. Der Atem kommt und der Atem geht. Es wird ästhetische und soziale Fortschritte geben, Blockaden in den Knotenpunkten des Netzwerks, Metastasen und bunte schlangenförmige Diagramme, die alle Impulse bebildern und quantifizieren. Die Wellen verwandeln sich in Algorithmen und gewinnen an Macht, sie loten die Balance präzise aus, was als Freiheit gelten soll, und für wen es mehr und für wen es weniger geben soll.

Sie haben die Deadline für eines Ihrer Projekte nochmal verschieben können. Jedoch müssen Sie gleich weitermachen, um einen wichtigen Termin für nächste Woche vorzubereiten. Sie müssen noch Ihre Übungen machen, sonst stehen Sie das nicht durch. Sie könnten auch in die Sonne gehen, aber dann wird alles noch enger, auch wenn Sie kurz mit dem Auto die zwei Kilometer zum Park fahren. Sollen Sie ein Beratungsgespräch in Anspruch nehmen? Einen Behandlungstermin buchen? Sie haben die Freiheit, alles hinzuschmeißen, und dann wären Sie endlich raus. Müssten dann sofort woanders wieder rein, in ein neues komplexes System. Dutzende Belege für Hartz IV heraussuchen, Termine wahrnehmen. Mit abgestumpften Ärzten über Ihre Medikamentendosis verhandeln. Eine Hütte im Grunewald bauen, eine leerstehende Höhle am Arunachala suchen. Bis Sie schließlich erkennen, dass es nichts zu tun gibt. Alles ist eins. Ein zeitloses Gegebenes, in dem Formen und Gedanken erscheinen und vergehen, unendlich, unabänderlich. Wenn Sie darüber meditieren, stellen Sie es sich wie einen Torus vor, der nur scheinbar pulsiert. Da ist nichts als sirrende Lichtteilchen.

36
38 2/3
39
40
40
THERE ARE NO RULES

Freiheit-
Spezial

2 Abend im Abendland—*Oliver Grajewski*
3 Heji Shin / Buchholz und Andreas Mühe / Hamburger Bahnhof—*Stephanie Kloss*
6 Brinkmann & Bose / Verlag—*Birgit Szepanski*
11 Jack Whitten / Hamburger Bahnhof —*Isabella Hammer*
12 Karin Sander / Akademie der Künste—*Ferial Nadja Karrasch*
13 Karin Sander / Haus am Waldsee—*Alina Rentsch und Luisa Kleemann*
15 Michelle Atherton, Jette Gejl, TC McCormack / Spor Klübü—*Matthew Burbidge*
18 Michael Buthe / Galerie Judin—*Chat*
19 Freiheit—*Peter K. Koch, Andreas Koch, Barbara Buchmaier, Tom Biber*
24 Ammar al-Beik / Ein Gespräch—*Ferial Nadja Karrasch*
29 Henning Lundkvist / Buchbesprechung—*Diana Artus*
31 Odysee der Herzen —*Anna-Lena Uellendahl*
33 Autonomie simuliert / VW—*Raimar Stange*
34 Palast der Republik, Palmyra—*Christoph Bannat*
36 Insert / Brunnen IV—*Fritz Balthaus*
38 von hundert / Gespräch mit Andreas Koch—*Marina Sorbello*
40 David Wojnarowicz, Frank Wagner und Anne Imhof / KW, Tate Modern—*Barbara Buchmaier*
43 CODERESONANZ oder Coderedundanz—*Barbara Buchmaier und Christine Woditschka*
45 Wo ich war—*Esther Ernst*
49 Gotscha Gosalishvili / Porträt—*Christoph Bannat*
51 Die leere Mitte Teil 3 / Über die Aufsichten in Museen—*Anna-Lena Wenzel*
52 Künstler/in, lebenslang / Werner Brunner—*Sonya Schönberger*
55 Tagebuch—*Einer von hundert*
58 Eine Liste von hundert / Wikipedia-Seitenabrufe—*Andreas Koch*
59 Vanity Fairytales / Hinter der Cloud, da muss die Freiheit doch grenzenlos sein!—*Elke Bohn*
60 Onkomoderne / Falsch Denken—*Christina Zück*

033/100

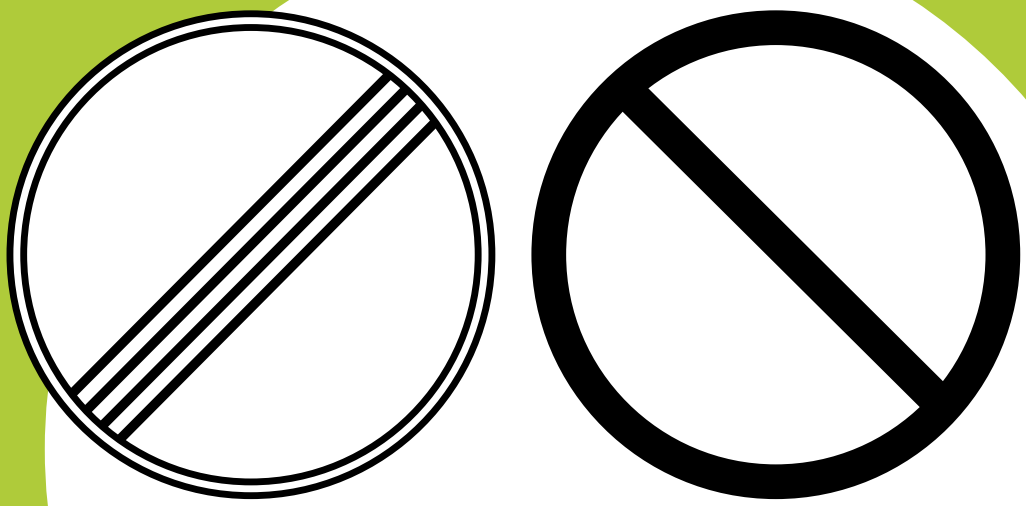
August 2019

FREIHEIT SPEZIAL

Texte über Kunst und anderes
über Kunst von Andreas Seltzer, Hendrik Czakainski, Lynn Hershman Leeson, Daniel Spoerri ...
Gespräche mit Max Dax, Lukas Töpfer, Peter Dobroschke, Heiner Franzen, Sonja Alhäuser
sonst über Moritzplatzviertel, Ateliers, Haus der Statistik, Rüdiger Lange, EuropaCity ...
Immobilien-Inserts von Christin Kaiser, Roland Boden, Randolf Müller/Sonja Lau ...

033/100

von hundert #33 September 2019



FREIHEIT-SPEZIAL

Texte über Kunst und anderes

über Kunst von Heji Shin, Andreas Mühe, Karin Sander, Jack Whitten, TC McCormack, Michale Buthe, David Wojnarowicz, Anne Imhof … Porträts über Brinkmann & Bose, Gotscha Gosalishvili Gespräche mit Ammar al-Beik, Werner Brunner sonst über VW, Palmyra, ein Buch von Henning Lundkvist und Ausstellungsaufseher sowie einem Freiheit-Insert von Fritz Balthaus