

039/100

von hundert #39

Mai 2024



**RAUM
SPEZIAL**

Texte über Kunst und anderes
über Ausstellungen Venedig-Biennale, Gallery Weekend Interviews mit Reinhold Gottwald, Anna M. Kempe,
XING (Bologna) sonst über Marcel Duchamp, Kunstbetrieb und Rechtsruck, Demos in Brandenburg, Barbara Quandt,
Exergue (documenta 14), Tel Aviv und 36 Seiten über Raum

Impressum

von hundert #39 erscheint 05/2024

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)

Redaktionstreffen Peter K. Koch, Christine Woditschka, Christoph Bannat, Chat, Barbara Buchmaier, Andreas Koch,

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

Steinstraße 27, 10119 Berlin, Tel. 030/41717570

Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung

Titel Claudia Kugler (Kopf) und Andreas Koch (Raum)

Druck und Bindung Europrint, Berlin

alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen

Auflage 130 + 60 ap (author's proof) + 10 cp (café proof)

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

zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,

Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!, about bookshop

erscheint im permanent Verlag

Webshop www.permanentverlag.de

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

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

Abend im Abendland #433

/ Oliver Grajewski



Croissant unterm Hakenkreuz

Kunstbetrieb und Rechtsruck

/Oliver Koerner von Gustorf

Es ist noch gar nicht so lange her, als Meloni die Wahl in Italien gewonnen hatte, da saßen mein Freund und ich in Paris in einem Petit Café. Wir, zwei Geschmacksbürgerinnen-Eichhörnchen, knabberten an unseren Croissants. Neben uns Tüten von Astier de Villatte, mit Tässchen und Tellerchen und japanischen Räucherstäbchen mit dem nachempfundenen Geruch von Balthus' Atelier in den Schweizer Alpen, Terpentin, Öl, Zeder, die von Koh-shis, Meistern des Duftes, auf der Insel Awaiji angefertigt werden. Irgendwie begannen wir, über Meloni zu reden, und wie sie von van der Leyen als ganz normale Politikerin begrüßt wird, und dann über Marine Le Pen und die Rassemblement National in Frankreich, wie silberblond und ein bisschen schick dieser neue Faschismus ist, wie er versucht, ganz normal, sogar sophisticated rüberzukommen. Ein bisschen wie eine moderne Hausfrau, die sich für Kunst und Kultur interessiert, gerne indonesisch essen geht, mit Männern, die aussehen wie Macron. Und wir fantasiierten ein bisschen, wie es ist, in einem rechtsextremen, völkischen Europa, in einer neuen Form von autoritärem Kapitalismus zu leben, wie das aussehen würde, was wir dann wohl machen würden. Ob das dann in Paris wohl so wird, wie in Tarantinos „Inglorious Basterds“ oder wie mit Cocteau und Jünger, die mit dem Vichy-Regime noch bis kurz vor Schluss Langusten aßen und Champagner tranken, während die Leute auf der Straße verhungerten? Ich sagte, wie erschreckend das ist, wie alles everything everywhere all at once passiert, Haute Couture und KZ. Mein Freund, der etwas kürzer angebunden ist, entgegnete: „Tja, Croissant unterm Hakenkreuz.“ Wir kicherten und nibbelten nachdenklich an unserem Gebäck. Der Begriff aber wurde zu ei-

ner Art Synonym für die Widersprüche zwischen unserem liberalen Eichhörnchen-Dasein und dieser harten, nach rechts driftenden Wirklichkeit.

Kaum zwei Jahre später, in Zeiten von Ukraine- und Gaza-Krieg, dem Return of the Walking Trump, ist es schon nicht mehr ganz so performativ, unser kleines Croissant-Erwecken. Meloni gilt als stärkste Regierungschefin in Europa. Sie und van der Leyen sind ein Team und tun alles, um Migrantinnen von Europa fernzuhalten, den Green Deal der EU zu verwässern. Meloni ist das post-faschistische Postergirl. Die extreme Rechte ist flirty, mehr Sex-in-the City geworden. Nicht nur, dass sie erstaunlich divers ist, dass Frauen mit migrantischem Hintergrund, Gays und Lesben ganz vorne stehen, wenn es darum geht eine rassistische, inhumane Migrationspolitik vorantreiben. Es ist egal, dass die Rechte die Regenbogenponys zum Schlachter bringen will. Vor kurzem hat die schwule Plattform „Romeo.com“ 10.000 Homos befragt, wen sie morgen wählen würden. 22,3 Prozent entschieden sich für die AfD. Es ist ganz normal, dass Leute mit Barber-Frisur, Banksy-Poster in der Küche und Kindern in der Waldorfschule reden wie Alt-Nazis. Ja, super die Bezahlkarte, aber eigentlich sollte man „die“ in den Steinbruch oder zum Spargelstechen schicken, Leberkäse ja, Alkohol nein. Oh ja, auch 22 Prozent der 14- bis 29-Jährigen würden AfD wählen, wenn heute Bundestagswahl wäre. Es ist gesellschaftsfähig, dass weiße, satte Menschen ungeniert von anderen Menschen wie Biomüll reden, seien die nun Geflüchtete, Kinder in Gaza, Menschen, die auf Sozialleistungen angewiesen sind. Das Völkische ist zurück, aber im Bridgerton-Gewand: du kannst auch braun, schwarz oder behindert sein, wenn du zur herrschenden Klasse gehörst. Hauptsache, du bist nicht woke oder antisemitisch – wie die linken jüdischen Frauen und non-binary Menschen, die in Deutschland schneller gecancelt werden, als Mary Poppins in die Finger schnippt. Alle Göttinnen in meinem linken Lebenshilfe-Bücherregal sind als self-hating Jews und Antisemitinnen auf der Shitlist, von Judith Butler, Masha Gessen, Nancy Fraser bis zu Naomi Klein. Und mein Teen-Idol Laurie Anderson darf ihre Folkwang-Professur auch nicht antreten, weil sie etwas Pro-Palästinensisches unterschrieben hat. Oh Superman! Anstatt die Hallen zu vergrößern, um zu diskutieren, was antisemitisch ist, wie man in diesem Dilemma politisch handeln, denken, miteinander sprechen kann, wird dir erst mal der Saft abgedreht, du antisemitisches Croissant!

Womit wir beim Thema wären, dem Kunstbetrieb, der doch angeblich eine Art Kirche ist, in dieser krisengeschüttelten Zeit. Hier gibt es Asyl, für die Dauer einer Ausstellung oder der Amtszeit einer Kuratorin. Museen, Institutionen, private Initiativen, Projekträume, das sind Schutzräume, in denen noch „anders“, interdisziplinär, poetisch, performativ miteinander geredet werden kann. Ob es um Gaza, Klima oder Trans-Rechte geht, in der Kunstwelt wird das „anders“ verhandelt als in der Politik, auf der Straßen, „im wirklichen Leben“. Institutionen gehören nicht so ganz zu diesem Leben, sie begreifen die politische Rechte

nicht als Teil der eigenen Infrastruktur, sondern als etwas, das draußen ist. Und das, obwohl Museen als öffentliche Räume deklariert werden, man sich „gesellschaftlich engagieren“, den „Dialog“ will und viele der Akteure des Kunstbetriebs ihre jeweilige Praxis als Aktivismus begreifen.

Dabei ist rechts schon lange drinnen. Es gibt rechte Hipster-Künstler*innen, die schlechte postkonzeptionelle Meme-Kunst machen und ihren Gebetsteppich in Richtung von Steve Bannons „War Room“ ausrollen. Ein Bekannter von mir, US-Amerikaner, mit dem ich seit zwei Dekaden in der Kunst arbeite, ist Robert-F.-Kennedy-Jr.-Fan, Impfgegner, Aids-Leugner und findet Tucker Carlson ok, er lädt doch so viele unterschiedliche Leute ein. Immer mehr Leute erscheinen wie ausgetauscht, auch in meinem Umfeld, werden reaktionär oder verschwinden in diesem „Rabbit Hole“, das Naomi Klein chirurgisch genau in ihrem Buch „Doppelgänger“ (2023) beschreibt – eine Art Spiegelwelt aus Verschwörungstheorien, Frustration und Angst. Und was fast alle verbindet, ist, dass sie nach eigenem Bekunden früher mal „links“ oder „feministisch“ waren, aber wegen der elitären „Wokeness“ davon abgekommen und aufgewacht sind. Und dieses Statement kommt nicht nur von alten Verschwörungs-Säck*innen, sondern genauso von Heerscharen von jungen Künstler*innen, auch mit Migrationshintergrund, die sämtlich in ihrer Arbeit Identität, Gender, Body Politics, das Erbe des Kolonialismus und Klasse verhandeln, irgendwie kritisch, biografisch, aber nicht offen politisch. Das ist völlig legitim. Ich finde auch, dass Kunst keine politischen Haltungen illustrieren muss, machen kann, was sie will. Aber der Trend, irgendwie im Diskurs zu sein, ohne die Dinge, auch in Gesprächen, beim Namen zu nennen, hat mehr mit der Angst zu tun, Käufer, Sammler, Institutionen zu vergraulen, oder einen Shitstorm auszulösen. Man will es allen rechtmachen.

Das Ergebnis sind jedoch am Ende weitgehend entpolitierte Kunstmessen und Ausstellungen, die aus Kolonialismus- und Kapitalismuskritik, indigenem Wissen, spekulativen Erzählungen und marxistisch-feministischen Ideen eine Art Wellness-Bereich für die herrschenden Klassen bauen. Der Mainstream-Kunstbetrieb möchte das gütige, Insta-taugliche Gesicht des Kapitalismus sein und auf der richtigen Seite stehen. Du kannst dich als Milliardenerbin Slash Aktivistin in der Kunstwelt austoben, Walfischgesänge als Opern aufführen oder drei Plastiklaternen aus dem Meer fischen, während dein Unternehmen nichts an seiner Umweltbilanz ändert. Du kannst für Demokratie und Menschenrechte eintreten, während deine Firmen mit rechtsextremen Oligarchen oder Fundamentalisten zusammenarbeiten. Als Ausgleich lässt du dich dann auf Biennalen von indigenem Wissen heilen und horchst am Atem der ächzenden Mutter Erde. Alle wissen um diesen Widerspruch. Niemand, weder die „aktivistischen“ Philanthrop*innen, noch die Künstlerinnen, Kuratorinnen, Theoretikerinnen oder Autoren*innen, die den Überbau zu ihrem Engagement liefern, glauben diese Story



wirklich. Aber alle sagen, ja, Madame, was Sie da tun, ist echt empowernd, darf ich auf die nächste Exkursion mitkommen? Obwohl der Widerspruch, der Interessenkonflikt viel interessanter ist als die Walgesänge, hält man an dieser langweiligen Story fest. Warum?

Weil es eine Frage des Brandings ist. In „Doppelgänger“ spricht Naomi Klein über den Erfolg ihres ersten Bestsellers „No Logo“ (1999), der sich gegen die Macht und Gier von großen Markenfirmen richtete und millionenfach verkaufte. Und den Vorwurf von Kritikern, dass sie in ihrer Anti-Haltung und dem ausgefeilten Design des Covers selbst zu einer Art Marke geworden sei. Klein zitiert dazu den US-Autor Tom Peters. Der schrieb 1997, lange bevor es die Sozialen Medien gab, im Magazin „Fast Company“ einen legendären Artikel: „The Brand Called You“. Darin sprach er über die Idee des Personal Brandings – und wurde dafür als Extremist verspottet: „Unabhängig vom Alter, unabhängig von der Position, unabhängig von der Branche, in der wir tätig sind, muss jeder von uns begreifen, wie wichtig Branding ist. Wir sind die CEOs unserer eigenen Unternehmen: Me Inc. Um heute im Business zu bleiben, ist unser wichtigster Job, der Top- Vermarkter für unsere Brand zu sein, die „Du“ heißt.“

Wir sind alle kleine Corporations. Es geht um permanenten Wettbewerb, selbst mit den Kollegen in der Versandabteilung, Nachbarn, Followern. Klein schreibt, wie ihre vermeintliche Unschuld aus dem Fenster flog: „Ich wurde mir klarer darüber, warum diese Idee eine Brand zu sein, so unangenehm für mich war. Gute Brands sind immun gegen grundsätzliche Veränderung.“ Deswegen holen sich Firmen auch „Marken-Botschafter“, wie etwa Nike zu den High Times von Black Lives Matter den Football-Spieler Colin Kaepernick, der sich im August 2016 aus Protest gegen Rassismus und Polizeigewalt nicht zur US-Nationalhymne erhob. Oder die Biermarke Bud Light, die 2023 als Ausdruck ihrer liberalen Haltung die Transgender-Influencerin Dylan Mulvaney anheuerte – und angesichts eines Shitstorms der MAGA-Crowd blitzschnell wieder fallen ließen.

Genauso funktionieren heute Institutionen, aber auch die Akteure im Kunstbetrieb. Deutlich wurde das schon 2018, mit den Protesten von Nan Goldin gegen die korrupte Sackler-Familie, die ihr immenses Vermögen mit Oxycontin machte, einem Medikament, das Amerika in die Opioid-Krise stürzte. Natürlich wussten Museen wie der Louvre, das Guggenheim, die Londoner National Gallery

schon vorher, dass die Sacklers Verbrecher sind, genauso, dass BP nicht gerade umweltfreundlich ist. Bis dahin störte sie das nicht. Was sie zur Kündigung der Sponsorschaft der Sacklers brachte, war nicht Einsicht, keine interne Diskussion, sondern der drohende Image-Schaden. Nur eine berühmte Künstlerin wie Goldin konnte das mit der Drohung, ihre Arbeiten abzuziehen, vollbringen – und selbst für sie war das riskant. Dieselben Museen, die nur unter solchem Druck nachgeben, wollen moralische Instanzen sein, ihren Kanon ändern, Kolonialismus, Faschismus und den Rest aufarbeiten.

Soll sich was in Institutionen oder Galerien ändern, muss allerdings erst mal Candice Breitz wie ein Habicht um den Hühnerstall kreisen, Imageschaden, krah, krah, bibber, bibber. Und dann rollt ein Kopf, ist ein Huhn weg, aber der Stall funktioniert genauso weiter, zu dem ja auch irgendwie der Habicht gehört.

Wir hängen mit drin, sind alle Hühner und Habichte. In diesem Hühnerstall ist alles performativ. Das ist eigentlich super, ich finde diese Forderung nach Authentizität oder Wahrhaftigkeit, gerade angesichts der politischen Lage eher heikel. Das Problem ist, dass sich die Performativität in der alles beherrschenden Branding-Kultur immer nur binär, wie im Kasperle-Theater gestalten kann, du Linke, du Rechte, du Gute, du Schlechte. Wie entmutigend und ätzend das sein kann, zeigte der „Skandal“ um „Where Your Ideas Become Civic Actions (100 Hours Reading „The Origins of Totalitarianism“)\", die 100-stündige Performance der kubanischen Künstlerin Tania Bruguera im Hamburger Bahnhof. Ursprünglich wurde die Performance 2015 in Brugueras Haus in Havanna aufgeführt, als die Künstlerin aufgrund politischen Drucks von der Teilnahme an der Biennale von Havanna ausgeschlossen wurde. Bruguera und 50 weitere Personen, die ihre Solidarität gegen Zensur und Repression bekundeten, lasen 100 Stunden durchgehend aus Arendts 195 Werk „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ und diskutierten es mit dem Publikum. Die Lesung wurde aus Protest mit Lautsprechern auf die Straße übertragen. Die kubanischen Behörden warfen als Antwort Presslufthämmer vor Brugueras Haus an.

Jetzt also eine Art Reenactment im Hamburger Bahnhof, auch als Reaktion und Kommentar zu den politisch aufgeheizten Debatten um Gaza, Genozid, Rassismus und Antisemitismus nach dem 7. Oktober. Bruguera, die auch jüdisch ist, hatte einen breit gefächerten Kreis von Lesenden eingeladen, zu der ebenso Candice Breitz wie auch Masha Gessen, wie auch Mirjam Wenzel, die Direktorin des Jüdischen Museums Frankfurt, und auch von der Künstlerin eingeladenen pro-palästinensische „Aktivisten“ gehörten. Die störten dann am 11. Februar einmal quasi in Absprache und ein zweites Mal, in einer anderen Zusammensetzung, viel aggressiver die Arendt-Lesung – mit den Chants, die auch bei Demos gesungen werden, Beschimpfungen, Statements, wie Deutschland sei ein faschistischer Staat. Es kam zu Tumulten, die Performance wurde abgebrochen.

Ich war nicht da. Aber Freunde, die da waren, erzählten, dass man in der hallenden Bahnhofshalle des Museums die Lesenden sowieso kaum verstehen konnte. Es sei also wohl weniger um Arendts Text gegangen, als um die Vortragenden. Zudem gehörten zu den Protestierenden auch Hipster aus Neukölln, Leute, die voll zum Kunst- und Kulturbetrieb gehören, Ex-Pats, die den Protest als anti-kolonialistisch verstehen. Das ist auch ok. Blöd ist nur, Bruguera und den anderen Teilnehmern vorzuwerfen, sie würden „nur“ performen, während ein Genozid begangen wird, und die eigene Performance außer acht zu lassen, so zu tun, als sei man wahrhafter, „echter“ als die privilegierten weißen Künstlerinnen. Das ist Bullshit. Auch bei den Gaza-Protesten auf der Biennale in Venedig, bei denen „Shame“ gerufen wurde, kam ein Aufschrei, wie man angesichts der Gewalt noch so eine Veranstaltung durchziehen kann. Und man sah dieselben Aktivistinnen eine halbe Stunde später entspannt durch die Pavillons schlendern. Das ist wieder ein interessanter Widerspruch, ich meine das nicht ironisch. Es gibt eine Verbindung, es ist tatsächlich eine Infrastruktur, in der demonstriert, Kunst angesehen und gemacht wird. Es ist das Dilemma, das uns verbindet. Es ist nur gefährlich, die eigene ambivalente Rolle in diesem Schlamassel zu verschleiern, weil das dem Image schadet, also auch die eigenen Privilegien und Ambitionen, in genau dem Hühnerstall zu arbeiten, gegen den man demonstriert. Dabei sind diese Proteste absolut wichtig, Teil einer funktionierenden Demokratie.

Doch die wird ausgehöhlt, wenn es weiter nur darum geht, auf der richtigen Seite zu stehen darum, lieber nicht die tatsächlichen, sehr komplexen Hierarchien und Machtverhältnisse zu benennen. Wir haben keine Zeit mehr. In „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ schreibt Hannah Arendt: „Totalitäre Politik ist keineswegs einfach antisemitisch oder rassistisch oder imperialistisch oder kommunistisch, sie gebraucht und mißbraucht vielmehr ihre eigenen ideologischen und politischen Elemente so lange, bis die reale Tatsachenbasis, aus der die Ideologien anfänglich ihre Stärke und ihren Propagandawert bezogen – die Realität des Klassenkampfes z. B. oder die Interessengegensätze zwischen den Juden und ihren Nachbarn –, so gut wie verschwunden ist.“

Genau das wollen die Neo-Faschisten und die AfD. Wenn sie demnächst an die Macht kommen sollten, müssen sie im Kunstbetrieb gar nicht mehr so viel tun, weil der das in seiner selbstgerechten Performativität und kapitalistischen Folklore schon selbst besorgt hat. Dabei wäre es so toll, gemeinsam in der Suppe zu schmoren, unsere eigenen Widersprüche als wirkliche Chance, als Verbindung zueinander zu begreifen. „Gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm.“ Das hat einmal Walter Benjamin gefordert. Auch das ist ein Widerspruch, aber einer, der Hoffnung macht.

GALLERY WEEKEND 2024

/Chat



Der April 2024 war kühl und regnerisch, aber unter den profanen Bedürfnissen nach einem Ende des Winters schlummert die Erleichterung darüber, dass das Gras wachsen kann, solange es feucht bleibt.

Brutal und bedrohlich, obszön, absurd, lächerlich und kleinkariert ist unsere Welt in den Augen des sensiblen Beobachters im Film *It Must be Heaven* von **Elia Suleiman**, der 2019 in Cannes lief und nun auf dem arabischen Filmfestival ALFILM in Berlin. Was machen die Künstler:innen in so einer Welt?

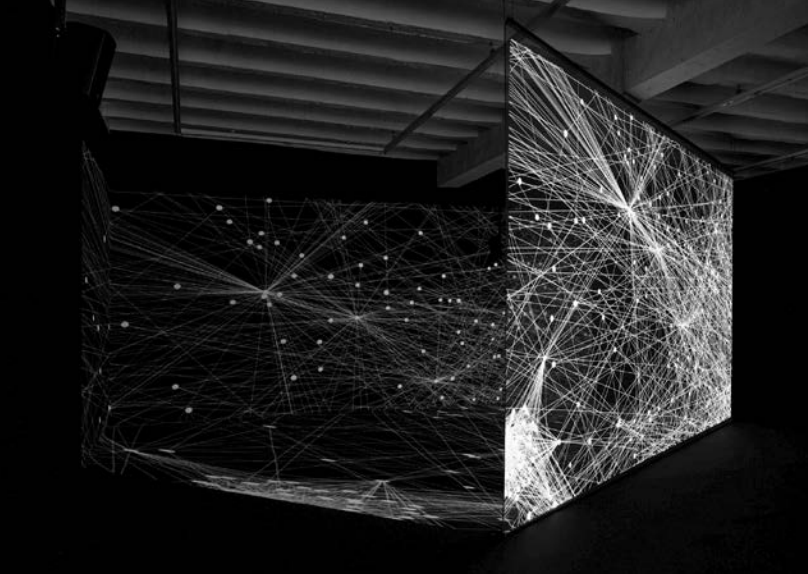
In der großen Halle des Hamburger Bahnhofs versucht die Rumänin **Alexandra Pirici**, dem Lauten, Gellen, Heißen unserer Gegenwart mit einer performativen Installation etwas entgegenzusetzen. Sie bietet farbenfrohe chemische Prozesse in riesigen Reagenzgläsern und eine hohe Sanddüne, auf der und um die herum sich ein Dutzend Tänzer:innen bewegen, als seien sie nicht Angehörige der Tod und Verderben bringenden Spezies Mensch, sondern genügsame Kreaturen wie andere auch. Sie haben keine Probleme. Sie stoßen nirgends an. Sie fallen nicht übereinander her. Eine Demonstration der Sanftheit ist das, gezante Harmonie mit der Umgebung. Das Ensemble ist gleichsam ein Chor, der sich selbst mit abstrakten Tönen und Rhythmen begleitet. "when the earth changes, when you break apart, when you don't live anymore spricht es auf einmal zu uns, "we will be dancing, we will be shining", und es fordert uns auf: "when I'm not in this place, praise the sunshine for me." Trotz einiger kitschiger Schwächen gelingt es Pirici, das Publikum zu entführen und aus seiner Zeit herauszureißen. Täglich von 13–17 Uhr.

Eine Vertreterin derselben Generation ist die amerikanische Öko-Aktivistin und Malerin **Haley Mellin**, die wenige Gemälde „unberührter Wildnis“ bei Dittrich & Schlechtriem zeigt. Steht man nur einen Meter entfernt, denkt man noch, das sei ein Foto. Tatsächlich saß sie dafür im Regenwald wie ein Van Gogh im Garten. Zwei großformatige Kohlezeichnungen auf ungerahmter Leinwand und ein Skizzenbuch ergänzen den Blick in die Natur.

In großem Maßstab hat Haley Mellin dafür gesorgt, dass

Ökosysteme unter Schutz gestellt werden. Flächen von insgesamt 30 Millionen Hektar (Größe Belgiens) wurden bisher allein von „Art into Acres“, ihrer gemeinnützigen Organisation, in Naturschutzgebiete umgewandelt. Sie bringt internationale Institutionen, Galerien und Künstler:innen dazu, finanziell in die Rettung von Öko-Systemen zu investieren. Sich die Natur kaufen, um sie zu schützen, das ist ihr Ding. Darüber hinaus veranlasst sie Museen und andere Institutionen der Kunstwelt, jeweils die CO₂-Emissionen ihrer Ausstellungen berechnen zu lassen und offenzulegen. Letzten Sommer wurde auf ihre Initiative hin in der Nationalgalerie der Verein Gallery Climate Coalition Berlin zur Reduzierung der Umweltbelastung im Kunstbetrieb gegründet. Dittrich & Schlechtriem laden begleitend mit Publikationen aus Privatbesitz dezent zum Lesen ein. Sogar ein illustriertes Bändchen aus der Kindheit des Galeristen ist dabei, vom Stadtflüchtling „Fabian, der Bohnen pflanzt“. In einem offenen Brief zwischen der Künstlerin und einer Kolumnistin der *Financial Times*, Enuma Okoro, wird Achtsamkeit bzw. die demonstrative Berücksichtigung der persönlichen Gefühle zu einer nachhaltigen Methode. Das Aushängeschild an einem Hauseingang in meinem Kiez „Akademie der Achtsamkeit“ hatte mich bisher immer schmunzeln lassen. Gilt das denn: je mehr Zerstreuung durchs Internet, desto mehr spirituelle Sammlung ist nötig?

In der Galerie Alexander Levy steht man dafür staunend vor einer Komposition aus den tierischen Überresten der Automobilitätsopfer. Vögel und andere Kleintiere sammelt **Julius von Bismarck** auf ebay, um dann noch eins draufzusetzen. Er quetscht sie richtig platt. Danach dürfen sie in seinen neuen Bildkompositionen unverhofft noch mal auftreten. Federn, Krallen, Schnäbel sind so neben floralen Fundstücken plastisch erfahrbar. In der Dimension eines Altarbildes wird das Erhabene dekonstruiert und auf die Empirie umgelenkt. Das gleiche Unbehagen wie beim Anblick ausgestopfter Tiere stellt sich ein. Gestört wird die Andacht zudem durch das regelmäßige Flackern der Neonröhren. Esther Schipper präsentiert von Bismarck



mit der Arbeit *Zwei Wölfinnen*. Wie in der Berlinischen Galerie die Giraffe und der Urahn als Reiterstandbild, fällt hier eine Wölfin nach der anderen in sich zusammen und richtet sich von alleine wieder auf. Eine davon war mal ein lebendiges Tier. Das teure Spielzeug wird zum Highlight des Gallery-Weekends in den Videoarchiven der Smartphones. Vielleicht könnte es ein neuer Qualitätsmaßstab sein, dass Kunst nicht fotografiert/gefilmt/gestreamt wird. Pirici hat das durch ihre Entschleunigung wunderschönerweise geschafft.

Bei KOW führt **Clemens von Wedemeyer** in seinem neuen Film *Surface Composition* vor, wie sich heutzutage die Zentren der Macht, die wir normalerweise nicht sehen, physisch präsentieren: quasi incognito. In einem entschleunigenden Rhythmus zeigt er Großaufnahmen von Gebäuden wie Landschaften, die antithetisch zum überforderten Bilderkosmos des Internets stehen, den diese Firmensitze verwalten.

Der andere Film, *Social Geometry*, erzeugt ein Unbehagen in der puren Abstraktion, denn hier handelt es sich um die Übertragung von Handydaten in tanzende weiße Punkte auf schwarzem Grund. Eine Stimme aus dem Off (Anne Clark) erklärt, was die jeweiligen Formationen bedeuten. Die Ansichten von Menschenmengen und -massen, die jeweiligen Qualitäten der Kommunikation, die Artikulation der Inhalte, aber besonders das, was es bedeuten kann von allumfassenden Überwachungssystemen ausgewertet zu sein, das muss sich hier der/die Betrachter/in selbst vorstellen. Wenn sich das Publikum in dem völlig abgedunkelten Showroom darauf einlässt, hat die Arbeit das Potenzial zu einer dringend notwendigen Sensibilisierung.

Der schlicht HOUSE genannte, edle Ausstellungsraum im Hinterhof der ehemaligen King Size Bar am Oranienburger Tor sorgt in diesem April für den größten Verfremdungseffekt. Einer Zeitreise gleich schweben wir auf einem sonoren Soundteppich durch die finsternen Hallen dieser mystischen Unterwelt, um Werke zu entdecken, die uns in einem anderen Leben in einem anderen Jahrhundert einmal wichtig waren. 100 Jahre nach dem Aufkommen surrealistischer Ideen konfrontiert uns **Juliet Kothe**, ehemalige Leiterin der Sammlung Boros, in dem *Séance* genann-

ten Rundgang mit einem Drift aus der Eindeutigkeit in die Sphäre des Ungenauen, nicht Greifbaren, der Ahnung und des Wahns. Die Ferne zur Gegenwart macht diese Entdeckung zu einem schmerzhaften Erlebnis. Sehnsucht macht sich breit, die besonders in den theatralen Gesten eines von Eifersucht zerfressenen und mit dem Wahnsinn ringenden **Antonin Artaud** (Drehbuch) in dem Stumm-Film *La coquille et le clergyman* von 1927 ihre Dopplung erfährt (Regie: Germaine Dulac). Wir sind verzaubert, das ist wahr.

Oder einfach Ausstellungen machen, die keinen Strom brauchen: Um es gleich vorneweg zu sagen, der Rasen und Sand auf dem Boden der Galerie Mountains am Rosa-Luxemburg-Platz, das war die Idee des Galeristenpaars Klaus Voss und Markus Summerer. Sie setzen mit sicherer Hand einen kraftvollen Akzent in einen Raum, wo es vor gezeichneten Tieren nur so wimmelt und bereiten so die Bühne für ihren neuen Liebling, den kleinen Prinzen **Edi Dubien**. Na so klein ist er nicht mehr, mit dem Jahrgang 1963 würde er auf dem *von-hundert*-Dancefloor zu den alten Freunden gehören. Seine Transition zum Mann hat er allerdings erst vor zehn Jahren vollzogen, was ihm erlaubte, nicht nur als Künstler noch mal neu zu beginnen. In Frankreich hat er sich seitdem mit seinen zarten sinnlichen Darstellungen von sehnsuchtsvollen Wesen in die Herzen der Betrachtenden hineingemalt. Ausstellungen im Centre Pompidou Paris, Metz und Lyon bestätigen den Erfolg einer ganz auf dem Gefühl basierenden Malerei im Land der Liebe.

Gleich daneben bei NagelDraxler bleibt das Gefühl ein geheimer Urheber. Kein geringerer als **Mike Kelley** habe 1994 seine Einsamkeit zwischen den Jahren in eine Serie gebannt, die er „Paintings in Time“ nannte. „Finde den Unterschied heraus!“, scheint die kindlich-praktische Aufgabe zu sein bei den sechseinhalb ovalen Zeichnungen in Schwarz-Weiß mit „Cartoon-artigen Figuren, die menschlichen Eingeweiden nachempfunden sind“ (Presstext der Galerie). Die auf den 31. Dezember datierte letzte Tafel bestehe nur aus einer halben Leinwand, denn das sei für Kelley der Tag gewesen, an dem das Leben wieder beginne.

Jochen Lempert bei BQ, der seine Präsentation mit der Ankunft der Mauersegler aus dem Süden abstimmen wollte, oder auch **Ingar Krauss** bei Jaeger Art in der Brunnenstraße sorgten mit ganz unterschiedlichen s/w-Fotoarbeiten für Einhalt und Nachdenklichkeit. **Wolfgang Tillmans** zog allerdings seine weltweite Community nach Berlin. Nichts schien an diesem Gallery Weekend so unwiderstehlich, hip und sexy wie scheinbar einfache Fotos von Menschen und Dingen, mit Tesafilm an die Wand geklebt. It was so Nineties and it was fantastic!

Nicht zum Feiern war es denjenigen zumute, die Plakate gegen eine angeblich ignorante deutsche Kunstszene klebten. „47% OF ISRAELI WEAPONS IMPORTS ARE GERMAN / GENOCIDE WEEKEND BERLIN 26–28 April 2024.“

Alle Ausstellungen in den Galerien laufen bis Juni. Alexandra Pirici hat sich vorgenommen, bis 6. Oktober durchzutanzten.



BIENNALE VENEDIG

Fremdschämen in Venedig

/ Stephanie Kloss

Preview Tag 1, Dienstag, 16. 4. 2024, Israels Beitrag zur 60. Venedig Biennale bleibt hinter verschlossenen Glastüren: „Die Künstlerin und die Kuratorinnen des israelischen Pavillons werden die Ausstellung eröffnen, wenn ein Abkommen über einen Waffenstillstand und die Freilassung der Geiseln erreicht ist“, steht auf einem Schild am Eingang. Die Künstlerin Ruth Patir möchte sich auf diese Weise mit den Menschen solidarisieren, die in Israel für Veränderung stehen. „(M)otherland“ nennt sie ihre Ausstellung. Mutterland – Ein anderes Land. Die israelische Regierung wurde nicht über den Entschluss des Teams informiert, die Ohnmacht dieser folgerichtigen Geste zeigt jedoch das ständige Paradox, Künstler*innen bzw. Kunst mit Nationen gleichzusetzen, denn der Pavillon wäre bestimmt gestürmt oder angegriffen worden, wenn er geöffnet hätte. Tausende von Künstler*innen hatten bereits vergeblich versucht, per offenem Brief dessen Schließung zu erzwingen. Nun bleibt er erst mal geschlossen. Die „Art Not Genocide Alliance“ war trotzdem nicht zufrieden und erklärte auf Instagram, dass Patirs Protest eine leere und opportunistische Geste sei, die „auf maximale Presseberichterstattung abzielt“. Patir solle keine Videoarbeit als Teaser hinter den verschlossenen Glastüren zeigen, so ANGAs weiter. Am Mittwoch, 17.6.2024, wird dennoch „Shut it down“ in ANGAs Demonstrationszug durch die Giardini skandiert, es wirkt so absurd deplatziert wie das Rufen nach einer neuen Intifada. Der

Protestmarsch forderte vor versammelter Journaille und sonstigen Akkreditierten, die die Hassrufe zwischen Spritz, Pizza und Schlangestehen wenig beachteten, lautstark die Auslöschung des Staates Israels, ohne dass jemand eingriff. Eine Kunstperformance war das nicht.

In den letzten Jahrzehnten war die Biennale von Venedig mehrmals Spiegel der angespannten politischen Beziehungen Israels. 1982, nach dem Einmarsch Israels in den Libanon, zündete eine italienisch-kommunistische Organisation eine Bombe vor dem Pavillon und beschädigte einige der ausgestellten Kunstwerke. Im Jahr 2015 besetzten pro-palästinensische Aktivisten kurzzeitig den israelischen Pavillon und die Peggy Guggenheim Collection. Die Aufregung um den Pavillon in diesem Jahr begann im Februar, als benannte Aktivistengruppe ANGAs einen Brief veröffentlichte, in dem sie ein Verbot wegen der „anhaltenden Gräueltaten“ Israels in Gaza forderte. Im Schreiben zog die Gruppe historische Parallelen zu einem Verbot der Teilnahme Südafrikas, das wegen seiner Apartheidspolitik von der italienischen Regierung ausgeschlossen wurde. Und zu Russland, das 2022 den Angriffskrieg gegen die Ukraine begann. Hier zogen sich die russischen Künstler*innen, die ihr Land vertreten sollten, selbst zurück. Auch dieses Jahr nimmt Russland nicht teil, der Krieg dauert weiter an, den großen Pavillon in bester Lage hat das Land nun an Bolivien vermietet. An den Previewtagen war er trotzdem geschlossen.



Yael Bartana, „Light to the Nations“; Courtesy the artist and LAS Art Foundation

ANGA fordert nun, dass auch der deutsche Pavillon geschlossen bzw. boykottiert werden soll, weil deutsche Waffen, Schuldbewusstsein und Staatsräson den israelischen Staat bei seinem Krieg unterstützen. Sie klagen „Germany“ an, als wären die Ausstellungsbauten tatsächlich Botschaftsgebäude der jeweiligen Regierungen. Sie sehen nicht, dass Deutschland sich durchaus selbstkritisch, hinter anatolischer Erde, mit seiner, nicht nur Asbest versuchten, Vergangenheit redlich auseinandersetzt. Tatsächlich ist das nichts Neues im deutschen Pavillon: der Deutsche Hans Haacke tat das genial brutal mit seiner Zerschlagung der marmornen Naziböden Gemanias schon 1993 nach der Wiedervereinigung.

Kuratiert wurde alles von der in Istanbul geborenen Çağla Ilk, die mit dem in West-Berlin geborenen, türkisch stämmigen Ersan Mondtag und – nicht zufällig – mit der israelischen Künstlerin Yael Bartana, die sich schon lange nationalkritisch in ihren Arbeiten von ihrem Heimatland entfremdet hat, zwei Positionen für den Pavillon ausgewählt hat, die Deutschland als ausbeuterisches Einwanderungsland, dem man in einem Raumschiff nur für Juden ins All entkommen kann, nicht gerade sympathisch aussehen lässt. Künstler*innen sind kaum ein Synonym für ihre Nationen, obwohl sie hier in den Haupthallen der Biennale als Fremde der südlichen dritten Welt fast überall auf ihre kunstgeschichtliche Marginalisierung zurückgeworfen werden, indem sie unter sich bleiben. Und obwohl der brasilianische Biennale-Oberkurator Adriano Pedrosa das Gegenteil mit seinem vom italienisch-britischen Kollektiv

mit dem französischen Schreibwaren-Namen Claire Fontaine entliehenen Motto: „Foreigners Everywhere“ (2004) erreichen wollte, denn: er wollte gar die gesamte Kunstgeschichte neu schreiben. Das war sein kämpferischer Anspruch. Mit „Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere“, betitelt er die Biennale, was sich im Deutschen in das missverständliche „Ausländer überall“ und „Überall Ausländer“ verschiebt. Problematisch, dass mindestens vier des auch in Dialekten übersetzten Mottos falsch geschrieben oder gar im Jiddischen in falscher Leserichtung ausgeführt wurden. Pedrosa weitet den Begriff des „Fremden“ – unter Betonung der etymologischen Verwandtschaft von „stranieri“ und „strange“ – auf diverse soziale und sexuelle Minderheiten aus. Man bekommt im Verlauf dieser Ausstellung viele Beispiele queerer Identitäten aus Regionen der Welt zu sehen, die Pedrosa hier dem fragwürdigen Konstrukt eines angeblich globalen Südens zuordnet. Oder ist es einfach nur Frischware für den Kunstmarkt?

Die Geschichte ist ungerecht, die Geschichte der Kunst ist es erst recht, zu dieser Erkenntnis ist nicht erst Pedrosa gelangt. Schon seit zwei, drei Jahrzehnten öffnen sich die Museen für all jene Künstlerinnen und Künstler, die lange vergessen, nicht gewollt oder ungesehen blieben. Die weiblichen, die schwulen, die queeren, vor allem aber die indigenen Künstler bekommen bei Pedrosa einen großen Auftritt. Rund 330 Namen hat er in Venedig versammelt, fast alle waren sie bislang unbekannt, zumindest in europäischen Gefilden, eine „historische Schuld“, sagt Pedrosa. Er tritt an, sie zu tilgen.

Kampf und Kunst können nicht anders, als sich zu überschneiden. Claire Fontaine verweisen auf den schmalen Grat zwischen Ausdruck und transformativer Kraft des Widerstands, sie begeben sich auf die Suche nach der Frage, wie sprachliche Mittel politische Spannungen und Revolutionen artikulieren könnten. So ist das Motto erst mal gut gewählt, dennoch: Der Satz „Foreigners Everywhere“ erscheint in allen Sprachen überall in Venedig auf Plakaten und auf leuchtenden Neonschildern, die machmal etwas wie Weihnachtsbeleuchtung anmuten. Das „Fremde“ könnte sogar Italiens rechter Regierung in die Hände spielen: als naiver Versuch, einen rassistischen Anti-Immigrations-Slogan umzukehren. Aber warum muss das Fremde in unserer durchglobalisierten Welt so betont werden? Warum nimmt man es nicht an und reiht es ein, anstatt es auszustellen wie auf einem Jahrmarkt. Der Vergleich mit den Menschenzoos kolonialzeitlicher Völkerschauen ist nicht weit. Aber zurück zu den Nationen:

Polen hat seinen Pavillon einem ukrainischen Künstlerkollektiv zur Verfügung gestellt, deren Filminstallation „Repeat after Me II“ zeigt, wie Überlebende und Geflüchtete der Bombardierungen in Kiew, Lemberg und Mariupol einfach direkt in die Kamera schauend versuchen, die Geräusche der schrecklichen Vielfalt des auf sie niederprasselnden Waffenarsenals zu beschreiben, nachzumachen und sie dann in schockierenden Lauten wiederzugeben. Die Arbeit des ukrainischen Künstlerkollektivs Open Group steht für Empathie. „Sprich mir nach“ lässt uns den akustischen Horror des Krieges erleben, den Lärm des he-

ranfliegenden Todes, die Warnungen davor. Auch die Besucher des Pavillons sollen sie an aufgestellten Mikrofonen nachmachen.

„Du musst die Geräusche der Front tatsächlich lernen, um zu überleben, du musst wissen, was sie bedeuten, um zu wissen, was auf dich zufliegt. Und du kannst dieses Wissen an andere weitergeben. Es geht also nicht nur um bloße Wiederholung der Sounds, es geht darum, zu überleben,“ sagt Anton Varga von Open Group. Eine wahrhaft erschütternde Erfahrung, sehr einfach, ohne jeden Pomp oder Animation inszeniert. Sehr berührend.

Ein weiteres Highlight, das zurecht mit dem Silbernen Löwen ausgezeichnet wurde, war der Film „Machine Boys“ von Karimah Ashadu, geboren 1985 in London. Die nigerianische Videokünstlerin zeigt einen Film über die Männlichkeitsrituale unter den Motorrad-Taxifahrern in Lagos, Nigeria.

Aufgrund zahlreicher Unfälle, an denen die Taxifahrer, auch Okada genannt, beteiligt waren, und der Unmöglichkeit, die informelle Wirtschaft zu regulieren, wurde 2022 ein Verbot verhängt, das Fahrgäste und Fahrer zu Haftstrafen verurteilt. In „Machine Boys“ setzt sich Ashadu mit den Folgen dieses Verbots auseinander und schildert die täglichen Rituale und Herausforderungen der Okada-Fahrer. Durch diese Erkundung nigerianischer patriarchalischer Ideale setzt Ashadu die Darstellung von Männlichkeit mit der Verletzlichkeit einer prekären Klasse von Arbeitern in Beziehung.

Im monumentalen, gar nicht prekären, keinen Aufwand und Kosten scheuenden, kollateralen Beitrag der Fondazione Prada bearbeitet der Schweizer Künstler Christoph Büchel die Finanz- und Kunstgeschichte von Venedig und kritisiert wenig subtil das Kunstmarktsystem und die Biennale an sich. Für „Monte di Pietà“ – der Titel verweist auf eine historische Funktion des Palasts Ca' Corner della Regina, Sitz einer Stiftung, die als katholische Pfandleihanstalt und Kreditinstitut für Arme fungierte – hat der Künstler das ganze Haus in eine riesige Installation mit maximaler Liebe zum Detail verwandelt. „House of Diamonds: Queen of Pawns“ steht auf Plakaten, hier wird alles abverkauft. Und selbst der Palazzo wird zum Verkauf angeboten: Eine mysteriöse Immobilienfirma, so erklärt ein Plakat am Canal Grande, will das schöne Venedig noch schöner machen.

Während der Eingangsbereich im Erdgeschoss den Eindruck vermittelt, dass hier ein Gebäude einfach großflächig ausgeräumt werden soll, jeder Schrott raus muss, wirkt der erste Stock zuerst wie ein typischer Ramschladen mit Billigware, aber auch Hochpreisigerem. Das Angebot ist verdächtig breit gefächert – Shishapfeifen, Fahrräder, Waschmaschinen, Klamuscheln, Altkleider, Pornoheften, Kunst, Kitsch, Brillanten, Marx-Büsten und selbst Gewehre.

Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass im Ramsch viel Exklusives versteckt ist und sich hinter der gänzlich unschrifteten Ware große Geschichten verbergen. So hängt das von Tizian gemalte und aus den Uffizien in Florenz entlehnte Porträt einer Ahnherrin der ehemaligen Haus-

besitzer an einer schmucklosen Wand oder steht eine beschriebene Tafel anscheinend zum Verkauf, bei der es sich um ein von der Galerie Thaddaeus Ropac zur Verfügung gestelltes Werk von Joseph Beuys handelt. Zu entdecken gibt es Unzähliges: In den Pressematerialien werden die wichtigsten Kunstwerke und Objekte der Ausstellung auf 25 Seiten gelistet.

Im Zwischengeschoss wird der ganze Betrieb des fiktiven Abverkaufs überwacht sowie das Mining einer Kryptowährung betrieben, die aus einem improvisierten Studio im Internet beworben werden kann. Zudem finden sich hier ein illegales Spielcasino und geeignete Räumlichkeiten für Striptease. Neben viel konkreten Sujets hält Büchel in dieser Installation, die in den letzten zwei Monaten aufwändigst aufgebaut worden war, insbesondere Venedig als einem zentralen Ort der Kommerzialisierung von Kunst und damit auch dem Kunstsystem insgesamt einen Spiegel vor. Alles scheint sich hier dem Markt unterzuordnen, auch die politischen Einstellungen. Dies gilt selbst – so suggeriert der Künstler mit konkreten Exponaten – auch für die Solidarität mit dem palästinensischen Volk: Im Rahmen des totalen Abverkaufs im großen Ramschladen der Welt sind ein Hamas-Tunnel sowie Trikots des palästinensischen Fußballnationalteams zu haben.

Viel zu viel Aufwand für Kapitalismuskritik, nicht nur ein bisschen Fremdschämen stellt sich hier ein, doch dann steht man plötzlich vor einer verschlossenen Tür, die den Namen des großartigen David Graeber trägt. Der amerikanische Kulturanthropologe ist 2020 in Venedig gestorben, seine letzten zwei Bücher bringen alles, was auf dieser Biennale aufwändigst verhandelt wird, auf den Punkt: „Anfänge. Eine neue Geschichte der Menschheit“, zusammen mit David Wengrow und „Einen Westen hat es nie gegeben, Fragmente einer anarchistischen Anthropologie“.



Nachdenken über Marcel D.

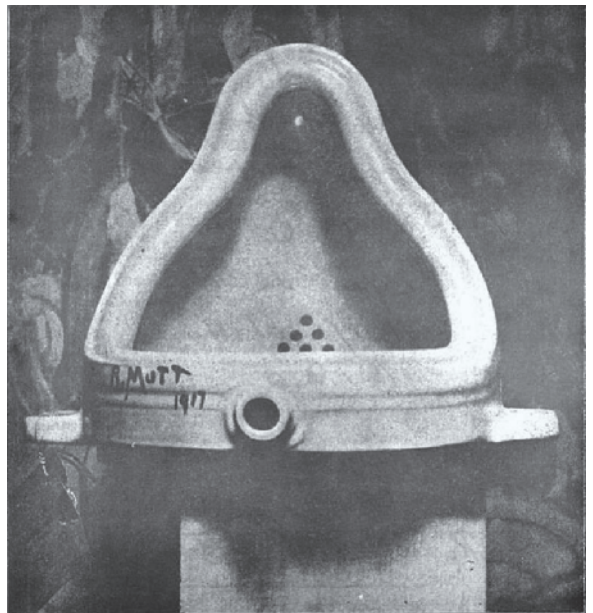
Vor sechzig Jahren hat der Mailänder Galerist und Ausstellungsmacher Arturo Schwarz in minutiöser Handarbeit Editionen von je acht Exemplaren von Duchamps Readymades herstellen lassen. In den fünfzig Jahren davor haben sie kaum jemanden interessiert und sind samt und sonders unbeachtet verschwunden. Doch ab Mitte der 1960er Jahre tauchten die Repliken, die alles andere waren, als ready made, in den Museen auf und nahmen massiven Einfluss auf die Debatte, was Kunst sei. Wie konnte das geschehen?

/René Straub

Als junger Mann war Marcel Duchamp mit seiner Malerei ganz auf der Höhe der Zeit. Seine Umgebung muss überzeugt gewesen sein, dass er eine große Zukunft als Maler haben würde. 1912, da ist er 25 Jahre alt, liefert er mit *Nu descendant un escalier* ein durch und durch eigenständiges Gemälde ab, das entfernt an Kubismus erinnert und doch ganz anders ist. Auf dieser Basis wäre eine Entwicklung möglich gewesen, die ihm einen bedeutenden Platz unter den modernen Malern gesichert hätte.

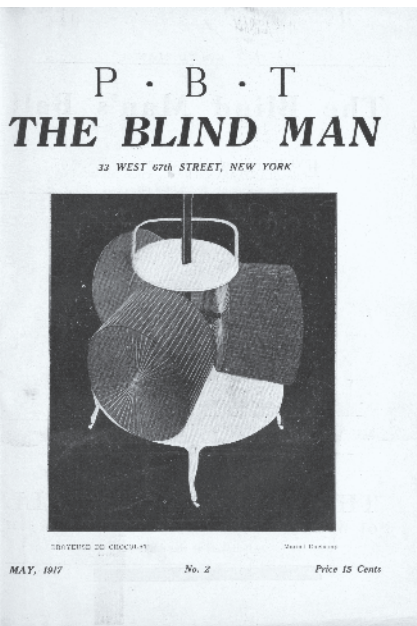
Doch das wollte er nicht. Nachdem er ein paar Bilder dieser Art gemalt hatte, gibt er die Malerei auf. Diskriminiert sie als „Netzhaut-Kunst“, was bedeutet, dass nach seiner Meinung Kunst, die ihren Ort „im Auge des Betrachters“ hat, ein schwaches Bild abgibt.

1915 verlässt Duchamp Paris und geht nach New York, wo er sich mit seinem späteren Schwager Jean Crotti ein Atelier teilt. Fünf Jahre nach seiner Abwendung von der Malerei versucht Duchamp ein Stück gewöhnliche, fabrikneue Sanitärkeramik als Beitrag zu einer juryfreien Ausstellung einzuliefern. Doch obwohl eigentlich jeder, der, wie er, zur *Society of Independent Artists* gehörte und die Teilnahmegebühr bezahlt hatte, einliefern konnte, was er wollte, wurde das Objekt, ein Urinal, versehen mit dem Titel *Fountain* und seitlich mit schwarzen Großbuchstaben signiert und



datiert mit „R. MUTT 1917“, abgelehnt. Die Überlegung der Organisatoren war ganz einfach: Das ist industrielle Massenware, folglich kann es keine Kunst sein.

Niemand weiß, was mit dem signierten „Original“ passierte. Vielleicht wurde es irgendwo, seinem ursprünglichen Zweck entsprechend, installiert. Vielleicht wurde es einfach weggeworfen, weil es mit den mit Lack aufgetragenen Buchstaben niemand mehr wollte. Jedenfalls ist es verschollen und für lange Zeit hat es niemand mehr erwähnt. Aber Duchamp hatte vorgesorgt. Er ließ seinen Freund Alfred Stieglitz, den Herausgeber der richtungsweisenden Zeitschrift *Camera Work*, *Fountain* auf einem Sockel fotografieren, so als sei es ein Ausstellungsstück. Diese Aufnahme erschien in dem Artzine *The Blind Man*, das noch während der Ausstellung der Society veröffentlicht wurde. Sie war der Aufmacher eines Artikels mit dem Titel „The Richard Mutt Case“, der Fall Richard Mutt. Die Autorin Louise Norton kritisiert darin die mangelnde Unabhängigkeit der Unabhängigen, behauptet, manche hätten die Kurven des Porzellans so schön gefunden, wie die Beine der Frauen auf Gemälden von Cézanne und wirft die Fragen auf, die Duchamp mit seiner Geste anstoßen wollte: „Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so, that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object“. Der entscheidende Punkt war demnach, dass Duchamp das Objekt ausgewählt, es seiner Funktion beraubt und mit Titel und Präsentationsform eine neue Betrachtung möglich gemacht hatte. Interessanterweise wird trotz der Ablehnung von Netzhaut-Kunst durch den Vergleich mit Cézanne mit der ästhetischen Qualität des Objekts argumentiert. *The Blind Man* hatte eine winzige Auflage und das Heft war das zweite und zugleich letzte, das je erschien – aber die Geschichte war potenziell in Umlauf gebracht. Irgendwann würde jemand



MAY, 1917 No. 2 Price 15 Cents

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain?

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain case of plumbage.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to leave their tails. Necessary, useful and as ornament monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; there is a death in every change; and we monkeys do not live death as we should. We are in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, even with more of his pedantic personality than his own. Our eyes are not man.

The ideas that our ancestors have joined together in man put wonder! In *Les Discours des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, themes how sacred is the marriage of ideas. At least our charm-

ing thing about our human institution is that although a man may be as never made a husband. Besides being a monkey-making device and the one man that one woman can sleep with in legal purity without any may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is no longer his "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their relations menage.

When the juron of *The Society of Independent Artists* finally ruled to conceive the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irreverently associated in their chaotic minds with a certain natural function of a sensitive sort. Yet to any "innocent" eye

As for plumbage, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

At least as a touchstone of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right size right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the *Time*, the *Fountain*, and on the other almost anyone of the majority of pictures now blabbing along the miles of wall in the Grand Central Palace of ART. Do you wish I meant?

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exhortation notion of the independence of the Independent. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART?

To those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but is it the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overthrown by it." There are those of my intimate acquaintance who pretending to admire the imaginative play of Mr. Mutt and his porcelain, slyly quoted to me a story told by Montaigne in his *Force of the Imagination* of a man, whose Latin name I can by no means remember, who so admired the very "coarseness and crudeness of ideas" as to imitate his initial judgment forevermore; so that though overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our monkey Montaigne

THE BLIND MAN

is a garrulous and glib old man, neither safe nor scientific, who on the same subject seriously cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black-e-moor"! So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

Then again, there are those who anxiously ask, "Is he serious or is he joking?" Perhaps he is both. Is it not possible? In this connection I think it would be well to remember that the sense of the ridiculous as well as "the sense of the tragic increases and declines with imagination." It puts it rather up to you. And there is among us to-day a spirit of "blague" arising out of the man's bitter vision of an over-institutionalized world of stagnant sciences and antique actions. With a frank creed of immortality the Chinese worshipped their ancestors and dignity took the place of understanding; but we who worship Progress, Speed and Efficiency are like a little dog chasing after his own wagging tail that has dazzled him. Our ancestor-worship is without grace and it is because of our concealed hypocrisy that our artists are sometimes and, and if there is a shade of bitter mockery in some of them it is only there because they know that the joyful spirit of their work is to this age a hidden treasure.

But pardon my grave face, sayeth Nietzsche, "la gaucherie is more obtrusiveness than is blague"; and so as not to seem offensively sincere or subtly serious, I shall write in above, with a perverse pen, a word which is the very "coarseness and crudeness of ideas" as to imitate his initial judgment forevermore; so that though overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our monkey Montaigne

FOR RICHARD MUTT

One must say every thing—
that one will know.
To have nothing is to say
a great deal.
So every day that they say
nothing—but does never really mean.
For every thing is so saying.
Most deep or pen is style.

When they stop they make
a conversation.
That is their end.
For the going every thing
has.
The going runs right along.
The going pen keeps going. G. DEGRUYER.

Der Titel der zweiten und letzten Ausgabe des Artzines zeigt Marcel Duchamps Gemälde *The Chocolate Grinder*, 1913. Artikel aus dieser Ausgabe

sie entdecken und dann käme die Frage zurück in die Welt. Von da an sah man dreißig Jahre lang in der Kunst so gut wie nichts von Marcel Duchamp.

Er war sich der Kluft bewusst, die zwischen Werken der Kunst und Artefakten anderer Art, die zur Kunst erklärt werden, liegt. Seinen Angaben zufolge notierte er irgendwann zwischen 1911 und 1915 was ein „reziprokes Readymade“ sein könnte. Reziprok bedeutet, dass die Objekte in umgekehrter Beziehung zueinander zu stehen haben.

Nun hat ein Urinal objektiv einen sehr geringen künstlerischen Wert im Verhältnis zu großen Werken – und folgerichtig greift Duchamp in den Fundus des Wertvollsten, das die Kunst zu bieten hat, um den Kehrwert zu benennen. Sein Vorschlag für ein reziprokes Readymade lautet: Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen.

Das ist konsequent. Wenn ein Becken für ein Pissoir – ein Objekt, das nirgendwo sonderliche Wertschätzung erfährt – in veränderter Position auf einem Sockel als Kunstwerk betrachtet werden soll, dann ist die Umkehrung, ein Kunstwerk, dessen herausragende Qualität unstrittig ist, zu einem banalen Gebrauchsgegenstand im Haushalt zu machen. Doch ist das Gedankenspiel hier nicht zu Ende. Denn selbst wenn jemand tatsächlich auf die Idee käme, die Rückseite einer Bildtafel Rembrandts als Bügelbrett zu benutzen, so wäre es nach getaner Arbeit wieder, was es zuvor schon war: ein Gemälde von Weltrang. Folglich ist Duchamps *Fountain*, vom Sockel genommen, ebenso wieder das, was es zuvor war: ein gewöhnliches Stück Sanitärkeramik. Ihr Wesen haben beide Gegenstände durch den vorübergehenden Aufenthalt in anderen Sphären nicht verloren. Der eine war eine Weile ein Bügelbrett, der andere eine Weile ein Kunstobjekt.

Das entspricht vollkommen der tatsächlichen Geschichte der Readymades. Den Flaschentrockner, den Duchamp 1914 im Kaufhaus Bazar de l'Hôtel de Ville in Paris erwarb, hatte seine Schwester Suzanne weggeworfen, als sie sein

Atelier in Paris ausräumte, nachdem er nach New York gegangen war. Ebenso ist die Schneeschaukel nicht mehr vorhanden, die er an einem Wintertag zusammen mit Crotti auf dem Broadway aus einer Laune heraus gekauft und zum Readymade erklärt hatte.

Die Schreibmaschinenabdeckung aus Kunstleder mit der Aufschrift „Underwood“, die er 1916 zur faltbaren Reise-skulptur ernannte, existiert nicht einmal auf Fotos aus der Zeit. Ein Kleiderhaken, den er 1917 anschaffte und später zum Readymade erkör, ist ebenso verschwunden wie der Hutständer, der im selben Jahr von der Decke hängend in seinem Studio auftauchte und später auch als Readymade galt. Einzig das Urinal sollte seinerzeit in eine Ausstellung lanciert werden, schaffte es aber nicht über die Hürde und blieb der Öffentlichkeit unbekannt. Alle anderen Objekte kamen über die private Umgebung, in der sie vorübergehend als Ausdruck einer Idee ihr Dasein fristeten, nie hinaus.

Mit anderen Worten, keines der Readymades war je irgendwo ausgestellt. Keines war der Begegnung mit Publikum ausgesetzt. Vom gescheiterten Versuch, das Urinal öffentlich zu präsentieren, haben damals nur der kleine Kreis um Duchamp und die wenigen Leser von *The Blind Man* erfahren. Eine Begegnung mit den realen Objekten war nur einzelnen Personen aus der privaten Umgebung Duchamps möglich. Und wenn wir an die Schneeschaukel denken, die Crotti wie ein Soldat geschultert durch die Straßen ins gemeinsame Atelier getragen hat, ging es bisweilen wohl auch um einen Jux.

Duchamps Readymades blieben Gesten, fern jeglichen gestalterischen Zugriffs. Vielleicht dienten sie als Platzhalter für Überlegungen zu Kunst und Kontext. Eventuell waren es Versuche eines Individuums, das für sich in der Malerei keine Zukunft sah, einen Ausweg zu finden. Sicher ist das nicht. Wir sollten nicht vergessen, dass das alles zu Zeiten stattgefunden hat, als Dada in bestimmten Kreisen, denen

sich Duchamp damals zurechnete, die Grundhaltung war. Dada wiederum war Herausforderung des bürgerlichen Geschmacks, Parodie der vertrauten Formen, Angriff auf das Kunstverständnis. *Fountain* erfüllt diese Aspekte perfekt. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass der Beitrag rein dadaistisch gedacht war. Bei den anderen Readymades spielt die Intention keine Rolle, da sie bekanntlich nur zum persönlichen Vergnügen dienten oder als Gag den Besuch überraschen konnten. Wie der auf den Boden geschraubte Kleiderhaken, den er ganz simpel *Trébuchet* nannte, Stolperfalle.

Gegen Ende der 1910er Jahre wurde es still um die Objekte. Wir dürfen annehmen, dass keiner der Beteiligten sie für einen wesentlichen Beitrag gehalten hat. Nicht einmal bei dem treuen Freund Walter Arensberg, der den „Fall Richard Mutt“ mit inszeniert hatte und der Duchamp alles abkaufte, was irgendwie von Bedeutung zu sein schien, findet sich eines der Teile. Duchamp selbst, der jeden Papierschnipsel aufbewahrte, den er für wichtig hielt, ließ auch keine Sorgfalt walten. Der konstruierte Pseudo-Skandal um das Urinal beschäftigte ohnehin niemanden. Die Readymades sind in der damaligen Diskussion um Kunst nicht vorhanden. Sie sind schlicht überhaupt nicht mehr vorhanden. Sie gehen verloren. Sie werden jahrzehntelang nicht erwähnt.

Denn von nun an kümmert sich Duchamp wenig um Kunst und widmet sich mit zunehmender Hingabe dem Schachspiel. Unvollständig aufgezählt wird er Mitglied in Schachklubs in Buenos Aires, New York, Paris, Brüssel, Rouen. Er spielt Turniere in Nizza, Brüssel, Paris, Straßburg, Rouen, Chamonix, Hyères, Marseille. Er nimmt als Mitglied der französischen Mannschaft an internationalen Turnieren in Hamburg und Prag teil und veröffentlicht, zusammen mit dem Fachautoren Vitali Halberstadt, ein Buch über bestimmte Endspielsituationen.

Während dieser Jahre von 1918 bis 1938 ist er bisweilen auch an Ausstellungen beteiligt. Logischerweise ausschließlich mit älteren Arbeiten, immer wieder und insbesondere mit dem Akt die Treppe herabsteigend, von dem drei Versionen existieren. Ganz offensichtlich bevorzugen die jeweiligen Organisatoren gerade dieses Bild, mit dem er sich eigentlich von der Malerei verabschieden wollte. Und als es 1945 endlich zu einem Museumsankauf kommt, geht es wieder um ein Bild dieser Art: Das Museum of Modern Art in New York erwirbt von dem Sammler Walter Pach *Passage de la Vierge à la Mariée*, entstanden 1912. In der öffentlichen Wahrnehmung steht Duchamp mehr als dreißig Jahre lang für das, was er hinter sich lassen wollte.

Allerdings stellt er in 1920er Jahren noch widerwillig eine Arbeit fertig, die er 1915 zur Seite gelegt hatte, auf der sich dick der Staub ansammelte und der er sich nun acht Jahre lang immer mal wieder widmet, *Le Grand Verre*, (Das Große Glas). Nicht jeden Tag, wie er sagt, mal zwanzig Minuten hier, zwanzig Minuten da, aber dennoch über einen Zeitraum von acht Jahren. Während dessen verliert er zusehends das Interesse daran, irgendwie versandet seine Motivation, es fertigzustellen und eines Tages im Jahr 1923 erklärt er *Le Grand Verre* als „endgültig unvollendet“. Jahr-



Marcel Duchamp, *The Large Glass (Le Grand Verre)*, 1915–23
Installationsansicht, Philadelphia Museum of Art, 1954, Foto: Hermann Landshoff

zehnte später wird es als sein Hauptwerk betrachtet werden. Vorerst dient es, 2,77 Meter hoch und 1,75 Meter breit, der Freundin und Sammlerin Katherine Dreier als Raumteiler.

Im Grunde lassen sich – an der künstlerischen Produktion gemessen – die zwanzig Jahre seit seiner letzten Malerei im Schnelldurchlauf betrachten. Ein paar Objekte, einige Fotografien, diverse Notizen und Kritzelzeichnungen, *Das Große Glas* und eine erfolglose Erfindung zur optischen Täuschung namens *Rotoreliefs*. Ansonsten Schachspiel. Ab Mitte der 1930er Jahre hat allerdings eine vorsichtige Rückbesinnung auf die Kunst begonnen, die nach außen zunächst nicht in Erscheinung getreten ist.

Duchamp hat nämlich angefangen, frühe, zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre alte Notizen und Bilddokumente sorgfältig zu reproduzieren, um eine Faksimile-Ausgabe seiner Zettelsammlung zum *Großen Glas* herzustellen. Selbst die Form der zum Teil abgerissenen Blätter ahmte er mit Hilfe von Schablonen nach und streifte durch Papterien, um Qualitäten zu finden, die den damals verwendeten Papieren so nahe wie möglich kamen. Das Konvolut wird in einer Schachtel zusammengefasst und als *La Boîte Verte* (Die Grüne Schachtel) in Umlauf gebracht. In sechs Jahren stellt er nach und nach insgesamt dreihundert solcher Schachteln her.

Die Idee, Materialien zusammenzustellen und in eine abgeschlossene Form zu bringen, hat Duchamp, auf sein ganzes Werk bezogen, beschäftigt. Parallel zu den Zetteln hat er Reproduktionen von fast allen Arbeiten anfertigen lassen, nicht nur als Abbildungen, sondern auch als miniaturisierte Modelle. 1938 beginnt er, sie systematisch zusammenzustellen. „Ich dachte an ein Buch, aber die Idee ge-

fiel mir nicht“, sagt er. „Dann kam mir die Idee der Schachtel, in der sich alle meine Werke versammelt fänden, wie in einem verkleinerten Museum, ein tragbares Museum“. Zur Präsentation entwickelt er ein entfaltbares Display, mit dem eine Art Miniaturausstellung möglich wird. Verpackt wurde alles in eine zehn Zentimeter hohe, fast quadratische Schachtel von etwa vierzig Zentimeter Kantenlänge. Versehen mit einem Tragegriff, nannte er sie *Boîte en Valise*, Kofferschachtel.

Nachdem er 1941 bei seiner Schwester in Südfrankreich an den Kofferschachteln gearbeitet hat, packt er 1942 das Material für fünfzig Exemplare zusammen und reist, angesichts des sich ausbreitenden Krieges, erneut in die USA. Sein Plan ist, zwanzig Vorzugsausgaben mit je einem kleinen Original und dreißig weitere ohne diese Ergänzung herzustellen und vom Verkauf eine Weile zu leben. Kosten soll die Version mit Original 200, die ohne 100 Dollar, was einem heutigen Preis von etwa 4.000 beziehungsweise 2.000 Dollar entspricht. Eine Summe für Editionen von Künstlern bestenfalls mittleren Ruhmes. Der ersten Edition folgt 1958 eine weitere Auflage, bezogen mit grauem Stoff, 1961 eine mit grünem Stoff, 1963 eine mit dunkelgrünem Kunstleder, 1966 eine mit rotem Leder. Alles in allem dürften zu seinen Lebzeiten insgesamt etwa 260 Exemplare hergestellt worden sein.

Der Erlös der nach und nach über die nächsten Jahre hergestellten Kofferschachteln reicht für Duchamps anspruchsloses Leben, während gleichzeitig seine Anerkennung als Künstler zunimmt. Auf kleineren Ausstellungen kann er ab und zu die Schachtel oder auch eine Replik der Schneeschaukel zeigen. Auf bedeutenderen ist er immer wieder mit *Akt, eine Treppe herabsteigend* und entsprechenden Bildern zu sehen.

Ab Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre beginnen auch wichtigere Institutionen die Schachtel oder – sehr selten – Repliken von Readymades zu zeigen. Nach etwa 25 Jahren Schachspiel beginnt Duchamp verstärkt, wieder in der Kunst Fuß zu fassen. Seine Ausstellungsbeteiligungen nehmen zu, die Orte werden bedeutender. Gezeigt wird er meist in einem von drei Zusammenhängen: als Dada-Künstler, als Beitragender zum Kubismus oder gemeinsam mit seinen Geschwistern als Künstlerfamilie Duchamp-Villon. Nicht jedoch als Erfinder der Readymades.

Schon 1950 vermacht Walter Arensberg dem Philadelphia Museum seine Duchamp-Sammlung. Duchamp schließt sich mit eigenen Arbeiten an und landet auf diese Weise umfangreich in einem einzelnen Museum. 1954, zur ersten Präsentation der Sammlung, kommt noch *Das Große Glas* von Katherine Dreier hinzu, womit in Philadelphia von da an die wichtigsten Arbeiten versammelt sind. 1956 entsteht in der Sammlung der NBC-Film, in welchem Duchamp mit J. J. Sweeney, seinerzeit Direktor des Guggenheim Museums in New York, über seine Kunst spricht. Industriell gefertigte Readymades kommen in dem Gespräch nicht vor.

Die zunehmende Bekanntheit von Marcel Duchamp als ehemals exzellentem Maler, der die Malerei hinter sich gelassen und so eigenartige Dinge wie *Das Große Glas* und

seine Schachteln hergestellt hat, führt dazu, dass er immer öfter zu Vorträgen eingeladen wird. Duchamp wird zusehends als Intellektueller betrachtet, als eine Art Kunstphilosoph, der sich verschmitzt aus dem Staub der Produktion gemacht habe, was nicht stimmt. Schließlich betreibt er eine regelrechte Schachtel-Manufaktur. Erstaunlich bleibt bei alldem, welche Banalitäten er sich bisweilen erlaubt. Beispielsweise fand er seinen Satz „Rose Sélavy et moi esquivons des ecchymoses aux mots exquis“ (Rose Sélavy und ich vermeiden Blutergüsse mit gewählten Worten), offensichtlich gut genug, um ihn auch in abgewandelter Form zu verwenden: „Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis“ (Vermeiden wir mit gewählten Worten die Blutergüsse der Eskimos).

Das bleibt inhaltlich dürftig, geht als mehr oder weniger witzige Dada-Phrase durch und enthält außer der Alliteration esqui..., ecchy..., exqui... nichts, was über kursierende Zungenbrecher hinausgehen würde. Es gibt etliche Sätze dieser Art. Sie werden willig wiedergegeben und nie kritisiert. Im Gegenteil, sie gelten als geistreiche Sprachgebilde. Aber auch wenn Duchamp es anders gesehen hat, er ist kein Autor. Gefragt ist er als Gesprächspartner über seine Ansichten zur Kunst. Und in diesen Diskursen kommt er immer wieder auch auf seine damaligen Readymades zu sprechen, nachdem sie mehr als vierzig Jahre fast unbeachtet geblieben waren.

Ganz selten tauchten Repliken davon auf, die der ursprünglichen Idee entsprachen. Duchamp oder gleich die Ausstellungsmacher selbst erwarben im Handel entsprechende Teile für Präsentationen. So kam es im Laufe der Zeit hier und da zu einem Flaschentrockner, einer Schneeschaukel oder einem Urinal, jeweils von Duchamp autorisiert. Er sieht darin einen Ausweg aus der Sackgasse, in die das Festhalten an der Einmaligkeit führen würde: „Un ready-made n'a rien d'unique“, sagt er. Ein Readymade hat nichts Einzigartiges.

Zugleich bahnte sich damit das fatale Missverständnis seinen Weg, Künstler müssten nur einen Gegenstand auswählen und zum Kunstwerk erklären, und schon sei er eines. Genau so war es nicht. Zunächst standen, lagen und hingen bei Duchamp ein paar Dinge herum, die nie für Ausstellungen gedacht waren. Nur das Urinal wurde provokativ für einen Moment in die Nähe der Kunst gerückt. Der Text im *Blind Man* rechtfertigte die Aktion und entlarvte die Bedingungen, an denen die Aufnahme in die Ausstellung gescheitert ist. Mehr als zwanzig Jahre später beginnt die Erinnerungsarbeit, indem mit Abbildungen und den miniaturisierten Objekten der Schachtel der Blick rückwärts gerichtet wird; dabei fließen auch die Dinge ein, die damals privates Vergnügen waren.

Erst auf dieser Grundlage, befördert durch die Vorträge, erwacht ein Interesse an den Readymades und es beginnt das locker gehandhabte Spiel mit den Repliken. Sie sind bis Anfang der 1960er Jahre wirklich ready made, industriell hergestellt und eingekauft. Dabei war es gleichgültig, ob das Urinal, der Flaschentrockner, die Schneeschaukel genau die gleichen Formen hatten, wie die auf den alten Fotos dokumentierten Exemplare. Sie dienten als Ver-



weis auf etwas, das mit gleichen Mitteln Jahrzehnte zuvor stattgefunden hatte. Insofern waren sie echt, aber nicht original, da ein Original bei einem echten Readymade nicht existieren kann.

Hier findet die Erzählung von Duchamps Readymades ihr Ende. Nicht nur in diesem Text, sondern überhaupt. Denn von nun an gibt es sie nicht mehr. 1964 wird nämlich alles anders. Ins Spiel kommen die Aktivitäten des Mailänder Verlegers, Schriftstellers, Galeristen und Sammlers Arturo Schwarz. Ihm ist es gelungen, Duchamp davon zu überzeugen, eine Edition von Reproduktionen der Readymades der ersten Stunde herauszubringen. Man muss sich das vorstellen: akribische Nachbauten nach Fotovorlagen der ursprünglichen Teile! Das absolute Gegenteil von ready made. Imitationen, die sich bemühen, den mittlerweile seit einem halben Jahrhundert verschollenen ersten Stücken möglichst ähnlich zu sein. Speziell angefertigt von Fachbetrieben in limitierter Auflage. Die dafür von anonymen Industriezeichnern hergestellten Konstruktionspläne wurden von Duchamp mit OK gekennzeichnet und signiert. Schwarz geht so weit, über diese Pläne zu sagen, gemäß Duchamp seien sie Readymades hoch zwei. Das mag zeigen, wie sehr der Begriff der manipulativen Umdeutung unterworfen ist. Spezialanfertigungen in winziger Auflage für Kenner und Liebhaber heißen Readymade, die Konstruktionszeichnungen dazu gelten gar als Potenzierung der Idee.

Die ästhetischen Auswirkungen sind verheerend. Denn es gibt in den Museen und Sammlungen unter dem Namen Duchamp kein einziges Readymade, sondern nur exklusive Editionen von je acht ausgestüfteten Exemplaren. Sie werden als museale Objekte präsentiert, und logischerweise

werden sie auch so angeschaut. Sie sind nicht mehr Gegenstände, die vorübergehend in den Kunstkontext geraten waren. Ab jetzt sind sie Ikonen, zum Klassiker verfälschte Dinge, die alles, was ihr Wesen war, verloren haben.

Den Betrachtern wird dadurch ein falscher Blick abverlangt. Etwas, das sie für ein Urinal halten könnten, schauen sie an, wie die in einem anderen Raum stehenden Skulpturen von Brancusi oder Giacometti. Sie versuchen, ein Ding, von dem erzählt wird, es sei eine Schneeschaukel, mit Bedeutung aufzuladen, wie es bei einer Arbeit von Beuys angebracht wäre. Aber sie stehen weder vor einem Urinal noch vor einer Schneeschaukel. Sie schauen auf handwerklich angefertigte, mit einer Legende ausgestattete Einzelstücke, die nie für einen realen Verwendungszweck außerhalb der Kunst vorgesehen waren. Ihr einziger Sinn ist es, als Kunstgegenstand zu erscheinen. Der Blick auf sie, als seien sie mit anderen Kunstwerken vergleichbar, ist daher gerechtfertigt – und natürlich enttäuschend. Denn sie waren nicht gedacht als Objekte, deren Gestaltung von Bedeutung sei. Ursprünglich waren sie ephemere Gestalten. Vielleicht Kunst, vielleicht nicht.

Wenn aufwendig gefertigte Einzelstücke als „Readymade“ durchgehen, kann man alles erzählen, nur nicht, dass es Spaß gewesen sei. Aber genau das war vor mehr als hundert Jahren eine von einem Künstler überreichte Schneeschaukel, besonders da Duchamp sie als Vorgriff auf den gebrochenen Arm bezeichnete, indem er dem Objekt den Titel *In Advance of the Broken Arm* gab.

Ausgerechnet in den aufbegehrenden 1960er Jahren, als Lachen eine antiautoritäre Waffe war, wurden mit einer falschen Erzählung die Regeln geändert: Von wegen Scherz! Das war nicht zum Lachen! Die Schneeschaukel war kein netter Einfall! Sie ist ein Werk! Ein Werk, das geschaffen wurde, um der Kunst eine neue Richtung zu geben!

Doch was sind nun diese Dinge namens Readymade, die ein halbes Jahrhundert nach ihrem vorübergehenden Erscheinen hergestellt wurden und die uns rund um den Globus als Kunst präsentiert werden? Readymades sind es nicht, denn sie wurden – wie oben dargelegt – limitiert speziell für die Kunstwelt hergestellt. Fälschungen sind es auch nicht. Duchamp hat sie alle autorisiert. Werke im traditionellen Sinne sind es dennoch nicht. Sie repräsentieren lediglich verloren gegangene Alltagsgegenstände – und den

Schritt, nicht weiterhin einfach auf Gegenstände aus der Produktion zurückzugreifen. Ihre Aufgabe ist es, das, was ein vergangener Wink war, dinglich zu manifestieren. So wird im nachgeahmten Gegenstand die lockere Geste zum dauerhaften Sammlungsobjekt. Seither ist der Kunst nicht mehr zu trauen, mit fatalen Folgen.

Zunächst wurde versucht, mit dem Begriff „Antikunst“ greifbar zu machen, was da geschehen war. Immerhin sollte plausibel erklärt werden, wie aus nachgeahmten Readymades die Lektion geformt worden war, es habe einen entscheidenden Bruch in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gegeben. Es gab ihn nicht! Unter dem Namen Ready-made sind nach allen Regeln konventioneller Kunst hergestellte, nummerierte und signierte Objekte in den Betrieb gelangt.

Um die Behauptung der genialen Geste aufrecht zu erhalten, hat man Duchamp alle Schwächen nachgesehen. Seine dürtigen Späße wurden als geistreich betrachtet und selbst äußerst plumper Sexismus, der sich durch sein ganzes Werk zieht, wird erstaunlicherweise bis heute toleriert. Den Gipfel der Peinlichkeit erreichte er mit der Arbeit, die Schwarz als seine letzte katalogisiert, *Faux Vagin* (Falsche Vagina). Es handelt sich um das Nummernschild seines alten Volkswagens, das er einer Freundin „affectueusement“ (zärtlich) widmet. Sein Spaß dabei ist, dass Franzosen „Volkswagen“ ähnlich wie „Folk(s)vagin“ aussprechen, woraus er *Faux Vagin* macht. Das Geschenk wird noch von einem blöden Gedicht begleitet „Croyez vous que / Rose Sélavy disait / Volkswagen – faux vagin / Who knows who knows / It's our plaque d'immatriculation“ (Glauben Sie, dass / Rose Sélavy sagte / Volkswagen – falsche Vagina / Wer weiß wer weiß / Es ist unser NummARSHild.) Die Übersetzung ist orthografisch nicht ganz korrekt. Die Abweichung jedoch ist wichtig, um das Niveau zu halten.

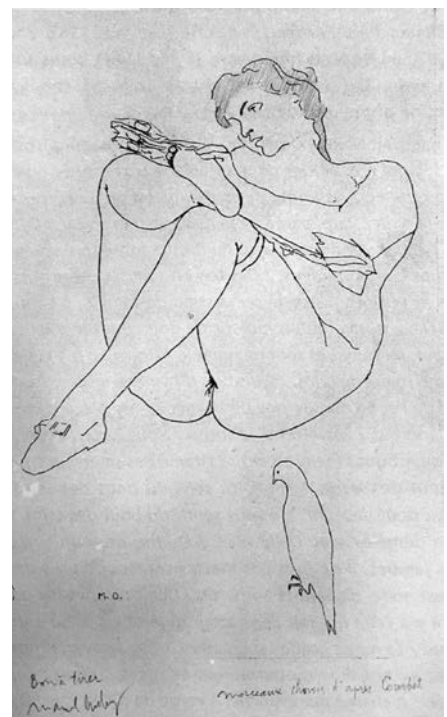
Es handelt sich hierbei um keinen Ausrutscher, sondern um Ausdruck eines permanent sexualisierten Denkens in Bezug auf Frauen. Mit nur leicht geschärftem Blick findet man es überall in Duchamps Werk, angefangen bei L.H.O.O.Q., den Buchstaben unter der Mona Lisa, der er einen Schnauzbart verpasst hat. Auf Französisch schnell und etwas verschliffen ausgesprochen ergeben sie „elle a chaud

au cul“ (Ihr ist heiß am Arsch). Weiter über die Idee, im Anzug Zigarren rauchend gegen eine nackte Frau Schach zu spielen, eine plastische weibliche Brust auf einem Bucheinband mit der Aufforderung „bitte berühren“, phallusförmige Objekte, die er *Objet Dard* nannte – ein weiteres seiner dürtigen Wortspiele: *Objet d'Art* (Kunstgegenstand), *Objet Dard* (Aufspieß-Ding) –, bis zur Freude darüber, dass das französische Wort für Falke „faucon“ genau gleich klingt wie „faux con“ (falsche Vorze). Man kann es kaum glauben, aber das ist ihm eine Radierung wert, die zusammen mit anderen ein Buch zum *Großen Glas* illustriert. Duchamp nimmt Courbets *La Femme aux bas blancs*, das wie aus Versehen einen Blick ans Ende nackter Beine inszeniert, zum Vorbild. Er kupfert die Silhouette ab, markiert deutlich die Stelle zwischen den Beinen und setzt stümperhaft den Umriss eines hockenden Vogels hinzu.

Über ihn sagt er zu Schwarz: „He's curious, and furthermore he's a falcon, which in French yields an easy play on words; so that here you can see a false cunt and a real one.“ (Er ist neugierig, und außerdem ist er ein Falke, was auf Französisch ein einfaches Wortspiel ergibt, so dass man hier eine falsche Vorze sehen kann und eine echte.)

Eigentlich unfassbar, dass solcher Bockmist kritiklos in die Kunstgeschichte eingehen konnte. Eine Neubewertung ist dringend nötig.

Sämtliche hier ohne Quellenangabe gemachten Aussagen über Marcel Duchamp lassen sich belegen. Nichts davon ist erdacht oder basiert auf Vermutungen. Gestützt habe ich mich vor allem auf Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*; Wayne Andersen, *The Failed Messiah*; Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews* und toutfait.com, *The Marcel Duchamp Studies*, ein Online-Journal.



Notstände des Winters

/ Chat

Die Belohnung für mich war die kuschelige Rückbank auf der Rückfahrt. Die heiße Hand, die meine auftaut, gehört zu einer mageren Gestalt voller Abgründe. Im Fernsehen am Abend desselben Tages zu sehen im RBB, wie sie ihr weißes Haar schüttelt. Auf meinem Schild stand vorne „bleiben“ und hinten „alle zusammen“. Demo-Schilder mit ästhetischem Anspruch haben eine größere Chance in die Abendnachrichten zu kommen. Mit Klima-Aktivistinnen also im Auto über die sanften Hügel der Uckermark, die unter einem azurblauen Himmel in der Sonne liegen. Kaum Windparks auf der Strecke durch den Wald, den lichten, der wenig Unterholz besitzt, aufgeräumt wie in einem Kinderbuch, man muss das Totholz liegen lassen, doziert E.-M., das Wieselchen mit Expertise aus den Bergwaldprojekten. Gestern stand sie noch mit dem Lastenfahrrad auf dem RAW-Gelände, mit der Verpflegung für Hunderte im Regen, umsonst, denn die Polizei hatte auf der Warschauer Brücke sofort gekesselt, nur rufen war möglich. Raffael auf der linken Straßenseite, Henning auf der rechten sind nicht aufzuhalten. Ihre Reden dringen über die Köpfe der Polizei zu mir, die ich mich schissermäßig fernhalte, während andere abgeführt und weggeschleift werden. Auch alle BVG-Kunden müssen sich zwischen den 800 Bullen hindurchschlängeln. Polizeigewalt in Berlin, die neue Masche in der CDU regierten Stadt. Da knicken sie dir das Handgelenk nach unten, das nennt sich Schmerzgriff, weil's wehtut, so geht's ab in den Gefangenen-Transporter und dann nach Tempelhof in den Gewahrsam. Im U-Bahnhof Warschauer Straße Statements sammeln gegen die Kriminalisierung der Letzten Generation. Mirjam Herrmann droht als Gründungsmitglied jahrelange Haft, eine Jeanne d'Arc vor Gericht. Das würde aber auch bedeuten, dass man sich als Unterstützer:in strafbar macht, das wollen die ja in Neuruppin: ein Knock-out für die ganze LG, eine Bremse für alles Engagement der Klima-Bewegung. Der Tonmann eines Dok-Filmers hält die Angel über eine aufgebrachte Mutter, während mich die Polizei bereits ins Auge gefasst hat. Nasskalt und eisig fegt der Wind. Ab und zu schallt es „climate justice“ über die blockierte Fahrbahn. 5 Stunden lang wird die Polizei den Protest so aufhalten und die Aktivisten fest, inklusive Schichtwechsel.

Prenzlau gegen rechts

Sticker der Initiative KEIN BOCK AUF NAZIS, die die Proteste in der Provinz koordiniert und anderes Mobi-Material gibt es am überdachten Info-Tisch, eine kleine Bühne verheißt, dass heute hier in Prenzlau was los sein wird, links gibt es gegen Spende selbst gebackenen Kuchen, ein sehr junges Mitglied der DIE PARTEI trägt die rote Krawatte Martin Sonneborns, jemand von der OPFERPERSPEKTIVE konstatiert die blutige Kontinuität der Rechten in der Uckermark seit 1991, eine sibirische Sängerin singt von Freiheit und der Sänger einer Punkband, der ohne Band gekommen ist, will, dass wir gemeinsam FUCK AFD schreien. Der Nusskuchen schmeckt nach mit Liebe gemacht. Drei Jugendliche lassen sich blicken. Drei! Ansonsten ist das hier eine magere 50+-Veranstaltung, aufgeblasen von den Zugereisten aus Dresden, Leipzig und Berlin.

Die drei stehen wie angewurzelt in der letzten Reihe und halten steif eine riesige Antifa- und eine „Gegen Nazis“-Fahne in die Luft, die sie zum Schluss der Kundgebung rasch wieder einrollen. Die Eltern, Geschwister, die Leute in der Schule oder in der Lehre seien rechts. Man müsse sich ständig ausländerfeindliche Sprüche anhören. Die Gleichaltrigen seien rechts.

„Und wie kommt es, dass ihr es nicht seid?“ – „Mein großer Bruder hat uns die Augen geöffnet.“

„Und wo ist jetzt der große Bruder?“ – „Zuhause, er ist etwas scheu.“

„Was macht man, wenn man eine Party feiern will?“ – „Naja, da kommen nicht so viele.“

Auf dem Designer-Gelände der Landesgartenschau (2013) gehen, wie auch auf der Uferpromenade, Migrant:innen spazieren. Ob sie ahnen, wie blaubraun die Bilanz auf der Kundgebung ausfiel?

Sollte der Afrikaner, der mit uns an der Bushaltestelle wartet, wissen, was das bedeutet: OMAS GEGEN RECHTS? In Prenzlau scheint alles in Ordnung. Ich habe schon lange nicht mehr eine so saubere Stadt gesehen, eine Stadt, in die offensichtlich viel Geld geflossen ist, die mittelalterliche Stadtmauer, die Altstadt mit dem Kloster und die gotische Backsteinkirche sind nicht nur als Fotomotive herausgeputzt. Hier kann man auch leben, direkt am großen Unteruckersee, und im Sommer mitten in der Stadt ins Wasser springen.



NAZIS
ESSEN HEIMLICH
DÖNER

Rund wird der Tag des Engagements (17.3.2024), wenn man abends wie Christine in „The Zone of Interest“ geht, zeitgleich erscheint in Nahaufnahme das Schild der Malerin im RBB: „Vielfalt leben und pflegen“. Die Schnipsel unserer kleinen Demo sind eingebettet in einen Bericht vom großen Parteitag der AfD in Jüterbog.

Eberswalde gegen rechts

Die Hochschule für Nachhaltige Entwicklung bringt Studierende nach Eberswalde. Dort gibt es eine linke Szene, die sich u.a. in der ehemaligen Büttenpapier-Fabrik Spechtshausen eingenistet hat – eine bunte Gemeinschaft von 150 Bewohner:innen, mitten im Wald. Am Bahnhof, bingo!, werde ich gleich im Auto mitgenommen zur Demo. Die Vereinigung der Verfolgten des Nazi-Regimes dominiert das Bild mit einem sorgfältig gemalten Transparent: ALLE ZUSAMMEN GEGEN DEN FASCHISMUS. Auf der Kundgebung am Marktplatz ist die Stimmung an diesem Tag feierlich wie im Gottesdienst. Oft muss ich schlucken, weil deutlich zu spüren ist, wie viel mehr Mut es braucht, hier auf die Straße zu gehen und wie verdammt dringend das ist. Dabei sind die Nazis gar nicht da, auch ist niemand da von der Letzten Generation, die eigentlich aufgerufen hatte, hierhin zu fahren. Die Hippies haben eine vegane Suppe für alle mitgebracht, aber auch die verschiedenen Cafés rundum versorgen geschäftstüchtig die 500 Leute. Eberswalde hat eine begnadete Liedermacherin, Rosa. Ohne das Wort Heimat zu benutzen, singt sie davon, wie sehr sie es liebt, hier zu leben, nunmehr in Spechte, diesem besonderen Ort, wo es kein Ding sei, einen frischen Pulli zu kriegen, was zu essen oder ein Bett. Sie singt auch von den Sternen und dass die verschwunden seien, seit man die Straße nachts hell erleuchtet. Mehr bunte Leute springen auf die Bühne. Theo am Akkordeon. Sie haben „Freude schöner Götterfunken“ zu einer neuen linken Hymne umgedichtet, später singen alle immer wieder und im Kanon: „Wehrt euch, leistet Widerstand gegen den Faschismus hier im Land, haltet fest zusammen.“ Währenddessen nehmen wir uns an den Händen und bilden eine Menschenkette um den Platz.

Velten gegen rechts

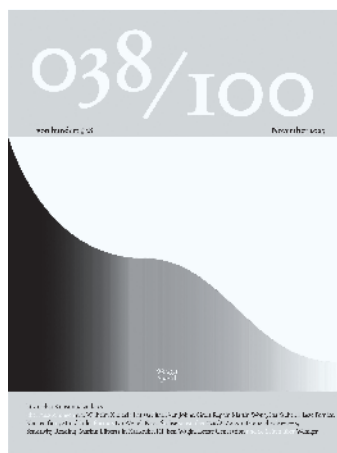
Schwante, Vehlfeanz, Oberkrämer, Bärenklau, Leegebruch. Schon mal gehört? Sehr leicht erreichbar und gar nicht weit ist Velten, wo am Ostersonntag die „Blaue Welle“, eine Propaganda-Tournee der AfD anrollen sollte. Deswegen sind wir dahin. Wir, das sind Gudrun, eine frischgebackene „Oma gegen Rechts“, ich und zahlreiche Angereiste von der Oberhavel und natürlich aus Berlin. Seit Wochen hatte das rechtsextreme Magazin Compact eine Kampagne gefahren, die sie an einem Gewaltdelikt am Veltener Bahnhof aufhängte, in das Personen mit Migrationshintergrund verwickelt waren. ALLE ZUSAMMEN FÜR DIE PATRIOTISCHE WENDE steht nun auf den Plakaten, die für die „Blaue-Welle“-Tournee werben. Vom Zugfenster aus sieht man Männer eine Bühne aufbauen wie für ein Rock-Konzert. Das Parkplatz-Gelände ist noch leer. Am Bahnhof haben sich bereits Hundertschaften der Polizei aufgestellt wie jüngst an der Warschauer Brücke.

Der evangelische Posaunenchor spielt zur Eröffnung der Gegenveranstaltung. An trostlosen Plattenbauten und einer Hüpfburg mit Farbpulver-Spaß vorbei führt der Umzug durch die Kleinstadt zum Rathaus, wo unlängst nicht nur die Bürgermeisterin bedroht und im Internet fertiggemacht wurde.

Weder in Ausmaß noch Gestaltung unterscheiden sich die Deutschlandfahnen der AfD von denen der SPD, auch vom performativen Look der Fahnenträger:in kann man nicht auf einen inhaltlichen Unterschied kommen. Die Frage also, was soll das: Deutschlandfahnen auf der Gegen-Demo? Die SPD-Bundestagsabgeordnete Ariane Fäscher erklärt sich explizit auf der Bühne. Deutschland stehe für Demokratie und eine offene Gesellschaft und deswegen stehe dafür auch die schwarz-rot-goldene Fahne, die sie hier trage. Man solle den Blick auf das Positive richten, der Demokratie eine positive Geschichte zurückgeben.

Auf dem kleinen Podest vor den Hyazinthen, Primeln und Narzissen treten viele leidenschaftliche Redner auf. Ein junger Veltener, der sich an die Entdeckung eines Stickers des „Dritten Wegs“ erinnert, als er 12 war, ein ehemaliger Pfarrer, der die Anfänge der Zerstörung der Menschwürde in den Blick nimmt, jemand der seit neun Jahren vor Ort mit Flüchtlingen arbeitet und Susi vom Kreisjugendring mit ihrem Anti-Nazi-Rap. Am bewegendsten aber ist ein Blick in die Geschichte. Hier an diesem Platz wurden vor 80 Jahren zwei junge Männer aus der Ukraine, die als Zwangsarbeiter in der ortsansässigen Rüstungsindustrie verpflichtet waren, gehängt. Dreimal ruft die Menge laut die Namen der Jungs in den Ostersonnagnachmittag.

NACH- SITZEN UND LESEN



/ Christoph Bannat liest von hundert Nr. 38
Kommentare, Döntjes und Gedankensplitter.

s. 2 „Abend im Abendland“: Abend, bevor es ganz Dunkel wird? In Morgenröthe wünscht Nietzsche sich ein neues Europa (Abendland), gegen jede Deutschtümelei. Nun, Abend ist ja noch keine Nacht.

s. 3–4 Bannat: Schlauer als die Polizei erlaubt (möchte mich selbst gern verhaften – HiHaHu = Hilfe Hamburger Humor).

s. 4–5 mystic.ai: Anekdotische Evidenz trifft auf menschliche Kreativität. Oder Johannes 1.14 „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit.“ Vgl. Gammelfleischskandal, 2005.

s. 6–9 Art week: Im Osten geht die Sonne auf (s. s. 2). Leseempfehlung: Anne Rabe („Die Möglichkeit von Glück“) über doppeltes Schweigen. Ulrike Draesner („Die Verwandelten“) über Schweigen als Verbrechen. Angelika Küssen-dorf (ihr allg. Leitthema), Überleben unter einer Willkürherrschaft (Familie). Und nicht vergessen: Baselitz, Polke, Richter sind auch ost-sozialisiert.

s. 10–11 „Das größte (zusammenhängende Keramik-)Kunstwerk Deutschlands“: In den 90ern strengten sich alle in der Provinz an, um möglichst schnell nach Berlin zu kommen. Das verlieh ihr Bedeutung.

s. 12–16 So viel Fantasie muss ein solches Heft aushalten: Ivo Wessel hortet nicht nur, sondern stellt seinen Besitz auch zur Verfügung.

s. 17 Bannat: Behauptungshuber.

s. 18–19 Martin Wong: Schwuler Kitsch vom Feinsten, bevor es schwuler Kitsch wurde. Wong fing in einer freien Theatergruppe an. Wer recherchiert zu diesen Gruppen als Ursprungszelle?

s. 19 Bannat: Was ist ein heiß bedrohlicher Traum? Oder sollte es ein bedrohlich heißer sein?

s. 20 „Literatur ist größer als das einzelne Wort“: Mein Lieblingskalenderspruch für dieses Jahr. Gefolgt von „Dabei sind ihre Eingriffe viel phantomhafter als die Literatur“.

s. 21–22 von-hundert-Spezial: Ein Haus, gebaut aus Türen. Wenn es Nacht wird, hilft auch keine Brille mehr (siehe s. 2). Singen und beten im Dunkeln. Im Vertrauen auf den Tastsinn fassen wir uns an den Händen. Und einer fasst einem in dem Schritt.

s. 23 R.S. schreibt demnächst anonym im Ein-Mann-Kollektiv.

s. 24–26 Müllkult-Kultmüll-Kultur: Die Menschheit als Geschwür betrachtet, die ihren Wirt (die Erde) auffrisst. Aber wie passt das mit den Grundprinzipien des Lebens, Anpassen und Teilen, zusammen? Und zählt Mit-teilen eigentlich auch zu diesen? Wenn ja, besteht Hoffnung.

s. 26–30 „Hiermit trete ich aus der Kunst aus“, Joseph Beuys.

Doch: In Anbetracht, dass moderne Kunst nicht aussehen darf wie Kunst, wird es immer schwieriger, auszutreten. Heute ist der Künstler der Phänotyp des Selbstständigen. Der Selbst, und das ständig, sein muss. Oder, er lässt sich anstellen, dann kann er sich aussuchen, wann er Selbst sein möchte.

s. 30–32 Anekdoten aus dem alten Berlin (West)

s. 33 Hier wäre mehr wirklich mehr.

s. 34–35 Versteh ich nicht, bin wohl doch nicht so schlau (HiHaHu). Destillationskolbensymbol; sollte hier etwas erhitzt werden?

s. 36–37 Heißt Kritik nicht, sich nicht dermaßen (von solchen Bildern, Tönen, Worten) beherrschen lassen zu wollen? (nach Foucault). Wovon also wollen wir uns beherrschen lassen?

s. 38–39 TzK. Ewig nicht gelesen. Scheint aber immer noch Referenzgröße für akademische Bewerbungsmappen zu sein. Vielleicht auch etwas für Ellenbogenritter und Meinungsprofis.

s. 39–40 Was für schöne Namen. Es heißt, dass der Mensch mit weniger Artenvielfalt leben kann, es ihn aber einsamer macht. Und das seit über 2000 Jahren, vgl. Genesis 2.18/19

s. 41–42 Den öffentlichen Verkehrsfluss stoppen, um den Redefluss zu aktivieren. Den Wegen des (anti)sozialen Verkehrs einen Knick zufügen.

s. 42–43 Fick Dich selbst.

s. 44–45 Könnte schlau sein, würde ich es nur verstehen. Gut so.

s. 46 Ironisch, befreiend.

s. 47–50 Layoutet sich in unsere Herzen. Sagt aber nicht, aus welcher Richtung der Wind weht.

s. 51–52 TzK. Lange nicht gelesen. Zur Diskokugel(-Graphik): Sind diese nicht aus Styropor, hohl und werden von einem Außenmotor betrieben? Lesefehler: Diskurskugel.

s. 53–56 Verstehe ich nicht – noch nicht? Wo sonst erscheinen solche Texte!

s. 57–61 Langes Leben – langer Text.

s. 62–64 Heftklammer: Individuum vs. Kollektiv

s. 65–66 Bitte, noch langsamer lesen. Gerade so, dass Du nicht bei einschläfst. Lieblingssatz: „Alle, die zu ungeduldig sind, langsam und im Dialog mit dem einfallenden Licht zu lesen, müssen reden.“ Die Lichtmetapher passt zum Abendland.

s. 67–70 Phantastischer Historismus s. 10 und s. 67. Heft-Klammer. Herkunft. Karlsruhe und Wolin. Soziotope. Herkunft, Blut (Tattoo) und Boden.

Fazit.

Kein Abend. Kein Untergang. Kein Boden. Unter den Füßen. Blut. Kein Land. In Sicht. Aber ein Heft in der Hand.

Noch nachzubestellen unter www.permanentverlag.de.

RAUM ARMU UMAR MURA

Spezial

/ Peter K. Koch und Andreas Koch

Peter K. Koch Andreas, als ich damals angefangen habe zu studieren, und das ist ja schon sehr lange her, da war ziemlich schnell klar, dass der Raumbegriff eine extrem starke Anziehungskraft auf mich ausübt. Fast könnte ich sagen, dass es für mich der allerwichtigste und prägendste Begriff war, und ich habe jede theoretische Lektüre verschlungen, die sich mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Begriffen habe ich nichts, und das ist das Faszinierende am Raumbegriff, da ist für mich die sehr deutliche Ungreifbarkeit und Unschärfe. Raum ist überall, im Kleinsten und im Größten, definiert und undefiniert, real oder imaginiert. Die Lust an der künstlerischen Sichtbarmachung hat mich immer beschäftigt. Einer meiner ersten Ausstellungstitel, damals, in der Maschenmode-Anfangszeit lautete: *Co-Raum*. Letztlich war da nur ein Dachlattenraumgebilde aufgebaut, das einen Raum andeutete, der eben in dem anderen Raum (Galerie) stand und keine besonders ausgeprägten weiteren Eigenschaften hatte, außer an der Schwelle zwischen Architektur und Skulptur zu operieren, also möglicherweise begehbar war oder möglicherweise nur betrachtet werden sollte. Ich fand das sehr philosophisch und bin eigentlich immer beim Thema geblieben. Was kommt dir denn als Erstes in den Sinn, wenn du das Wort Raum hörst?

Andreas Koch Ja, da denke ich jetzt auch an meine künstlerische Arbeit und wann das anfang mit räumlichen Arbeiten.

Eigentlich gleich nach dem Grundsemester, während dem ich noch malte und zeichnete und plötzlich keinen Sinn mehr darin sah, dies zu tun. In den anschließenden Semesterferien hatte ich noch keine Klasse, ich hatte mich nur bei der Skulpturenklasse von Christiane Möbus beworben, die nahmen aber keine Neuen auf. Also musste ich für eventuelle andere Klassen erst mal neue Arbeiten erstellen. Ich lag in der Badewanne und schaute zur Decke, da kam mir die Idee. Warum keine Bilder aus der Perspektive von unten nach oben machen und die dann wieder quadratisch an die Decke kleben. Also fotografierte ich zum Beispiel den Vorhang um die Badewanne, oder Kleider, die im Flur unter der Decke hingen, oder eine Lampe, und hängte diese dann ca. 50 mal 50 cm groß in dem fünf Meter hohen Foyer an die Decke. Da fing ich an, mich für Perspektivwechsel zu interessieren, nämlich unsere beschränkte Wahrnehmung zu thematisieren, die Blickwinkel, die Maßstäbe zu verschieben und so den Raum in unseren Köpfen zu verändern. Eigentlich mache ich seit dem nichts anderes. Nur oft anders. Warum ist das Thema nur so faszinierend? Vielleicht weil wir uns ständig, jeden Tag, jeden Moment zu Raum verhalten müssen? Ständig entscheiden wir, wie wir unsere Körper durch Raum und Zeit bewegen, oder auch es mal bleiben zu lassen. Und dann schauen wir mittlerweile einige Stunden auf kleine Bildschirme und lassen uns auf fiktive Raumwelten ein. Das war übrigens Thema der zweiten Arbeit, die ich damals zeigte, *Bilder aus der neuen Welt*. Ich flog mit einem rudimentären Flugsimulator über New York, das nur aus World Trade Center, Brooklyn Bridge und ein paar anderen Wahrzeichen bestand, die einzeln auf flachem, verschiedenfarbigem Boden herumstanden, und machte Screenshots. Dazu schrieb ich eine Abenteuergeschichte über mich im Doppeldecker. Das war 1993. Aber wir machen ja kein Katalogtextgespräch. Das ist ja ein Kunstmagazin und dies vielleicht der Start einer Trilogie „Raum – Zeit – Tod“. Drei wieder wahnsinnig weitgreifende Themenapparate, die wir, wie du schon meinst, nur unscharf umkreisen können. Wir hatten ja mal ein „Immobilien-Spezial“, da ging es hauptsächlich um den gebauten Raum.

Jetzt könnte man ja mit dem Raum im Bild anfangen, fällt dir ad hoc eine zweidimensionale Arbeit ein, die dich besonders beeindruckt hat? Malerei, Fotografie, Zeichnung?

Peter K. Koch Da gibt es einige und es ist sicher keine Überraschung, wenn ich jetzt mit Gordon Matta-Clark um die Ecke komme. Auch wenn es sich bei der Mehrzahl seiner Arbeiten um „realen“ Raum handelt und er die gesellschaftspolitische Dimension von gebauten Raum (Wohnraum) in seinem Werk in den Blick genommen hat, hat mich immer die rein formale Radikalität der dokumentarischen Fotos der Splittings und Cuttings beeindruckt, weil sie sich eben auf der Schwelle zwischen realem und inszeniertem, ja gerdezu collagiertem Raum bewegen. Diese Bilder sind phänomenal irreel in ihrer Hyperrealität. Dem Raum ist seine komplette Funktionalität entnommen worden und was übrig bleibt, ist „Nur“-Raum oder „Raum-an-sich“-Raum. Die Räumlichkeit inszeniert sich

selbst. So radikal und extrahiert habe ich das nie wieder gesehen. Gerade die Übersetzung der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität ohne jedes narrative Element ist dabei so faszinierend. Raum, gibt es ja sonst eigentlich in jedem zweidimensionalen Bild, klar, auch in der Malerei, und schon in der Renaissance haben viele Maler mit den Möglichkeiten der Abbildung von Raum experimentiert, aber eben ausschließlich als ein Element eines Bildes und nicht als einziges Element. Zumindest ist mir das nicht bekannt. Aber spielt die Definition des Raumbegriffs heute überhaupt noch eine Rolle oder ist realer Raum abgegrast und wir müssen nur noch den virtuellen Raum definieren?

Andreas Koch Niemals, solange wir Körper sind, bleibt das meiste analog. Ich habe gerade hier einen Katalog von Mark Manders, dem niederländischen Künstler, Jahrgang 1968, den ich das erste Mal auf der documenta von 2002 sah (da war er erst 34), und er ist tatsächlich ein Frühentworfener. Die erste Arbeit, die auftaucht, ist von 1986, da war er 18, und heißt *Inhabited for a survey (First Floor Plan from Self-Portrait as a building)*. Ich glaube, er betitelte die Arbeit erst später so, man sieht jedenfalls eine Art Grundriss, zusammengelegt aus allem möglichen Schreibmaterial, Stiften, Radiergummis usw. Eigentlich folgte er dann sein ganzes künstlerisches Leben diesem Plan, Räume als Selbstporträts zu begreifen und zu füllen. Meist mit eigentümlichen Modellen von Schornsteinen, Landschaften, Ton- oder Sandfiguren von Menschen oder Tieren, oder mit banalen gesammelten Dingen, die er dann darin ordnet. Der Raum ist ein psychisches Konstrukt und anders als bei Gregor Schneider rätselhafter, verspielter, komplexer. Ich seh ihn ein bisschen als Nachfolger des Benelux-Surrealismus à la Magritte und später vielleicht Broodthaers.

Apropos Surrealismus und virtueller Raum, beide funktionieren ja ähnlich wie unsere Traumwelt, mühelos morphen verschiedenste Raumkonstrukte ineinander und wir bewegen uns „traumwandlerisch“ hindurch. Manche Räume verfolgen mich in meinen Träumen immer wieder und so taucht meine Einraumwohnung aus meinen zwanziger und frühen dreißiger Jahren in allen Varianten immer wieder auf, mal ist das Vorderhaus weg, eingestürzt, mal führen merkwürdige Gänge in die Dachgeschosse, dann fehlen plötzlich die letzten Treppen hoch zur Wohnung, meist sitzen dort schon irgendwelche Leute drin.

Ist da was dran? Kann ein Raum so was wie eine seelische Entsprechung sein, ein Bild meiner selbst. Mir geht das nur mit dieser einen Wohnung so, alle anderen Räume, die ich davor oder danach bewohnte, tauchen in meinen Träumen nie oder kaum auf. Aber jetzt bin ich wieder weg vom realen Raum und stecke im vorvirtuellen Raum, dem Traumraum fest. Es ist jedenfalls bemerkenswert bei Künstlern wie Manders, aber auch Schneider, wie sie mit dieser tiefenpsychologischen Aufladung umgehen und wieder einen echten Raum bauen. Kannst du mit so was was anfangen? Oder sind dir diese Arbeiten zu narrativ und man sollte die Kunst für subtilere, abstraktere Bildraumuntersuchungen nutzen? Richard Serra zum Beispiel, Raum als Masse, Gott hab ihn selig...



Foto: Christina Zück
Alle folgenden Fotos von Christina Zück entstanden im Karstadt am Leopoldplatz in Berlin-Wedding im November 2023

Peter K. Koch Das Schöne an der Raumthematik ist ja, dass man sich von ganz unterschiedlichen Seiten künstlerisch annähern kann. Man kann es Richard Serra-artig oder Fred Sandback-artig machen, also einen physisch erlebbaren Raum erzeugen mit viel/schwerem (Serra) oder wenig/leichtem (Sandback) Material, oder man wendet sich dem inneren, erlebten, dann narrativen Raum zu wie in den Beispielen, die du angesprochen hast. Als ich dir eben zugehört habe, dachte ich an den Traum als Raum, also als eigene räumliche Entität. Erstmal ist das die vielleicht surrealste Form von Raum, die man sich vorstellen kann, denn dieser Raum ist sehr persönlich, sehr flüchtig, sehr solitär und zeigt sich nur in einem Moment, in dem man eigentlich eher raumlos ist, schlafend, ohne andere Orientierung als der inneren, der eigenen, von Erlebnissen, Ängsten, Wünschen und was-weiß-ich-noch gesteuerten Unterwelt. Aber diese Räume sind ja in uns, die Erlebnisräume, die Angsträume, die Wunschräume. Im T(ranszendental)raum trauen sie sich ganz ungeniert an die Oberfläche, für einen kurzen Moment. Es gibt ja Künstlerinnen und Künstler, die ganz deutlich mit dieser Art von inneren Räumen arbeiten, und da sind die Surrealisten natürlich zu nennen, aber ich sehe das Gleiche, wenn ich Bilder von Scheibitz anschau, dann sehe ich auch den inneren Raum, eine Raumwelt, die immer wieder neu dekliniert und gebaut werden will. Auch da durchaus mit der Lust an der Surrealität. Denn das ist etwas wirklich komplett anderes als die physische Block- und Sperrraumbildung von Serra und Kollegen. Da kommen mir die Arbeiten von Maria Eichhorn (2022) und eben dann auch die von Anne Imhof (2017) im Deutschen Pavillon auf der Venedig Biennale in den Sinn,

die beide, auf sehr unterschiedliche Weise, aber eben doch ganz deutlich das direkte und physische Raumerlebnis als wichtigen Aspekt ihrer jeweiligen Interventionen herausarbeiten. Geht es bei Eichhorn eher um den Raum-an-sich Aspekt so war man bei Imhof direkt in das Geschehen involviert und somit Teil eines in alle möglichen Richtungen offenen Aktionsraumes. Arbeiten ohne direkten Raumbezug sind im Kontext Deutscher Pavillon grundsätzlich auch kaum denkbar, bei so viel Raumgeschichte und Raumschichtung. Aber das ist ja doch der gewaltige Unterschied zwischen Bildbetrachtung (Mensch steht vor Bild) und immersiver Begehung einer Installation (Mensch bewegt sich im Kunstwerk und bei Imhof: Mensch wird zum Teil des Kunstwerks). Klar ist aber auch: Raumlose Kunst gibt es nicht, wie es auch nichts anderes Raumloses gibt.

Andreas Koch Das war ja der versuchte Kontrast bei dem Sehgal/Scheibitz-Pavillon von 2005. Einmal dieser komponierte, dreidimensionale Bildraum von Scheibitz in der Mitte – ein Haufen skulpturaler Elemente, die wie dreidimensional aus seinen Bildern herausgesprungen aussahen, und dann dieser immaterielle Tino Sehgal, wo dann tanzende und singende Wärter rumliefen und immer wieder „this is so contemporary, so contemporary“ sangen. Die machten den Scheibitz ein bisschen kaputt, andererseits fand ich es ganz erfrischend, vielleicht war das Wording etwas zu platt. Aber der Raum wurde dann noch mal durch Klang und Bewegung erweitert. Mensch bewegt sich um Kunst und Kunst bewegt sich um Mensch.

Oh je, da haben wir uns ja mal wieder ein allumfassendes Thema ausgesucht, Kunst ist Raum und Raum ist al-

les. Oder ist Raum das Vokabular mit dem wir dann doch wieder ganz andere Dinge thematisieren? Emotionen, Politik, Leben oder auch die Kunst selbst in ihrer bisherigen Geschichte. Und das Allumfassende funktioniert vielleicht auch mit vielen unserer anderen Themensetzungen. Alles ist Geld, alles ist Ding, alles ist Zeit. Würde nicht ein Jurist sagen, alles ist eine juristische Handlung, die in einem gesetzlich geregelten Rahmen stattfindet? Oder der Neurobiologe, alles eine Frage des Gehirns, der Hormone und Synapsen?

Fast jeder Künstler, jede Künstlerin spricht von Wahrnehmung, die sie bewusst machen, schärfen oder verändern will, Kunst will aufmerksam machen und verschiebt dann die gewöhnliche Betrachtung der Umwelt in einen anderen Bereich, den Kunstbereich, selbst wenn eine monochrome farbige Fläche an der Wand auftaucht, ist das dann eine räumliche Erfahrung.

Was passiert jetzt aber mit uns, wenn ein Großteil unserer Wahrnehmung ins Virtuelle ausgelagert wird? Ist das dann nur eine andere Form von Erleben? Geht dann mehr und mehr analoge Raumerfahrung verloren? Geht uns dann buchstäblich die Verortung verloren? Man könnte die meisten Erfindungen der Menschheit dahin gehend beschreiben, dass sie den realen Raum verkleinern, überbrücken oder negieren. Oder ihn wenigstens bequemer gestalten, also von der Elektrizität, über die Fortbewegungsmittel, Telefone, Fernseher, Computer, jetzt hin zum Smartphone. Wir haben den Raum in der Tasche.

Peter K. Koch Der Raum hat uns in der Tasche, weil er ja real immer die gleiche Ausdehnung hat und wir nur einen immer kleineren Teil real davon wahrnehmen. Allerdings haben erst mal die meisten Erfindungen dazu geführt, dass man viel mehr Raum erfahren konnte. Fahrrad, Auto, Flugzeug. Telefon, Fernsehen, Internet. Man muss sich Raum ja nicht zwingend selber erwandern, um ihn wahrzunehmen. Das Gehirn kann ja doch einiges mit der Vorstellungskraft regeln. Einen Raum mit der eigenen Vorstellung wahrzunehmen oder ihn real wahrzunehmen ist selbstverständlich etwas komplett Unterschiedliches und das wird es auch immer bleiben. Die Kunst kann aber auch in der drohenden digitalen Raumverengung und Raumverdummung, sprich der allgemeinen damit verbundenen Orientierungslosigkeit, neue Räume öffnen. Darauf bin ich gespannt.

Raumnotizen

/ Peter K. Koch

Ein Volumen (Mensch) in einem Volumen (Sarg) in einem Volumen (Erde).



Traum als Raum: Ich hacke einen Raum zu Brei. Es ist nicht mein Raum, deswegen kann ich das machen. Ich bin also in einem fremden Raum, einem gläsernen, und bin ganz leise und vorsichtig, denn ich möchte nichts kaputt machen. Auch die Membran ist aus Glas. Deswegen.



Auf meinem Teller war nicht nur ein Raum, sondern viele Räume und die Räume waren Kartoffeln. Ich habe die Räume dann mit einem Werkzeug in einen anderen Raum verbracht, in dem die Räume dann langsam mechanisch zermalmt und zu einem Brei zermatscht wurden, um anschließend in einen tieferliegenden Raum abgesenkt zu werden, wo sie durch Versäuerung und Versaftung weiter enträumlicht wurden. Am Abschluss dieses Prozesses wurde die Masse dann entwässert, komprimiert und einigermaßen trocken auf einem Transportband durch eine kontrahierende Schleuse in einen nach oben halboffenen Raum fallen gelassen. Aus einem wiederum darüber liegenden tankartigen Raum rauschte nach Abschluss der Lieferung dann Wasser herab und schleuderte den dunklen Festraum in ein röhrenartiges Raumsystem, bis hin zum weit entfernten Raum für allgemeine Raumvernichtung und Raumsäuberung.



Manchmal nehme ich den Bus und fahre nur so raum.





Pro Brache

/ Andreas Koch

„Tatsächlich ist der Mangel an verfügbarem Raum in Berlin eklatant. Nicht nur fehlt Wohnungsraum, die Stadt wuchs alleine in den letzten zehn Jahren um über 350.000 Menschen. Das ist als würde ganz Bochum nach Berlin gezogen sein, und wer kann schon ein ganzes Bochum in zehn Jahren hochziehen – und deshalb fehlt auch für alle frei verfügbarer Raum, oder wird auch in Zukunft frei verfügbarer Raum fehlen, denn zuerst werden Gebäude gebaut, die einen Nutzen nur für einzelne haben, Wohnungsbau, Büro-bau, Hotelbau usw.

Die Brachen als Möglichkeitsräume der Zukunft, für die nächsten Generationen, werden eliminiert. Auch die Leute, die neu hinzuziehen, suchen erst mal nach Raum und finden nichts. Denn das meiste ist schon verteilt. Wie in Paris seit Hunderten von Jahren. Du kommst da an und weißt, hier hast du keine Zukunft. Du wirst höchstens geduldet und kannst dich in den seit Langem etablierten Strukturen herumbewegen, aber was Neues gestalten, vergiss es.

Deshalb wäre es nachhaltig (und wer denkt schon nachhaltig?), Brachen zu schützen. Wir können ja nicht schon wieder auf einen Krieg hoffen, der Löcher hinzubombt. Denn das war ja die große Chance für Berlin, ihre immensen Brachen und Flächen, die dann zugegebenermaßen oft nicht sonderlich gut genutzt wurden, aber durch die Teilung

hielten sich diese Flächen länger als in Westdeutschland und die Stadt fing erst später an, über ihre Grenzen hinauszuwuchern. Diese Leerflächen waren in den Neunzigerjahren ein Riesenpotenzial. Die ganze alternative Kultur, die jetzt noch zu finden ist, fußt auf dieser Neunutzung von leerem Raum. Und dass der jetzt immer weiter verschwindet, wird ein Riesenproblem, gerade für die Kultur. Gut, ja, auch die Kultur frisst Raum, den sie nicht weitergibt und institutionalisiert sich. Aus den wildwachsenden Trieben wird ein zurechtgeschnittener Garten, mit Eintritt.

Deshalb sage ich ja, schützt die Brachen, denn unsere Kinder wollen vielleicht auch mal was gründen, was finden, vielleicht bauen oder besetzen. Wir können doch nicht alles in ein paar Jahren zuklotzen und dann ist es so, bis man es bestenfalls wieder abreißt. Und wir vergeben es dann scheinbar großzügig oder aber meistens mit purer Profitgier. Nur weil wir das Glück hatten, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein, also in den Neunzigern, und unsere Claims weitestgehend absteckten, haben wir doch nicht das Recht, unser Leben lang davon zu profitieren, zumindest moralisch. Aber niemand gibt gerne ab, es sei denn man muss.

Die Lösung wäre vielleicht, das komplette Land wieder zu verstaatlichen und in Erbbaupacht in höchstens 50-Jahre-

Päckchen abzugeben. Dann reißt man den Scheiß notfalls wieder ab und die Nächsten kommen oder man lässt mal eine Lücke. Wie auf den Feldern ja auch mal nichts wachsen sollte, zur Regeneration, da steckt ja das Wort Generation auch schon drin.

Also, ohne Möglichkeitsraum erstickt eine Stadt an sich selbst, sie ist dann gefühlt tot, oder sagen wir besser schwer depressiv, Burn-Out. Keine Perspektive mehr, ewiger Trott, alle haben sich zu fügen und laufen in den für sie vorhergesehenen Bahnen, oder auch nicht, dann fliegen sie halt raus ...“

Contra Brache

/Andreas Koch

„Das stimmt doch nicht. Die sogenannte Brache in Städten wird doch komplett überschätzt. Vor allem von meiner Generation der um die Fünfzigjährigen. Nur weil viele von uns nach dem Fall der Mauer vor allem in Ost-Berlin wahnsinnig viel leeren, ungenutzten Raum und damit Freiraum voranden, kann man das doch nicht auf alle Zeiten als den erstrebenswerten Zustand einfordern. Dieser Möglichkeitsraum ist doch nur solange frei, bis irgendjemand eine Idee für den Raum oder die Fläche hat – und dann ist sie eben weg.

Gut, flexible Nutzungen, Kulturräume, gemeinsam nutzbare Flächen etc. sind wesentlich für eine lebenswerte Stadt, aber gerade meine Generation hat doch nach anfänglichen recht experimentellen und vor allem temporären Nutzungen, ich erinnere hier nur an die verschiedensten Wochentagbars, vor allem danach geschaut, ihre eigenen Schäfchen ins Trockene zu bringen. Jeder hat sich sein Stückchen vom Raumkuchen abgeschnitten, sofern man das wollte, und dann waren wir doch auch nicht besser als die Spekulanten, die nach uns kamen. Da sind doch bestenfalls private Kulturinstitutionen, Galerien, Clubs, ja, auch Atelierhäuser, und aus besetzten Häusern noch so was Ähnliches wie Kommunen daraus entstanden, die anderen haben Baugruppen gegründet, stinknormale WEGs, also Wohneigentümergeinschaften statt WGs.

Wenn man jetzt dem Palast der Republik nachweint, dann muss man doch auch zugeben, dass wir ihn damals keineswegs füllen konnten, bespielen, wie man im Agenturdeutsch so schön sagt. Es ist doch wahnsinnig wenig, was aus den Neunzigerjahren herübergerettet werden konnte, und wir sind natürlich auch selbst schuld, denn dazu gehörte einfach Eigenengagement, unbezahlte, zähe Gemeinschaftsarbeit. Warum sollte diese Generation plötzlich uneigennütziger sein als alle davor und danach?

Wir waren vor allem nicht viele damals im wilden Ost-Berlin. Vielleicht tausend Leute, deren Hauptthema Raum war, die leere Häuser suchten, besetzten, Lagerfeuerpar-

ties auf Brachen veranstalteten und was auch immer noch, das war aber nur für einen Bruchteil der Bevölkerung wirklich interessant. Die Ost-Berliner Urbevölkerung schaute verwundert zu. Klar war das damals speziell und lustig, aber das ist doch kein Modell für eine Stadt, ein Abenteuerspielplatz.

Jetzt 25, 30 Jahre später fühlt sich die Stadt sehr viel dichter an als damals, obwohl hier nur 300.000 Leute mehr leben als 1990 und der echte Zuwachs erst in den letzten 10 Jahren stattfand. Es gibt kaum noch Brachen in der Innenstadt, aber ist das nicht auch irgendwie gut? Fühlt es sich jetzt nicht viel lebhafter an, ja, städtischer? Und ist es nicht immer noch so, wenn man aus einer anderen großen Großstadt, sei es Paris, Rom oder noch besser irgendeiner asiatischen Stadt, oder selbst wenn man aus Köln wieder nach Berlin kommt, dann ist es hier immer noch wahnsinnig entspannt, man hat viel Platz.

Ok, es gibt zu wenig Wohnungen, aber das hat ja nichts mit Leerraum zu tun, im Gegenteil, der müsste eher mit Wohnraum zugebaut werden. Viel wichtiger ist es, zu erschweren, dass Wohnraum zu Betongold wird. Man muss es Investoren schwer machen, überhaupt Wohnungen zu bekommen und wenn, dann sollten sie diese zumindest zu akzeptablen Preisen vermieten müssen.

Nochmal: Zu Gemeinschaftsraum gehört auch Gemeinschaftsarbeit, kollektive Nutzungen erfordern kollektive Arbeit. Natürlich braucht man auch den Raum dafür, aber nur leerer Möglichkeitsraum ist zwar manchmal schön und eröffnet im Kopf Perspektiven, meiner Meinung nach gibt es aber immer noch mehr Räumlichkeiten als Realisierungswillen, also mehr Hardware als Software. Und wenn der dann da ist, der Realisierungswille, dann eben meist zum Eigenbedarf. Wenn man nur alles dem Neoliberalismus in die Schuhe schiebt, hat das auch etwas mit der eigenen Trägheit zu tun.“



Wo?

/ Peter K. Koch

Ich arbeite in einem verborgenen Raum, denn der Raum, in dem ich arbeite, liegt von der Straße aus gesehen weit hinten in einem Gebäudekomplex, ausgestattet mit einem doppelten Hofsystem. Wenn man das Gebäude von der Straße aus betreten will, muss man sich entscheiden, ob man entweder durch eine von einem (meist vollgepissenen) gusseisernen Tor gesicherte Toreinfahrt in den ersten Hof gelangen will oder ob man den etwas weiter links liegenden Weg durch das Treppenhaus des Vorderhauses einschlägt, um so, und das ist beruhigend, ebenfalls in den ersten Hof zu gelangen, allerdings nicht auf dem kürzesten Weg, sondern einen kleinen Umweg nehmend, durch einen im ersten Hofgelegenen Garten. Der Garten von Frau Kossowski. Dieser erste Hof ist ein nach oben hin offener Raum, das ist logisch, man befindet sich schließlich unter freiem Himmel, aber eben doch von den umliegenden Gebäuden so deutlich umschlossen, dass es sich, im Gegensatz zur offenen und an dieser Stelle breiten Straße, eindeutig wie ein Raum anfühlt. Mittels Durchschreitens der ersten Membran, dem Passieren des Vorderhauses, ist man von der Straße, dem sogenannten öffentlichen Raum in den halböffentlichen Raum (alles hinter der Haustüre) gewechselt, auf dem Weg in den privaten Raum (alles hinter der Ateliertüre). Definitiv befindet man sich in einem Zwischenraum, dem Raum zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten und, rein physisch gesehen, im Raum zwischen den Gebäudeteilen und, man muss es an dieser Stelle einmal sagen, für immer in dem Raum, der das mal kümmerliche und mal grandiose Selbst beinhaltet. Der eigene Körper als sich permanent bewogender Raum durchs Öffentliche, Halböffentliche und Private, und in diesem Moment, wir haben Winter, ausgestattet mit einer halbwegs individuellen Raumverpackung, der Kleidung. A wrapped walking space (Christo meets Gilbert & George). Obendrauf geschraubt dann noch der Denkraum (Kopf), der das alles hier erst möglich macht.

Durchquert man dann, diesen Gedanken beiseiteschiebend, die zweite Tordurchfahrt, ganz rechts auf dem Grundstück unterhalb des ersten Quergebäudes verlaufend, gelangt man in den zweiten Hof, der, identisch zum ersten Hof, ein nach oben hin offener Raum ist, logisch. Der Unterschied zwischen diesen beiden Räumen, dem ersten Hof und dem zweiten Hof, liegt hauptsächlich in deren unterschiedlicher Nutzung. Der erste Hof ist geprägt durch private Nutzung. Im Vorderhaus, im Seitenflügel und im Quergebäude dieses ersten Hofes wohnen Menschen und diese durchqueren den Hof auf dem Weg in ihre Behausungen. Der zweite Hof ist geprägt durch gewerbliche Nutzung. Im Seitenflügel und Quergebäude des zweiten Hofes arbeiten Menschen und durchqueren diesen Hof auf dem Weg zu ihren Gewerbeeinheiten, ihren Büros, Studios und sonstigen Produktionsstätten. Da es keinen nennenswerten Publikumsverkehr gibt, es gibt keine Geschäfte mit Öffnungszeiten, handelt es sich bei beiden Höfen um klassische halböffentliche Räume, die sich vom klassischen öffentlichen Raum, der Straße, dadurch unterscheiden, dass man üblicherweise eine Berechtigung braucht, um diese zu nutzen. Zum Beispiel hat man sich vorab angekündigt, ist also im Moment der Nutzung Gast und als temporäre Nutzerin vorab eingelassen worden oder hat eine sonstige (möglicherweise dauerhafte) Berechtigung diesen Raum zu nutzen, zum Beispiel durch eine Funktion, die verrichtet oder eine Dienstleistung, die durchgeführt werden muss. Der Müll muss abtransportiert, die Post muss zugestellt werden. Es besteht ein Unterschied zwischen Nutzerinnen, die als Funktionsträgerinnen kommen und solchen, die als Besucherinnen, Kundinnen oder Geschäftspartnerinnen kommen. Der halböffentliche Raum unterscheidet sich vom öffentlichen Raum dadurch, dass hier nicht nur Polizei und Ordnungsamt die für diesen Raum festgelegten Regeln kontrollieren, sondern hier kann eine Hausverwaltung oder eine Hausbesitzerin eine sogenannte Hausordnung durchsetzen, auch eine noch so dumme. Einzige Regel: Das allgemein geltende Recht (das für den gesamten öffentlichen Raum gilt) darf auch hier nicht verletzt werden. Dürfen sich im öffentlichen Raum alle frei bewegen, können sich in einem halböffentlichen Raum nur autorisierte Personen frei bewegen, wobei die Eingrenzung im halböffentlichen Raum diffus sein kann, welche Personen dieser autorisierten Gruppe denn überhaupt angehören. Im privaten Raum ist die Definition dann wieder einfacher. Nur diejenigen können sich dort frei bewegen, die eindeutig und direkt dazu eingeladen worden sind. Punkt.

Aber zurück in den ersten und besonders in den zweiten Hof des halböffentlichen und, von der Straße aus gesehen, in gewisser Weise rückwärtigen Raum, in dem ich mich häufig aufhalte, den ich dann durchquere, von einem Raum zum nächsten. Die Eingänge zu den Gewerbeeinheiten liegen auf der linken und auf der rechten Seite des Gebäudes, jeweils ausgestattet mit einem schmalen Treppenhaus, das hochführt bis in das vierte Obergeschoss, bis in die am höchsten gelegenen Räume. Ich nehme den linken Eingang, dann direkt wieder nach rechts, Erdgeschoss,

dann durch die massive Eisentür, hinein ins Private (präzise: ins Privat-Gewerbliche). Die Grundfläche der Gewerbeeinheit beträgt 250 Quadratmeter, fast genau 25 Meter in der Länge und 10 Meter in der Breite, die Raumhöhe 3 Meter 20, das gesamte Raumvolumen also 800 Kubikmeter, was sich für mich ganz schön viel anhört, denn ich weiß, dass ein großes Glas Bier 0,0004 Kubikmeter Rauminhalt hat. In unseren Raum würden also 2 Millionen große Biere passen. Oder 11.428 Menschen, wenn man annimmt, dass ein Mensch 0,07 Kubikmeter Rauminhalt hat. Die Biere müssten sie vorher trinken, beides passt nicht. Ich bin aber meistens allein dort und denke auch nicht an die anderen 11.427, die noch Platz hätten. An die großen Biere denke ich manchmal.

Die rechteckige Grundform des Raumes ist nicht mehr wahrnehmbar, weil wir eine an unsere Bedürfnisse angepasste Raumstruktur haben bauen lassen, mit Wänden, Gängen und Türen. Aus einem Raum sind so, durch raumtrennende und raumdefinierende Einbauten 11 Halb-, Voll- und Durchgangsräume geworden. Wahrscheinlich würde eine andere Raumzählerin zu einer anderen Zahl kommen, weil es nicht immer ganz klar ist, wo ein Raum beginnt und ein anderer endet. Ein geschickt platziertes Regal definiert einen Halbraum, der für jeden leicht wahrnehmbar ist, wohingegen der Raum unter einem Türsturz eine räumliche Grauzone bleibt, eine Grenze, die nicht mehr zum einen Raum gehört, aber auch noch nicht zum anderen. Niemandesland, Unraum. Jede Tür ein Unraum. Aus dem einen kommend, in den anderen führend. Es sei denn, der Übergang ist verschlossen, die Tür zu. Eine Raumverweigerung, bis sie sich dann plötzlich öffnet und Platz bietet für Raumerkundung. Und was ist das überhaupt für ein Raum, den ich im Spiegel sehe, wenn ich den aller kleinsten und allerprivatesten Raum, die Toilette, verlasse und meinen Denkraum (Kopf) ganz kurz um 45 Grad nach links drehe? Im Spiegel sehe ich dann einen rechteckig begrenzten Raum, einen Raumschnitt, den es gar nicht gibt. Gibt es mich? Danach sitze ich dann meistens in einem anderen kleinen Raum, nicht im aller kleinsten, aber im zweitkleinsten, wenn man die Räume unter den Türstürzen nicht berücksichtigt, wo man aber sowieso schlecht sitzen kann, ohne ständig im Weg zu sein. Der andere kleine Raum ist mein Büro. Es gab eine Zeit (die Pandemie), da war ich eigentlich immer allein in diesem sehr kleinen Raum, umgeben von den ganzen anderen Räumen, innen und außen, die alle ungenutzt waren und kalt. Ich bin dann täglich durch die vielen ungenutzten und kalten Räume gelaufen, um in den einen Raum zu gelangen, der in der Mitte dieser Räume liegt, um diesen kleinen Raum dann zu heizen und dort zu arbeiten. Meine Arbeit dreht sich häufig darum, dass ich über Räume nachdenke.

Ich arbeite in einem verborgenen Raum, denn der andere verborgene Raum (mein Kopf), der auf dem beweglichen Raum (mein Körper) montiert ist, ist von außen schlecht einsehbar. Zusammengenommen nur ein Volumen, wie gesagt, mit geschätzten 0,07 Kubikmeter Inhalt, wobei



der Kopf vielleicht nur 0,006 Kubikmeter hat. Keine weitere Ausdehnung möglich, es sei denn ich fange an zu fresen. Im Inneren des oberen Segments, der Schaltzentrale, ist hingegen eine Ausdehnung möglich, der keine Grenze gesetzt ist, nur jene, die man sich selbst setzt. Kunst entsteht dann so: Kopfraum entwickelt einen Plan, anschließend wird Körperraum (plus entsprechende mechanische Werkzeuge) in Bewegung gesetzt, um den Plan auszuführen. Einer allein kann gar nichts. Kopf kann nicht schrauben, Körper weiß nicht wieso. Im koordinierten Zusammenspiel beider Teile entsteht dann (oft recht langsam) ein Kunstwerk. Das Kunstwerk wird in einem Raum entwickelt, den man Atelier (englisch: Studio) nennt und dann wird es idealerweise in einem weiteren Raum der Öffentlichkeit vorgestellt, den man Galerie oder, sehr profan und funktional, Ausstellungsraum nennt. Sollte es dann, während dieser Raum-im-Raum-Situation zu einer Adoption (Kauf) kommen, wird das Kunstwerk nach Ausstellungsende in andere Räume überführt, für die es keine eindeutige Kategorisierung gibt, handelt es sich dabei doch um Wohnzimmer, Arztpraxen, Flure, Büros und andere private oder gewerbliche Räume. Von diesen Orten habe ich nur eine sehr vage Vorstellung und interessiere mich auch nicht eindeutig dafür. Hier und da kommt im Laufe der Zeit ein Foto zum Vorschein, eine zweidimensionale Abbildung eines dreidimensionalen Raumes mit einem ebenfalls dreidimensionalen Objekt (das Kunstwerk) darin. Meist sagt mir diese Abbildung nichts. Einmal hat mir eine etwas gesagt, denn was darauf zu sehen war, das war so etwas wie eine Raumkomprimierung. Eine Zerdrückung. Ein künstlerischer Schadensfall. Der Besitzer eines unter einer Acrylglasshaube geschützten, äußerst vulnerablen und vierteiligen Objekts war mit seinem Auto rückwärts gegen die schützende Außenhülle jenes Kunstwerks gefahren und dessen Hülle war in der Folge an mehreren Stellen gebrochen und hatte das Innere, das Räumliche, so stark in Mitleidenschaft gezogen, dass man von einem Totalschaden ausgehen musste. Bei genauerem Betrachten der Abbildung konnte man erkennen, dass das Objekt, ein in meinen Augen recht gelungenes, in Höhe des Stoßfängers eines recht raumfordernden Fahrzeugs in einer Garage installiert war, umgeben von einigen anderen Bildern und Objekten anderer Künstlerinnen und Künstlern. Zur Erklärung wurde folgender Text mitgeliefert: Im Haus war kein Platz mehr! Es herrschte also Raumnot im Haus. Deswegen die Auslagerung und deswegen auch die (wahrscheinlich ungewollte) Raumkomprimierung. Um Platz zu schaffen. Wäre das Objekt nicht verkauft und in der Garage zerknüllt worden, dann wäre es möglicherweise irgendwann nach der Ausstellung ins Lager verbracht worden, dem ungemütlichsten Ort, in dem ein Kunstwerk aufbewahrt werden kann. Ein nahezu unsichtbarer und uneinsehbarer Ort, in der Vorstellung fast raumlos, über den man Buch führen muss, wenn man den Überblick behalten möchte. Ein richtiger Alpraum.

Foto: Christina Zück

Raum

– ein alphabetischer Versuch

/ J. G. Wilms

A Ambiente

Der Tiefpunkt des Ambiente-Hypes war wahrscheinlich in der Ära Kohl erreicht, als sich auch noch eine Illustrierte so nennen musste. „Ambiente“ ging dann 1997 in „Architektur & Wohnen“ über, eine Illustrierte, die vierzig Jahre vorher als *spin-off* der Zeitschrift „Film und Frau“ entstanden war. Es brauchte also viel Geduld und zahllose Auflagen, damit aus einem „und“ ein „&“ werden konnte. Aber auch so, historisch, war es mit dem billigen Prunk das Ambiente wohl nie so weit her gewesen. Für den 4. Dezember 1945 verzeichnete die Münchener Stadtchronik – um nur irgendein Beispiel zu greifen: „Oberst Eugene Keller, der erste amerikanische Stadtkommandant und Direktor der Militärregierung, wurde in der Ratstrinkstube verabschiedet. Das Ambiente, zugemauerte Fenster, einfache Brettertüren und eine beschädigte Decke, entsprach ganz den Umständen.“ (→ **Jargon**, **Quartier**)

B Beton

Grau wie die in Neonlicht getauchten Wände einer Tiefgarage oder der Hudson River an einem grauen Tag; und poetisch nur im Brutalismus; grau – wie die Herren von der Zeitsparkasse in Michael Endes „Momo“; hier aber nun wird die Zeit von Jahrmillionen aufgebraucht, um mit fossilen Brennstoffen aus zermahlenem Gestein solche Mengen von Zement auf die Erde zu schleudern, dass mittlerweile Sand knapp wird.

C Cartesius → s. X, Y

D defensive architecture

Im Wedding, in der Ackerstraße, von der Walter Benjamin schon vor gut hundert Jahren schrieb, dass man nach dem Orient reisen müsse, um sie zu verstehen – da, wo sie an der Ecke Feldstraße Richtung Westen zur verkehrsberuhigten Spielstraße wird und sich die Andeutung eines kleinen Platzes ergibt, haben sie noch vor Corona bereits

alle und jede Sitzmöglichkeit beseitigt. Die als Stadtmöbel aus keinem Wohnbauprojekt der 70er- oder 80er-Jahre wegzudenkenden Blumenkübel (→ **Beton**) sind nun nicht mehr von Holzbrettern gesäumt, die als Sitzflächen dienen könnten. Stattdessen sind dort nun aus Zink gefertigte, nach oben in einen Grat zulaufende Hauben angebracht, die jeden Versuch, Platz zu nehmen, in eine Art akutes Hämorrhoidalleiden verwandeln würden. Jahre – wenn nicht jahrzehntelang – hatte sich hier eine altwestberliner, latent weltoffene Trinkerszene getroffen. Am Wochenende lief, wenn Hertha spielte, ein batteriebetriebenes Radio. Mittlerweile ist mit dem Getränkeladen auch die kleine Edeka-Filiale verschwunden. Begegnung und Verweilen gibt es nur noch für zahlende Kunden beim Back-Shop. (s.a. → **Quartier**, wahrscheinlich)

„Nach dem Orient muß man reisen, um die Ackerstraße zu verstehen.“

<https://www.projekt-gutenberg.org/benjamin/selbstze/chap006.html>

E Ethnopluralismus → Raum-Zeitstelle

F Falsche Freunde

Falsche Freunde figurieren sozusagen als die wahren einer jeden pragmatischen (→ **Linguistik** – wie in art und Art, oder in: undertaker und Bestatter. (s.a. → **Nirwana**))

G Google

Irgendwann gab es einen kulturellen *flash* namens *Google Earth*: Den Blick auf die blaue Murmel nicht mehr exklusiv für Weltraumreisende oder als Poster im Jugendzimmer, sondern: performativ, und für alle, die auf ihrer PC-Mouse ein Scroll-Rad vorfanden und sich nun, wie im Schwarm der Adler des Prometheus, aus dem Himmel auf irgendeine Straßenkreuzung, meinerwegen im Kaukasus, stürzen konnten; irgendwann kam dann noch *Google Street View* dazu; und irgendwo dazwischen begann ein *Smartphone-User* nach dem anderen seinen Orientierungssinn zu verlieren.

H Horizont

Eine Art X-Achse (→ **X**) mit Erdkrümmung; immer wieder gern gesehen bei Sonnenauf- oder untergängen. Penelope Umbricos radikal akkumulative Arbeit „suns from sunsets from flickr“ (2006, ongoing) erhellt jedoch, dass die Zahl der Sonnenuntergänge auch ohne erkennbare Horizontlinie in sozialen Netzwerken (→ **Google**) exponentiell wachsen kann. <http://penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

I Industrienorm

Trostloser als Kinderspielplätze, die hierzulande nach einer deutschen Industrienorm (DIN) errichtet wurden, sind allein Kinderspielplätze, die hierzulande nach einer deutschen Industrienorm errichtet wurden und leer stehen.

J Jargon

Hier: jargon militaire, s.a. → **Quartier**



K Klassizismus

War Peis Erweiterungsbau des Deutschen Historischen Museums (90er) noch offen, verspielt, komplex, und mag auch der viel besungene Architekturschlag der Reichstagskuppel (Norman Foster, auch 90er) noch in diesen Formenkreis passen – auf der Museumsinsel ist es vorbei mit Postmoderne, hier zählt auch Moderne schon gar nicht mehr, hier wird seit der Errichtung der James-Simon-Galerie (10er) das topische, katastrophale Missverständnis, der Klassizismus sei nicht modern, von Grund auf gespielt und widerlich bedient. Kein Anschluss an bestehende Bauten, kein Einklang; stattdessen wie bei den meisten Repräsentationsbauten der letzten Jahre (BND, Innenministerium, Ausbau Kanzleramt, you name it) der Zug zu einer Architektur, deren Formensprache sich an den autoritären 30ern orientiert.

L Linguistik

Ein idealerweise mehrdimensionales Koordinatensystem des sozialen Systems Sprache; s.a. → **Cartesius**, X, Y

M Maps

Find local businesses, view maps and get driving directions in (→) **Google Maps**. (s.a. → **Uber**)

N Nirwana.

Gibt's eigentlich irgendwo eine Abhandlung über den etymologischen Zusammenhang von *nirgends* und *nirwana*? Gibt es den überhaupt? Oder spielt hier die Metaphysik der Sprache mal wieder das Spiel der (→) **falschen Freunde**? (s.a. → **Linguistik**)

O Orient

zu Orient s. → *defensive architecture* oder auch: Orientierung (→ **Google**)

P Poller

Zwar hätte dieser Eintrag zum Buchstaben P auch zum: **Phänomen** sein können, aber wie erst, wenn das Phänomen Poller heißt, zu dem es wiederum ein so bemerkenswertes empfehlenswertes Projekt gibt: Helmut Höge: „Pollerforschung“, Hamburg (adocs) 2018; ISBN: 9783943253207

Q Quartier

Als das „Viertel“ in der Urbanistik unspektakulär wurde und „Kiez“ noch zu anrühlich, oder bestenfalls nach lebendigem Lokalkolorit klang, wurde, ohne Rücksicht auf Verluste, direkt aus der Motten-Kiste eines (→) **jargon militaire** das „Quartier“ gekramt und im weiteren Vorgehen erfolgreich zu einem tragenden Konzept versuppt: Der Quartiersentwicklung folgte das Quartiersmanagement auf den Fuß; und in der Stadt des Hohenzollernschlosses finden wir inzwischen sogar eine gemeinnützige Biermarke namens *Quartiermeister* vor. (→ **Linguistik**, wahrscheinlich)

R Raum-Zeitstelle

„Die Entdeckung einer Wahrheit geschieht stets an einer bestimmten Raum-Zeitstelle; aber die entdeckte Wahrheit

gilt immer und überall.“ Diesen Satz von Ortega y Gasset, den er 1924 in „Las Atlántidas“ formuliert, könnte ich, so schön gemeißelt er klingt, hier als Kalenderspruch stehen lassen. Aber im Kontext wird er noch viel klarer, denn er steht im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum „kulturellen Relativismus“ eines Oswald Spenglers, dessen „Untergang des Abendlandes“ seinerzeit einen wesentlichen Beitrag zum ideologischen Futtertrog der damals noch nicht so genannten Neuen Rechten bot. Heute erlebt dieser kulturelle Relativismus im protofaschistischen Konzept des Ethnopluralismus seine Wiederkehr. Auf vermeintlich links gedreht, übt sich hier inzwischen auch eine sog. Identitätspolitik. Da war, vor 100 Jahren, Ortega y Gasset weiter: „Spenglers Werk erwürgt sich selbst, da er nicht bedenkt, daß der Nachweis der Relativität der Kulturen – der historischen menschlichen Handlungen – seinerseits ein Geschäft absoluter Art ist. Indem die Geschichte die Relativität der menschlichen Formen aufdeckt, spricht sie eine nicht mehr relative Erkenntnis aus. Daß diese innerhalb einer bestimmten Kultur erscheint und eine Art der Weltbetrachtung ist, die sich im westlichen Menschen bildet, hebt ihre Absolutheit nicht auf.“ Soweit die Dialektik. Dann erst folgt der eingangs zitierte Satz.

S Sichtachse

Das Gegenteil einer Raum-Zeit-Spirale; schon der vielen Windungen halber, die einer Sichtachse, qua Definition, erspart bleiben. Sichtachsen sind wie Schneisen Ergebnis von Rodung.

T Träume

Träume – reimt nicht nur auf Räume, in ihnen sind auch, wie nirgends (vgl. → **Nirwana**) sonst, die Gesetze von Raum und Zeit suspendiert oder wenigstens, wenn das zu gewagt erscheint, die ihrer Kontinuitäten. Eben hier – jetzt dort; und *wann* das ganze war, wüsste auch wieder nur das Unbewusste.

U Über

Von Über, dem Fahrdienst, gilt heute, was Marx bereits für die Vorgeschichte des Kapitals formuliert hatte: „... die Verwandlung der individuellen und zersplitterten Produktionsmittel in gesellschaftlich konzentrierte ... des zwerghaften Eigentums vieler in das massenhafte Eigentum weniger.“ Und wenn er weiter von der „Expropriation der großen Volksmasse von Grund und Boden und Lebensmitteln und Arbeitsinstrumenten“ schreibt, dürfen wir heute noch „Daten“ hinzufügen. (Marx-Engels-Werke, Bd. 23, S. 789f) Und wie gilt das erst für den Fahrdienstleister Uber, den es ohne (→) **Google** Maps ebenso wenig gäbe wie den Routenplaner von Maps ohne die von Google extrahierten Bewegungsdaten unzähliger Taxifahrten. Mit Google und Uber hat sich also das Taxigewerbe selbst kannibalisiert. Bei Marx liest sich das so: „Das selbsterarbeitete, sozusagen auf Verwachsung des einzelnen, unabhängigen Arbeitsindividuums mit seinen Arbeitsbedingungen beruhende Privateigentum wird verdrängt durch das kapitalistische Privateigentum, welches auf Exploitation fremder, aber formell freier Arbeit beruht.“

V Verhaltensforschung

Wer die Bibliothek des Grimm-Zentrums der Humboldt-Universität nutzen will, muss zuvor Mantel, Tasche usw. in der Garderobe abgeben. Die Kontrolle dieser Maßgabe erfolgt durch einen privaten Wachschatz. Die Türen der Grimm-Bibliothek sind nun aber noch andere. Sie bestehen aus Schließfächern, die wie Goldstaub limitiert sind. Es lässt sich nicht schöner oder anders sagen. Denn Säle hat die Grimm-Bibliothek keine; gewaltigen Raum verschwendet sie indes an eine Leere, die, über mehrere Etagen, von sogenannten Leseterrassen gesäumt wird – eine Art *atrium*, aber gedehnt, und entschlossen auf die Seite gekippt. Das Gefäß einer Metaphysik, eine Erfahrung gewordene Metapher, die darum zur Gewissheit wird, weil sich vor den Schließfächern tagein tagaus Warteschlangen erfolgreich vereinzelter Einzelner bilden, die sich hier auf den Kampf ums Dasein vorbereiten. Oder M/W/D macht es sich gleich bequem in der großen Cafeteria des wie eine Lage *Wrigleys* in die Breite gezogenen Foyers. Manchmal geht hier ja sogar das WLAN; weil, mit *print* arbeiten ist eh *outdated*, irgendwie; ein epistemisches Muster, dem hier allerdings die eisige Hand eines vollends entwickelten heimlichen Lehrplans begegnet. (s.a. → **Poller**)

W Wahrscheinlich

Wahrscheinlich stellt das „Europaviertel“ (→ **Quartier**) genannte Areal nördlich des Hauptbahnhofs einen weiteren Höhepunkt eines, nun ja, eher allgemeinen kulturellen Stillstands dar. Endlich mal Häuser, die nicht so aussehen, als wären sie alle von überaus findigen Baumeisterlein mit derselben *software* gerastert worden, sondern: Die kommen gleich aus der Maschine. Dabei wusste doch schon Marx, dass, wenn auch „eine Biene durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister beschämt, sich auch noch der schlechteste Baumeister vor der besten Biene dadurch auszeichnet, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut.“ (MEW 23, 193) In Wachs bauen. Da sind wir heute weiter. Wir haben Silikon.

X Einundzwanzigster Buchstabe des lateinischen Alphabets der Antike und (horizontale) Koordinate im Koordinatensystem des zweidimensionalen Raums, s.a. → **Cartesius**, **Y**

Y Zwanzigster Buchstabe im griechischen Alphabet und Ordinate im Koordinatensystem des zweidimensionalen Raums, s.a. → **Cartesius**, **X**

Z Zeit

Bedingung der Möglichkeit von Anschauung, wie Immanuel Kant in der Kritik der reinen Vernunft darlegt, die zweite wäre: Raum.



Manifest für einen leeren Raum

/ Ralf Krämer

Vor dem Betreten des leeren Raumes putze Deine Erinnerungen,

als wären sie Deine Schuhe auf einer Fußmatte.

Schätze die Maße des Raumes, den Du betreten hast, in der Länge und Breite:

Wie viele Schritte brauchst Du von einer Wand zur anderen?

Überprüfe Deine Schätzung:

Zähle Deine Schritte, wenn Du von Wand zu Wand gehst.

Behalte die Summe Deiner Schritte im Kopf.

Gehe rückwärts zurück zur ersten Wand. Zähle dabei Deine Schritte und ziehe sie von der Summe ab, die Du noch im Kopf hast.

Behalte die Differenz im Kopf, als Schatz für schlechte Tage.

Betrachte die Grenzen des Raumes. Wenn es Dir zu dunkel ist, benutze ein Licht,

das Du bei Dir trägst, ein Handy oder ein Feuerzeug.

Suche nach unterschiedlichen Materialien.

Stelle Dir vor, wie sich das Material anfühlen könnte.

Überprüfe Deine Vorstellung, indem Du es berührst.

Schließe die Augen. Höre auf ein Geräusch, das aus einem anderen Raum

kommt. Öffne die Augen. Gehe dem Geräusch nach. Verlasse den Raum.

Wenn Du in dem Raum bist, aus dem das Geräusch kam,

schließe Deine Augen. Sprich eines der liebsten Worte laut aus.

Stelle Dir vor, wie Dein Wort jetzt in dem Raum klingt,

den Du gerade verlassen hast.

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum,

während ihm ein anderer dabei zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“

(Peter Brook, 1925–2022)

The Transfer of my Kozmic Blues

Die ‚beatologische‘ Nacherzählung eines Raumöffnungskonzepts in Westberlin; unter einem Aufflackern der *steirischen herbst-Nomadologie* der Neunzigerjahre

/D. Holland-Moritz

Ewig hatte ich versucht, die Landkarte meiner Träume mit der Welt in Einklang zu bringen, aber dies hier ... ist negativer Raum, Baby, die Welt ohne dich ...

RAUMSCHIFF ORION

Spätestens seit der Oberkommandierenden der Schnellen Kampfverbände General LYDIA VAN DYKE (Charlotte Kerr-Dürrenmatt) auf dem Raumkreuzer Hydra bin ich davon überzeugt, dass für die Sublimation meines Kosmischen Blues *Raumpatrouillen*, wie in der gleichnamigen dt-frz. Fernsehserie von 1966, strategisch notwendig sind: Aber es gab ja auch die Romanheftserien *Perry Rhodan* und *Ren Dhark* in den 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts ... freilich nur bereitgestellt, um der kleinbürgerlichen Enge der Nachkriegs- und Wirtschaftswunderzeit die triviale Note des kosmopolitischen, wiewohl technischen ‚Fortschritts‘ hinzuzufügen: Heimkino gewissermaßen, das lediglich zur Sättigung der Keysituation provinzieller Eingegrenztheit beizutragen in der Lage war – nicht gerade die nur wenig später in Rock’n’Roll-Zusammenhängen von PATTI SMITH u.a. wiederentdeckte *sea of possibility*...

ARE YOU EXPERIENCED?

Es waren einige gelinde psychedelische Inputs, dazu illuminierende Lektüren wie die von JACK KEROUACs *On the Road*-Romanen, von denen man sich erzählt, wären sie auf Klopapier geschrieben, schlängten sie sich um den Mond und wieder zurück, sowie die schillernde *Soft Machine*, dt. 1971, und die anderen raumöffnenden *Break thru in Grey Room*-Texte von WILLIAM S. BURROUGHS, die unsere juvenilen Hirnsphären expandierten: Bewusstseinsweiterung stand auf dem Programm, während JAMES GRAHAM BALLARDS *Die tausend Träume von Stellavista* und sein Konzept für eine neue Science Fiction ihr Übriges taten, den Schlüssel rumzudrehen und durchzustarten aufs Feld der Topoi und trivialer (Zeitgeist-)Mythen;

BALLARD: I think that landscape is a formalisation of space and time, and the external landscapes directly reflect interior states of mind. In fact, the only external landscapes which have any meaning are those which are reflected, in the central nervous system, if you like, by their direct analogues. Dali said somewhere that mind is a state of landscape, and I think this is completely true.

Ich habe den Ballardschen Satz, *dass der physische Aspekt des Körpers von Marilyn Monroe gleichzusetzen sei mit, sagen wir, einer Dünenlandschaft um sie herum*, immer sehr ernst genommen; einschließlich der Erkenntnis dieses unterschwelligen Drangs des modernen Menschen, die Ereignisse seiner Psyche der äußeren Welt aufdrängen zu wollen; und wie sehr das Außen das Innen bestimmt, liegt ja auf der Hand.

DIE MITROPA-IRRITATION

1984 erschien in der Anthologie *Das Abschnappuniversum – Achtzehn neue deutsche Erzähler*, hrsg. von OSKAR V. REUTH, ein Pseudonym für den inzwischen zu einiger Bekanntheit gelangten Filmregisseur Oskar Röhler, mein Prosatext *Mitropa Irritation*; ein Großteil des Lektorats dieses Buches war von mir besorgt worden, und der Titel meiner Fragmentstory von all diesen schaudernmachenden Transitfahrten durch die DDR angeregt: Der rote Speisewagen der Mitteleuropäischen Schlaf- und Speisewagen-Aktiengesellschaft mit seinem Radeberger- & Stolichnaya-Angebot half uns, die wir ja Klassenfeinde waren, das ein oder andere harsche Wort der DDR-Grenzpolizisten, ja, das Durchfahren des Feindeslandes, selbst zu kompensieren – es war bei aller studentischen Armut ein ziemlich dekadentes Leben, das wir angesichts des Abgrunds des Kalten Kriegs in Westberlin führten, es war Endzeitstimmung, fin de siècle, 1984:

„Bah!“, machte Sevenne Speed, schlug den Kragen seines Ledermantels hoch, trat hinaus auf die Straße und eilte durch die schmutzige Nässe zum nahen U-Bahnhof.

Wer ist Eigentümer dieser Seele?

Die Droge? Die Polizei? Der Tod?

Eines Tages würde er sich eine Pistole kaufen müssen. Wenn es keinen anderen Ausweg mehr gäbe, würde er seine Seele freischießen müssen.

Rücksichtslos poetisierte Fragmente aus kaltem, schmutzigem Alltag in einer ummauerten Stadt, atmosphärisch verdichtet & leidlich fiktionalisiert zu so etwas wie einer Agentengeschichte, ausweglos in ihrer trudelnden Abwärtsbewegung wie die Rüstungsspirale des Kalten Kriegs selbst:

Durch die dunklen Straßen suchte er sich seinen Weg, die neuen Sektorengrenzen durch verborgene Kellergänge unterschreitend.

„Genug Material, das Feindbild zu dynamisieren“, überlegte er. „All diese Listen und Dossiers ...“

Die Zeit wurde knapp. Was würde mit den nächsten Folgen dieser Serie geschehen?

Er würde noch schneller gehen. Er begann zu laufen.



LANDSCHAFTEN EROBERN

Während die *Mitropa Irritation* die Frontstadt Westberlin gleichermaßen als Vorposten und Reservat erkundete, versuchten die auf dem Hintergrund des von WOLFGANG MÜLLER geförderten Genialen Dill(!)etantismus und im Duo mit der Allround-Künstlerin CHRIS DREIER ausgerichtete Textperformance *Der Pilot – Landschaften erobern* in der Kreuzberger Boutique „Gift“ sowie die anschließende *Agenten im Raum*-Show im Künstlerhaus Bethanien bereits, sie wieder hinter sich zu lassen ... auf der Suche nach mehr Sinn und mehr Welt; auch die Multimedia-Leseshows *Die Stadt, die Wüste und das Nichts*, aufgeführt im Amsterdamer Shaffy-Theater und im damals neuen Gasteig, München, sowie *Das Sternstädtchen* im Frontkino zu Kreuzberg und als Remake fürs katalanische Fernsehen waren seinerzeit, multimedial als ‚audiovisuelle Textpräsentationen‘ ausgegeben, genregrenzenüberschreitend; der topologisch ausdifferenzierte Komplex der Wirklichkeit, der sich für uns damals z.B. in einem Exposé fürs Bethanien konstituierte aus *den persönlichen Räumen (Wohnung, Arbeit, Liebe, der des Gefühls ...)*, *den öffentlichen Ereignissen (terroristische Anschläge, Katastrophen, Korruptionen, Machtspiele, Cyberattacken ...)*, *den inneren Terrains (Träume, Surrealismen, Parapsychologie ...)* sowie *den geographischen und geopolitischen Zonen* (damals vor allem Nahost, Fernost, Wilder Westen, Weltraum und Multiversum) – Felder, Quadranten, Gebiete, auf denen zu Agenten im Dienst um sich selbst und das Para der Geopolitik typologisierte Figuren in einer nie zuende erzählten Erzählung ständig nur in die Bredouille gerieten, sich verirrtten, festhingen, abhingen, den restriktiven Bedingungen ihrer Umgebungen ausgeliefert: Das Prinzip Hoffnung regierte!

Ein Ort ist eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen [und statischen, Anm. d. Verfassers] Elementen ... Er ist ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.¹

[...] Und was sie [die Nomaden] zu sagen haben, entgrenzt den Ort ihres Denkens, denn das Denken in Verbindung mit den äußeren Kräften zu setzen, heißt, daß der Text von einer Bewegung durchkreuzt wird, die von außen kommt. Und wir wollten ausprobieren, mit welcher aktuellen äußeren Kraft das Gesagte etwas passieren läßt – Erlebniszustände, vielleicht eine Strömung, die uns fortreißt, wo die Intensitäten derart aufeinandertreffen oder sich verbinden, daß sie den Codes entgegen. Vielleicht sind einige Künstler und Denker heute das, was früher Nomaden waren.

Die Nomaden teilen auf und weiden. Sie sind der *Nomos* gegen die *Polis*, den Staat. Zumindest wird ein Raum durchmessen, ermessen, vermessen.²

AUT FUTURA AUT NIHIL

Aber dass 1989 der Eiserne Vorhang fiel, kam dann doch, schätz' ich mal, FÜR ALLE überraschend: Nanu, plötzlich ... Platz haben?!? *Platz machen* hieß noch 1991 das von ANDREAS BRANDOLINI hrsg. Merve-Bändchen über das

im Vorjahr zum *steirischen herbst* in Graz von ihm kuratierten *Fischplatz-Projekt*. Nahm ich also Platz auf der mit Silberfolie ausgeschlagenen Ladefläche eines LKW, der vor der geschwungenen 60er-Jahre-Tankstelle auf dem Andreas-Hofer-Platz in Graz geparkt war, tauchte ein in das Klangszenario von Tonmeister BERNHARD STEUDEL und legte mit meiner Textperformance *Aut Futura Aut Nihil – Ein Reisebericht aus den Randgebieten der Fiktion* das den *herbst* beherrschende Konzept der Nomadologie ... nun ja, perspektivisch aus:

Es ist so verflucht einsam hier draußen, und ich habe keine Ahnung von der Gegend hier. Haben Sie zufällig eine Sternenkarte zur Hand? Wir sind mehr als 2.000 Lichtjahre von zuhause entfernt, und Rigel war der letzte Stern, den ich mit Namen kannte. [...]

Ist es Zufall, dass die deutlichsten Radioquellen unserer Galaxis Supernova-Überreste und diffuse Emissionsnebel sind? Kosmische Erscheinungen, die am Rande ihrer räumlichen Existenz stehen?

Übrigens ist man ja stets bemüht ums Belvedere & darum, für sich und die anderen die zukünftig beste Aussicht auf KURT VONNEGUTS *Trafalmore* zu erringen; und wie und wo es auch zu beschaffen sein mag: Immer schon will man dieses ... obskure nächste Zuhause – denn schließlich ist ja auch der Beat-Kosmos der 1950er nur eine dieser konsumkritischen, eskapistischen Alt-Avantgarden, oder? Mit meinem Auftritt im *steirischen herbst* 1990 wurde ich, der unter die Philosophen gefallene Underground-Poet, Teil des speziellen Grazer Nomadologie-Konzepts jener Jahre.

Insbesondere SYLVÈRE LOTRINGERS *Nomadische Notizen* erklärten mir in *Platz machen* und in hermeneutischer Weitsicht, die postmoderne Theorie sei zu einer axiomatischen ‚Königswissenschaft‘ geworden und habe sich im Gegensatz zur nomadischen Wissenschaft auf Nietzsches *Irrweg der Abkürzungen* begeben. Zwar hätten die postmodernen Theorien neues Licht auf die Logik der *Hyperrealität* geworfen und das *Verschwinden des Raums*, das *Kollabieren des Raums in die Zeit*, die *Implosion der verschiedenen Oppositionen*, die *unsere Gesellschaft oder die Geschichte zu konstituieren pflegen*, gekennzeichnet, aber allein die *nomadische Wissenschaft und die Kriegsmaschine der Nomaden*, die *sich allem widersetzt, was dauerhaft, ewig, identisch und beständig ist*, seien in der Lage, Baudrillards und Virilios *nihilistischen Pessimismus* oder eine *Art Warten auf Erleuchtung*, wie *unsere Kultur doch noch vor ihrem unvermeidlichen Marsch in die eigene Zerstörung* bewahrt werden könne, abzulösen.

NomadInnen ersinnen stets *neue Strategien und neue Lebens- und Fluchtlinien*, erfänden einen *Marxismus ohne Arbeit und ohne Institution*, eine *Kriegsmaschine ohne Gewalttätigkeit*, ließen *Gegensätze oder unterschiedliche Behauptungen in allen ihren Aspekten frei wuchern* und gingen *eigene Verknüpfungen* ein *in etwas*, das zuletzt eine *Sphäre der Immanenz* sei ...³

THE WINDS OF CHANGE

Zeit ist ja eine Funktion des Raumes; und in gewisser Weise war auch *Aut Futura Aut Nihil* das Ergebnis einer Phase nächtlicher Streifzüge durchs auslaufende Westberlin, auf denen gut der Zeitgeist zu reflektieren war, der ja zuletzt den Sektor Endzeit verlassen hatte, um recht unkontrolliert loszustürzen auf die hedonistischen Cyber-Nasdaq-Upstart-Felder der 90er: „Fuck, we might miss a party ...“ Aber auch die knapp vorangegangene und aus ca. 140 Songtiteln der Popgeschichte collagierte Textperformance *The Winds of Change*, 1990 aufgeführt zur *Rückkehr der Genialen Dill(!)etanten* in der TU-Mensa und wenig später für *Mambo – Sounds & Trends* im regionalen TV-Kanal SFB 3, hatte im Endeffekt nur den eigenen Standort zum sukzessiv verfolgten Ziel, indem ich all diese Topoi elektrisch betriebener Popmusik in einem subjektiven Gefühlsaggregat zusammentrieb: affektive Stürme, melancholische Säuselwinde, Böen von Zeitgeist, die durch die Potemkinschen Dörfer und Wüsten des Realen fegten. Nicht verschwiegen und entzupelt sei, dass sowohl *The Winds of Change*, als auch *Aut Futura Nihil* als Eckdaten meines sogenannten Kreativkosmos jeweils von privaten Trennungssituationen umsäumt waren, Bodenlosigkeiten, negativ, negativ, negativer Raum, der immer wieder neu den Astronavigator in mir forderte, Sternchen suchen, wisst schon ...

¹ Michel de Certeau; zit. nach Heidi Paris & Peter Gente, in: *Platz machen*, hrsg. von Andreas Brandolini, Berlin: Merve 1991=IMD 159

² Heidi Paris & Peter Gente, ebd.

³ Sylvère Lotringer, ebd.

Literaturhinweise

- Andreas Brandolini (Hg.), *Platz machen*, Berlin: Merve 1991=IMD 159
- Horst Gerhard Haberl / Peter Strasser (Hg.), *Nomadologie der Neunziger – steirischer herbst Graz 1990 bis 1995*, Ostfildern: Cantz 1995
- Horst Gerhard Haberl / Orhan Kipcak / Werner Krause / Peter Strasser (Hg.), *auf, und, davon – Eine Nomadologie der Neunziger* = Herbstbuch eins, zwei u. drei, Graz: Droschl 1990
- D. Holland-Moritz, *Der Weg durch Gegenwelten*, Berlin: Verlag Martin Schmitz 1995
- Oskar v. Reuth (Hg.), *Das Abschnappuniversum – Achtzehn neue deutsche Erzähler*, Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1984

EINE LISTE VON HUNDERT

Liste geschlossener Galerien seit 2002

In regelmäßiger Folge veröffentlichen wir die Liste geschlossener Berliner Galerieräume. Gerade in einem Raum-Spezial gilt es, das Andenken an diese Räume zu bewahren, denn sie leisteten Kulturarbeit, die am Ende, von heute aus betrachtet, wenig Nachhall findet. Außerhalb von Website-Resten und Erwähnungen in Künstlerbiografien bleibt wenig übrig. Dafür leisteten sie viel und manche waren zu Lebzeiten extrem wichtig. Sie leuchteten hell in der Berliner Kunstlandschaft und zogen die Aufmerksamkeit einer Vielzahl von Künstlern, Sammlern und Interessierten auf sich. Als die Lichter ausgingen, verschwanden sie auch meist aus dem kulturellen Gedächtnis. Deshalb wäre die Aufgabe hier, sich beim Lesen der einzelnen Namen an die Räume, Personen, Ausstellungen und Erlebnisse zurückzuerinnern. Übrigens sind es hier genau 100, die Liste ist aber sicher nicht vollständig.

AK

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

2012 upstairs
2012 Alexandra Saheb
2013 Klosterfelde
2013 fruehsorge
2013 Hamish Morrison (ehemals Spielhaus Morrison)
2013 Galleri Opdahl (Filialschließung)
2014 September
2014 Sassa Trültzsch
2014 Galerie Kamm
2014 Cinzia Friedlaender
2014 lüttgenmeijer
2014 Thomas Flor
2015 Krobath (Filialschließung)
2015 Johnen (Übernahme Esther Schipper)
2015 Christian Ehrentraut
2015 Circus
2015 Sommer & Kohl
2015 Reception
2015 Schleicher Lange
2016 Croy Nielsen (nach Wien)
2016 Anselm Dreher
2016 Gebr. Lehmann (Filialschließung)
2016 Veneklasen/Werner
2016 Jiri Svestka (Filialschließung)
2016 Galerie Zink (Kromus&Zink)(Filialschließung)
2017 Mathew (Filialschließung)
2017 Arndt
2017 Aanant & Zoo
2017 Luis Campana
2017 Gerhardsen Gerner (Filialschließung)
2017 Dann Gunn
2017 Micky Schubert
2018 Arratia Beer
2017 Duve Berlin
2017 Delmes & Zander (Filialschließung)
2017 Exile (nach Wien)
2017 Silberkuppe
2018 Supportico Lopez
2018 Gillmeier Rech
2018 Kimmerich
2018 Neumeister Bar-Am
2018 Leslie
2018 Magic Beans Gallery
2018 Jochen Hempel (Filialschließung)
2019 Galerie Fahnenmann
2019 Zak Branica
2019 Galerie Michael Schultz
2019 Jordon/Seydoux
2019 Tanya Gerken
2019 CWC Gallery
2019 Whiteconcepts
2019 Wagner + Partner
2020 Blain Southern
2020 Weiss Berlin
2021 DNA Galerie
2021 Galerie Gregor Podnar (nach Wien)
2022 Galerie Sandra Bürgel
2022 Alexander Ochs
2022 Daniel Marzona
2023 Niels Borch Jenssen (Filialschließung)
2023 HELLE COPPI



ihre erste gemeinsame Gruppenausstellung – das aber erfuhr ich erst Jahrzehnte später. Alexander Deisenroth erzählte mir von Franz Erhard Walther, mit dem er befreundet war und der aus Fulda stammt. Über Künzell, aus Heidelberg kommend, war ich zu Fuß ins Fuldataal gewandert, als mir die Füße versagten und ich trampen musste. Ein erster, ernster Eindruck in Fulda war eine Predigt von Johannes Dyba, der später zum Bischof ernannt wurde. Von der Kanzel aus predigte er gegen Homosexuelle, den Osten und Abtreibung. Danach dröhnte mir der Kopf wie verkärt. Das Ganze nur einen Steinwurf entfernt von Alfred Dreggers Wohnhaus, gut sichtbar gekennzeichnet durch einen dauergeparkten Panzerwagen. Ich war ein Jahr unterwegs und kurierte bei Kurt, er hatte mich beim Trampen mitgenommen, in Rommerz meine entzündeten Füße aus. Wieder auf den Beinen half ich ihm beim Ausbau seiner Dorfschule, bevor ich meinen Zivildienst in Fulda antrat. In Berlin-Neukölln (Jonasstraße) angekommen, war ich einer von jenen, die sich in der westdeutschen Provinz mit dem Authentizitätsvirus infiziert hatten. Sofort suchte ich nach gleichgesinnten, *freien Künstlern*. (Später, auf dem Kiez in St. Pauli wohnend, zeichnete ich Männer in aufwendigen Umhängen, die *Mehr Freier*, in Spiegelschrift, auf einem Banner forderten – soviel zum Thema *freier/Freier*.) Doch nach einigen Treffen im TON TON (Bodinstraße) hatte ich das Gejammer, dass nicht sie, sondern Rainer Fetting, Salomé und Helmut Middendorf vom Erfolg überholt wurden, satt. Dabei liefen sie dem Erfolg nicht gerade dermaßen hinterher, dass sie diesem keine Chance gelassen hätten.

Ich wollte mich noch einmal an der Kunsthochschule bewerben. In Berlin hatte ich zeigen wollen, was ich zeichnerisch drauf habe. Bei meiner Bewerbung in Hamburg wollte ich nur noch schlau sein. Ich war doch mehr Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*, als ich dachte (mal sehen wie das Ende der Geschichte aussieht). Den *Heinrich* hatte mir meine Deutschlehrerin geschenkt, kurz bevor ich für ein Jahr verschwand. Jene Lehrerin, in deren Apartment in Winterhude wir Schüler rauchen durften (im Possmoorweg – in dem ich später eine Lehre als Verlagskaufmann beginnen sollte). Jene Lehrerin, die ich, wiederum zehn Jahre später, jetzt in Hoheluft, in einer der legendären Hamburger Zwanziger-Jahre-Backsteinsiedlungen besuchte. Jetzt arbeitete sie beim Hamburger Senat und bot mir an, meiner Bewerbung wegen, mit Carl Vogel, dem damaligen Kunsthochschulpräsidenten, zu sprechen. Was für ein Angebot für einen Vorstadtklugscheißer aus Hamburg-Langenhorn. Ich hatte den Ruf, unverständlich, aber nicht uninteressant zu sein. (Das Unverständliche interessant zu gestalten war eigentlich kein schlechter Treibstoff für den *Willen zur Kunst*.) Ob ich die Gene meiner Zeit hatte? Vielleicht, eine Zeit lang. Ihr Angebot lehnte ich ab und musste es sofort wieder vergessen. Doch die Begegnungen hatten etwas gemacht mit mir und der Stadt.

Immer noch in Berlin druckte ich für eine letzte Bewerbung. Danach sollte mein Weg einen anderen Verlauf nehmen, das hatte ich meinem inneren Trotz-Troll geschworen. Der sagte „wenn ihr (der große Andere, der Staat, die

Eintritt in die hohe Schule der Lüste

/Christoph Bannat

Meine dritte Bewerbung an der Berliner Hochschule der Künste war entschieden. Kunstanwärter konnten sich 1987 noch zwei Mal im Jahr für den Bereich Freie Kunst mit einer Arbeitsmappe bewerben. Es sollte hier mein letzter Gang zur Mappenausgabe sein. Doch das wusste ich damals noch nicht. Als ich die Hochschule erreichte, saßen die Prüflinge, die es in die Vorprüfung geschafft hatten, auf dem Gehweg der Hardenbergstraße und zeichneten Fahrradspeichen. Ich war entsetzt. Welch Demütigung, dachte ich. Und welch Hilflosigkeit der Kunst-Mensch-Findungskommission. Auch wenn ich nur eine verschwommen Vorstellung von „freier Kunst“ hatte (ich wusste bereits von Joseph Beuys' *Freier Klasse*), so sah sie nicht aus. Aber wahrscheinlich war diese rituelle Erniedrigung einfach nur der Tatsache geschuldet, dass das Prüfungspersonal in Ruhe einen Kaffee trinken wollte.

Ich war aus Fulda nach Berlin gekommen. Dort war ich beim Trampen hängengeblieben. Zwei Jahre später stellte ich bei Deisenroth aus und verkaufte an die Ärzte des örtlichen Krankenhauses. So viel wie nie wieder. Deisenroth war eigentlich eine legendäre Galerie – hier hatten Gerhard Richter, Sigmar Polke, Manfred Kuttner in den 60ern

Franz Erhard Walther: *Sieben Orte für Hamburg* (1970–1989, Bodenplatten aus Cortenstahl, je 180 x 180 cm)



Hochschule) mich so nicht wollt, dann eben nicht“. Ich druckte mit eingefärbten Feuerhaken, Union- und Rekord-Briketts, mit Obstkisten, Linolresten und Sixpack-Verpackungen auf rosa Fleischereipapier, *Esst- mehr-Obst*-Tüten und vergilbten Tapetenbahnen. Ich kreuzte die Feuerhaken und Kohlen; Union-West, Rekord-Ost. Ich wollte meinen Berliner Alltag erhöhen, zu dem ein Kachelofen gehörte. In Hamburg gab es pro Jahr nur eine Mappeneinreichung und keine Aufnahmeprüfung. Und im Vorfeld der Bewerbung konnte jedermann/frau die Möglichkeit einer „Korrektur“ (so hieß das damals) nutzen. Und warum nicht bei Franz Erhard Walther, dachte ich.

Ende der Achtziger gab es über 800 Bewerbungen auf 30 Studienplätze, inklusive Kunst als Lehramt. Ich weiß nicht mehr, wann, ich dran war. Gleich nach der *Korrektur* hatte sich ein leichter Nebel, der sich erst mit den Jahren lichtetete, über die ganze Szene gelegt. Ich war von Berlin mit meinen Tapetenrollen angereist und hockte nun am Boden der Walther-Klasse, umringt von 30 bis 40 Studierenden und Interessierten, die in Dreier-Reihen ein Oval um mich bildeten. Je länger meine Präsentation dauerte, desto mehr wurde aus den nach hinten aufsteigenden Reihen fachge-

pöbelt. Stimmen, die mich nur gedämpft, wie durch Watte, erreichten. Franz Erhard Walther saß auf einem Stuhl, am kurzen Halbrund des Ovals, der menschlichen Arena. Rechts, neben Walther, eine Frau – Anna, warst Du das? –, die einen Plastikbecher hielt, links eine mit seiner Cognac-Flasche. Er selbst, in einer Art dunkelgrünem Tarnanzug, weite Hosen mit aufgesetzten Taschen, eine Zigarre rauchend. Eine Kunstmesse der anderen Art. Cognac-Dunst anstelle von Weihrauch, und eine gegenderte Dreifaltigkeit. (Vater, Sohn und heiliger Geist – eigentlich ein schönes Bild für den sich selbst gebärende Künstler.) Unterhält vom pöbelnden Hochschulchor. So ging die Messe ihrem Höhepunkt, der Prüfung des Glaubensbekenntnisses, entgegen und gipfelte in Walthers Frage; wie ist Dein Bezug zum Raumbegriff? Ich war sprachlos und begann innerlich zu schwimmen. Raumbegriff. Ich hatte, außer im Zusammenhang mit Albert Einstein, nie etwas davon gehört und folgerichtig mir auch keine Gedanken dazu gemacht. Ich hatte meine Kommunion (oder Taufe oder Kielholen?) vermasset, dafür aber eine weitere Lektion in Sachen Kunstbetrieb erhalten. Hätte ich doch einfach den Nagel in der Wand als meine wichtigste Installation mit Raumbezug nennen können. Als Carl Andre vor einigen Tagen starb, hieß es, dass er nicht nur die Kunst vom Sockel geholt, sondern auch den Betrachter zwischen Himmel und Erde gestellt hat. Die Beobachtung gefiel mir. Ich rollte meine Tapetenbahnen also wieder zusammen. Um eine Antwort verlegen. Betäubt und verwirrt wie ich war, wurde ich im Gang von einigen Frauen getröstet – ich hatte wohl doch die Gene meiner Zeit, jedenfalls eine Zeit lang. Hätte ich mich sprachlich vorbereitet, vielleicht hätte ich mich dem Jargon angepasst, doch dagegen rebellierte mein Trotz-Troll, der mir sagte, dass der nicht zu mir passe. Untergründig hat mich diese *Korrektur* noch lange beschäftigt. Und nach der Hochschulgrundklasse wusste ich, dass ich kein Papi-Problem wollte, so landete ich bei K. P. Brehmer. Papi-Walther. Ein echter Standpunktprofi. Von Beuys als Klein-Franz abgekanzelt, wollte er immer als Lehrer nach Düsseldorf an die Akademie, schaffte es aber nie. In den Neunzigern machte er dann doch noch Karriere. Heute gilt er als ein Klassiker der Konzeptkunst. Als Jonathan Meese aus seiner Klasse erfolgreich in den Kunstbetrieb startete, wurde Papi-Walther milde. Papi-Walther, der einem sagt, wo es langgeht und wie man es richtig macht. Einer, der einem vermittelt, dass man Kunst lernen kann. Einer, der sehr schöne formale Lösungen gefunden hat. Ein anderer an der Kunsthochschule (Kai Sudeck, kennt heute keiner mehr) war der heimliche Gegenpol. Er fragte in bis zu dreistündigen Sitzungen (ich sah Studenten tränenverschmiert aus seiner Klasse kommen), wie man Kunst mit seinem Leben zu verbinden vermochte.

Eine gute Kunsthochschule braucht solche Pole, denke ich. Erst diese unterschiedlichen Ästhetiken und die dahinterliegenden Lebensentwürfe geben ihr die nötige Spannung. Wohl wissend, dass es in einer Kunsthochschule um den Gebrauch der Sinne (mach das, was dir leicht fällt, schwierig wird es von allein) geht und dass sie im besten Fall eine Schule der Lüste, der kultivierten Lüste ist.

Parkraum Gallery

sammeln
aufnehmen mitnehmen
und sichern

Pappe Plastik Porno
Konserven Konfetti
Glas
Batterien
Teer und Tüten
Alupfannen

den Krähen entreißen
im Mauerpark

eine Installation
in Einkaufswagen
hinter rot-weißen Absperrungen
aus Kunststoff

ausgestellte Wertstoffe der Zivilisation



/Chat

4.3.24, 7 Uhr, Kopenhagener Straße 46, ein Bagger rückt an. Drei Männer in Orange ziehen mit Müll befüllte Einkaufswagen auf die Mitte der Straße. Für einen Bagger kein Problem. Wie ein Mensch eine Mücke mit langen Beinen zerquetscht, werden die Stahlkörbe in seinen Klauen zu biegsamem Material. Ein Eimer mit Flüssigkeit ergießt sich auf das Kopfsteinpflaster. Lässig fegt die Senioreneinheit der BSR die Reste zusammen. Die Teerpappe-Rollen werden in einen weißen Sack gepackt und als Sondermüll zugeschüttet.

Der Müll en bloc, der monatelang einen Parkplatz besetzt hatte, auf dem ein genau so großer SUV hätte stehen können, trug die Handschrift eines Besetzers öffentlichen Raums, der am Schwedter Steg neben dem ALDI (in der Verlängerung des Mauerparks Richtung Norden) im Jahr 2023 schon zu Bekanntheit gelangt war. Damals hatte er seine Installation auf einem Fleckchen Erde, das der Deutschen Bahn gehörte, errichtet, inklusive Schlafstätte, Wassertanks und Kleiderschrank.

Sieht nach Kunstkonzept aus: Passanten und Anwohner werden mit ihren unliebsamen Hinterlassenschaften konfrontiert, die gewöhnlich gegen Geld (Betriebskostenanteil) aus dem Blickfeld gezogen werden.

Doch der Planet erstickt daran. Unser Empfinden stört schon eine nicht geleerte Mülltonne im Hinterhof. Die Verursacher der Müllberge mit diesem unerträglichen Anblick zu quälen, hat das Potenzial, kritisch über Konsum, Verpackung und Verbrauch von Ressourcen nachdenken zu lassen. Die deutsche Abfallwirtschaft ist stolz – ein Aushängeschild funktionierender urbaner Infrastruktur. Liest man ihre Websites, ist alles gar kein Problem. Das Problem liegt allerdings gerade in der Bereinigung. Der Schaden wird unter den Tisch gekehrt. Denn auch wenn die BSR sexy ist und effektiv, befreit sie uns nicht von der Schuld einer verantwortungslosen Wohlstandsgesellschaft.

„Walden ist eine Skulptur“

/Christoph Bannat im Gespräch mit Reinhold Gottwald über den Projektraum „Walden Kunstausstellungen“

Walden Kunstausstellungen in der Kastanienallee 86



Christoph Bannat: Lieber Reinhold Gottwald, wann bist Du aus Hamburg weg?

Reinhold Gottwald: 1986.

Bannat: Wo bist Du eigentlich aufgewachsen?

Gottwald: In der Nähe der Nordsee. In den Gemeinden Albersdorf und Heide, in Schleswig-Holstein. Das Buch „Dorfpunks“ von Rocko Schamoni endet auf dem Bahnsteig in Heide so sinngemäß mit: „Alles, was vorher war, war besser als das hier!“ Ich fahre aber durchaus sehr gerne ab und zu dorthin. Da ist Heimat, Kindheit, Jugend und Erinnerung. Heide ist gerade wegen der neuen Batteriefabrik „Northvolt“ in den Medien präsent und aus der Gegend kommen die meisten Kohlköpfe, ca. 80 Millionen.

Bannat: Bei wem hast Du in Hamburg studiert, oder besser, wer hat Dich dort am stärksten beeinflusst?

Gottwald: Studiert habe ich bei Franz Erhard Walther und der hat mich auch am meisten beeinflusst. Walther vertritt einen eigenen erweiterten Kunstbegriff. Partizipativ und interaktiv bereits seit den 1960er Jahren. Walther ist ein Wegbereiter der immateriellen Kunst: „Handlung als Werkform!“

Die HFBK Hamburg hat damals gerne Leute genommen, die noch formbar waren. Wenn man schon alles weiß, braucht man ja nicht mehr zu studieren. Ich war damals herrlich naiv, aber auch sehr neugierig. Nach einem Umweg über eine freie Klasse war ich dann bei Walther in der Bildhauerklasse. Rechts neben mir war die Klasse des Bildhauers Ulrich Rückriem, links das Büro von Jochen Hiltmann, der konsequente Kunstverweigerung betrieb. Kurz kennen lernen durfte ich u.a. Joseph Kosuth, Sigmar Polke, K.P. Bremer, Thomas Schütte, Laurence Weiner und Stanley Brouwn. Zu der Zeit öffnete der Künstler Jörg Immendorf seine Kneipe „La Paloma“ am Hans-Albers-Platz, dort hat man dann z.B. mit Martin Kippenberger, Bernd Koberling, A.R. Penck und den Oehlen-Brüdern nebeneinander am Tresen gestanden.

Die Hamburger Kunstschule pflegte eine moderne, nahezu libertäre Attitüde, aber die ganze Professorenschaft bestand in den 1980er-Jahren nur aus Männern. Da war selbst die CDU-geführte Kleinstadt Heide schon in den 1970er-Jahren weiter, die immerhin eine Frauenetage im Jugendzentrum zugelassen hat. Nach einer Menge Rabatz konnte das dann aber auch in Hamburg geändert werden. Für mich prägende Ausstellungen waren 1982 die unter künstlerischer Leitung von Christos M. Joachimides initiierte „Zeitgeist“ im Berliner Martin-Gropius-Bau und die von Kasper König geleitete „Von hier aus“ in Düsseldorf 1984. Und natürlich auch die jeweilige „documenta“. Bei Hans Hermann Stober, einem der Kuratoren der „Zeitgeist“, durfte ich 1985 in seinem „Kutscherhaus“ am Tempelhofer Ufer einmal ausstellen.

Bannat: Kannst Du diesen Einfluss heute noch erkennen?

Gottwald: Für sinnliche Erfahrungen braucht es manchmal das Wissen anderer Menschen, die einem auf die Sprünge helfen und neue Sichtweisen ermöglichen. Bei Walther empfinde ich vor allem den Prozess- und mehr noch den Materialbegriff für meine Kunst prägend.

Ehrlich gesagt, hörte vor meinem Studium die Kunstge-



schichte mit der klassischen Moderne auf. Seit meinem Studium schaue ich einen Barnett Newman, das deutsche Informel, aber auch einen Francisco de Goya völlig anders an.

Bannat: Du bist ausgebildet als Einzelkünstler, oder hast Du immer schon in Gruppenzusammenhängen gearbeitet?

Gottwald: Ich wurde als Einzelkünstler behandelt und somit auch so ausgebildet. Wir haben als Studierende mal eine Gruppe gebildet, um 1985 eine Ausstellung auf St. Pauli in einer Nebenstraße der Reeperbahn zu organisieren. Danach bekamen wir Ausstellungen in Köln und Berlin. Die Gruppe war aber keine richtige Gruppe, sondern eine Ansammlung von befreundeten Individualisten, die einen Synergieeffekt nutzten und einfach eine selbstorganisierte Gruppenausstellung realisierten.

Demgegenüber sind beispielhaft drei Gruppen zu nennen, mit denen wir bei Walden zusammengearbeitet haben. Die Gruppe „Kartenrecht“ aus Berlin, die anonymisiert in Erscheinung tritt und eventuell auftretenden Individualismus innerhalb der Gruppe korrigiert, notfalls mit Zerstörung. Die Hongkonger Medienkunstgruppe „...Ex'd...“ hingegen nutzt Anonymisierung aus politischen Gründen. Die in Dresden gegründete „Bewegung Nurr“ vertritt einen dezidiert politischen Ansatz und verschmilzt die besonderen Fähigkeiten der einzelnen Beteiligten zu etwas Neuem.

Überlegungen, meine Individualität oder sogar Identität zurückzunehmen, gab und gibt es schon. Ich habe lange in Kollektiven gelebt und mich politisch und gesellschaftlich engagiert. Aber das war Privatsache. Ich habe gute künstlerische Gründe, das von meiner Arbeit zu trennen. Das war ja der „Clou“ an unserem ersten Standort in der Kastanienallee, einem Projekthaus, das auf jeden Fall dem linken Spektrum zuzurechnen ist, dass wir dort sozusagen mit akademischer Kunst und überwiegend mit professionel-

len KünstlerInnen gearbeitet haben, von denen niemand ein politisches Bekenntnis ablegen musste. Wir haben gesellschaftlich entpolarisierend gewirkt. Das empfinde ich sowieso spannender als Gruppen, in denen alle die gleiche Meinung oder Sozialisation haben.

In der Projektarbeit wiederum ist es eh schöner, mit Menschen zusammenzuarbeiten und gegebenenfalls etwas im Hintergrund zu bleiben, aber in meiner Kunst habe ich größtenteils meinem Individualismus gefrönt.

Bannat: Kannst Du Deine Arbeiten kurz beschreiben?

Gottwald: Ich realisiere Rauminstallationen, in den letzten Jahren oft kombiniert mit Video auf lichtdurchlässigen Mesh-Materialien, um Bewegungen und eine zusätzliche Dimension zu generieren. Hinzu kommen Wandbilder in Innenräumen. Alles begann mit dem Zeichnen, das bis heute etwas Fundamentales für mich hat.

Bannat: Wann bist Du nach Berlin gezogen und wie kam es, dass Du hier zum Kurator, Galerist oder „Ich stelle meinen Raum zur Verfügung“-Macher wurdest?

Gottwald: Seit Januar 1987 bin ich offiziell ein Berliner und... ganz einfach, weil es machbar war! Nein, etwas komplexer war es dann doch.

Den „Weg zum braven Erfolg“¹ hatte ich bereits verlassen, als ich Hamburg verlassen habe. Zu dem Zeitpunkt waren meine Kontakte in den Kunstbetrieb sehr bescheiden, aber noch existent. Ich war in Hausprojekten unterwegs, denn im Nachwende-Berlin entstanden viele Freiräume.

Im Souterrain der Kastanienallee 86 befand sich der legendäre RAT PUB (das A natürlich im Kreis), der ab und zu mal an sich selbst scheiterte und 1993/94 in das Nachbarhaus zog. Das war der Moment, in dem mir die Räume angeboten wurden. Das Konzept, eine Projektgalerie zu machen, wurde von der Hausgemeinschaft akzeptiert.

In der Nähe entwickelte sich ein neuer Galerien-Standort im Scheunenviertel und 1991 wurden die „Kunstwerke“ in der Auguststraße gegründet. Aber: Galerien arbeiten im Wesentlichen mit einem festgelegten und überschaubaren Stamm an KünstlerInnen. Große Institutionen mit internationalem Wirkungskreis sind eher elitär ausgerichtet, um ihrem eigenen Metropolen-Anspruch gerecht zu werden. Wo andere Möglichkeiten angeboten werden, stehen diese oft in Verbindung mit einer gesellschaftspolitischen Agenda. Es gab in Berlin und an Berlin interessierte spannende und gute Künstlerinnen und Künstler, die sich weder bei den einen, noch in den anderen wiederfanden und das teilweise auch gar nicht wollten. Die Club-Kultur federte einiges ab, aber es gab einen immensen Bedarf an alternativen Ausstellungsmöglichkeiten. Das Stadtmagazin „zitty“ berichtete 1996 gerade einmal über 6 relevante Projektgalerien. Heute sind es wohl über 100. Wir waren sozusagen ein Nischenprodukt.

Schließlich war es auch nie so mein Ding, darauf zu warten, dass etwas von außen auf mich zukommt. Es ging darum, selbst etwas in Bewegung zu setzen!

Dadurch erhält man eine umfassende, intensive Kommunikation und letztendlich ging es genau um diese Kommunikation. Walden Kunstausstellungen (WK) war in erster Linie ein Projekt von KünstlerInnen, mit KünstlerInnen, für KünstlerInnen und natürlich für die Öffentlichkeit.

Bannat: Wen hast Du ausgestellt?

Gottwald: Bei WK ging es nicht um die Präsentation eines festgelegten KünstlerInnen-Kreises, sondern um die Resultate der jeweiligen Projekte. Deswegen unser Namenszusatz „Kunstausstellungen“. Das Überraschende war uns wichtig, keine Wiederholungen. Trotzdem entwickelten sich ebenso langjährige Kontakte, wobei die besonderen Persönlichkeiten klar in den Vordergrund traten, und das war auch gut so. Zum weitaus größten Teil waren das natürlich ProtagonistInnen aus der bildenden Gegenwartskunst, aber wir waren auch interdisziplinär. Literatur, Wissenschaft, DIY-Workshops, Musik² ...

Bannat: Wie kam es zu den Kontakten?

Gottwald: Es gab gute existierende Kontakte, vornehmlich aus Berlin, Hamburg und Köln. Irgendwie vibrierte Berlin vor Kreativität und wirkte international anziehend. Es gab viele Räume zu entdecken und Ateliers waren noch bezahlbar.

Mein damaliger Kollege Thomas Rudolph war ein sehr guter Multiplikator und überhaupt wurde viel miteinander geredet. Danach „kickte“ sich das so gegenseitig an, quasi bei jedem Projekt lernte man neue Leute und neue Ideen kennen. Das klingt jetzt alles so schwerelos, aber es gibt keinen Grund, die Vergangenheit zu verklären, es war auch ganz schön anstrengend. Keine Zeit für Jobs, deswegen kein Geld, also brauchten wir für die erste Sanierung über ein Jahr. Trotzdem waren die Rahmenbedingungen fantastisch. Die fünf kleinen, labyrinthischen Ausstellungsräume im Souterrain hatten etwas Magisches, man konnte eine Möbius-Schleife darin laufen. Das führte dazu, dass auch KünstlerInnen bei uns ausstellen wollten, die ihren Platz im Gegenwartsdiskurs bereits gefunden hatten, was wieder

um den Projekten der vielen noch unbekannten KünstlerInnen zugutekam.

Bannat: Gab es ein Programm, einen Charakter, eine Ideenwelt, die umrissen werden sollten?

Gottwald: Wir sagten in dem zitty-Bericht von 1996: „Wir haben das Konzept, kein Konzept zu haben“, oder: „Konzept des Nicht-Konzepts!“ Das war natürlich etwas „hemdsärmelig“ ausgedrückt, um der ganzen Konzept-Lastigkeit der damaligen Zeit etwas entgegen zu setzen. Wir hatten eine Vorliebe für Rauminstallationen! Nicht nur, weil wir selbst aus diesem Bereich kamen, sondern auch, weil die Räume das regelrecht herausforderten. Wider jeder ökonomischen Vernunft bevorzugten wir Einzelausstellungen, weil die Einzelausstellung die künstlerische Haltung, Handschrift und Intention am klarsten herausarbeitet. Aber dogmatisch waren wir dabei nicht ...

Ich denke, wir hatten immer ein gutes Gespür für Tendenzen und Inhalte der Gegenwartskunst, bei gleichzeitigem Bewusstsein, dass Kunst noch etwas anders funktioniert als Pop-Kultur, eine längere Halbwertszeit bzw. Wertigkeit darf schon mal mit gedacht werden. Wie weiter oben schon mal angedeutet, wir hatten von Anfang an einen partizipativen Charakter, hier traf Ex-DDR-Heimkind-Punkerin auf Geschäftsleute, die vorher gerade im Pratergarten essen waren und alle haben sich prächtig verstanden. Wir waren offen für alle Gesellschafts- und Altersgruppen. 2005 hatten wir z.B. die alten Video- und Fluxus-Leute Ira Schneider, Emmett Williams, Ann Noël und Willoughby Sharp zu Gast³, um gleich danach ein Projekt mit ganz jungen Streetart-KünstlerInnen⁴ zu starten.

Es ging darum, einen offenen unabhängigen Raum zu schaffen, zur Präsentation spannender Positionen der Gegenwartskunst, für die es woanders keine Plattform gab. An die Wahl der Medien waren die Projekte nicht gebunden.

Bannat: Ich hab Dich/Euch immer als eine Art Off-Galerie, oder Off-Space gesehen – kannst Du Dich in der Bezeichnung wiederfinden?

Gottwald: Anfangs sagten wir: „Wir sind nicht ‚Off‘ wenn schon denn schon sind wir ‚Off Off Off‘. Jede Zeit, jede Generation schafft sich ja ihre eigenen Begriffe, aber irgendwann taugen diese Begriffe nicht mehr, um die damit gemeinten Inhalte zu beschreiben. Wenn ich beim Theatervergleich, also Off- oder Off-Off-Broadway bleibe, dann treffen einige Kriterien auf uns zu. Gegründet im Keller eines ehemals besetzten Hauses, nicht direkt im Galerienviertel, aber gleich nebenan und mit nicht-kommerziellen Produktionen. Die darstellenden Künste verwenden gegenwärtig eher den Begriff „Freie Szene“, da die organisierten bzw. vernetzten Projekträume mit der „Freien Szene-Koalition“ kooperieren, kann ich da mitgehen. Als alter Walther-Schüler könnte ich aber auch pathetisch sagen: „Walden ist eine Skulptur!“

Bannat: Wie habt ihr Euch finanziert?

Gottwald: Die Räume in der Kastanienallee wurden durch die Hausgemeinschaft ermöglicht! Wenn man so möchte, ein leuchtendes Beispiel bürgerlichen Engagements. Ansonsten haben wir gejobbt, das Übliche: Bau, Messebau, Events usw., während der Zeit in der Potsdamer Straße

hatte ich einen festen Job im Kulturbereich. Die KünstlerInnen haben eine Menge investiert. Manchmal hatten sie eine Finanzierung, meistens nicht. Vielen ist gar nicht bewusst: Bis 2012 gab es keinerlei Förderung für Projekträume! Erst dann wurde der Preis zur Auszeichnung künstlerischer Projekträume und Initiativen eingeführt, den wir 2013 auch gewonnen haben. Danach war natürlich wieder Selbstfinanzierung angesagt. Die Fuldastraße in Neukölln war nur möglich, weil andere private Mittel hineinflossen, allein hätte ich das nicht mehr geschafft. Philipp Koch schrieb dann einen Bericht über uns im „Tip“-Magazin mit der folgerichtigen Überschrift: „Ein Raumwunder in Neukölln!“

Inzwischen hatte der Berliner Senat die Zwei-jährige Basisförderung eingeführt. Es hat etwas gedauert, aber für 2022/23 haben wir die dann bekommen. Die letzten zwei Jahre waren damit für alle Beteiligten schon reichlich entspannter. Dahinter wollen wir jetzt nicht mehr zurück! Man sieht es mir zwar kaum an, aber ich bin auch etwas älter geworden.⁵

Bannat: Die Finanzierung fällt jetzt aus – gab es eine Begründung?

Gottwald: Das ist eine geheime Jury-Entscheidung!

Eine Jury-Entscheidung ist eine Jury-Entscheidung, ist eine Jury-Entscheidung... Wir wissen über die tolle Wertschätzung, die uns international viele Menschen in den letzten 30 Jahren entgegengebracht haben.

Bannat: Wie geht es jetzt für Dich weiter?

Gottwald: Nachdem wir die Fuldastraße schließen mussten, schrieb uns Peter Hermann aus Togo: „Ich freue mich für euch. Wenn die etwas schwierige Zeit der Mischung von abgeworfenem Ballast und Trauer über Verlorenes vorbei ist, fängt was Schönes, Neues an.“

In diesen Sinne, ich lasse mir erst mal etwas Zeit, die Schublade mit den Unerledigten ist ziemlich voll. Dieses Interview ist ein willkommener Anlass zum Reflektieren! Vor Kurzem hat uns die Directors Lounge, als solidarische Reaktion auf unser Ende, auf die C.A.R. (Contemporary Art Ruhr) im Welterbe Zollverein, eingeladen. Dort war ich dann auch mal wieder als Künstler vertreten. Also es geht weiter, nur leider nicht mehr am eigenen Ort.

Bannat: Gibt es ein erweitertes Ich. Ein Du oder Wir?

Gottwald: Die „Ich-Form“ nutze ich sowieso ungern. In den letzten fünf Jahren habe ich die Galerie gemeinsam mit Gisela Wrede betrieben, die ja schon davor das Projekt unterstützte. Davor waren Maike Sander, Ute Haarkötter, Hendrik Lehmann und Asim Chughtai dabei. Mit Werner Kernebeck realisierte ich Reiseprojekte mit unserer Zeichnungsreihe, usw...

Auch in den Jahren, in denen ich Walden Kunstausstellungen allein leitete, habe ich die Realisierung der einzelnen Projekte immer als Gemeinschaftsarbeit verstanden. Allein schon, weil wir als No/low-budget-Ausstellungsraum ganz andere Produktionsbedingungen hatten als die Institutionen oder Galerien. In knapp 30 Jahren ist es selten mal vorgekommen, dass uns ein Künstler als Dienstleister missverstanden hat, ansonsten war da während der laufenden Projekte immer ein WIR!



Bannat: Betrachtet man die Orte Deiner Räume, so liest sich die Verbindung wie die der Gentrifizierung Berlins. Kastanienallee, Potsdamer Straße, Fuldastraße. Fühlst Du Dich als Opfer oder Avantgardist – also einer, der vorausgeht?

Gottwald: Opfer geht ja gar nicht, ich habe alles aus freien Stücken gemacht. Ein gewisses Risiko ist beim Leben nun mal dabei. Gentrifiziert wurde ich nur in der Kastanienallee, aber erst nach immerhin 15 Jahren. Avantgardist geht auch nicht, weil das Projekt doch eher post-postmodern daherkommt. Einer der vorausgeht ... ? Wenn schon, denn schon ... ich habe mich sehr intensiv auf Berlin eingelassen, was mich an die Orte führte, an denen ich dann stattfand. In der Kastanienallee wurde ich mit einer Gruppe von Leuten im Dezember 1990 aufgenommen, vorher waren wir in einem Projekt in Friedrichshain. Die Kastanienallee war allerdings schon zu DDR-Zeiten etwas Besonderes. Dann kam die Dynamik der Nachwendezeit, aber schon 2008 schrieb Rudi Moser von den „Einstürzenden Neubauten“ in einer Walden-Veröffentlichung: „Es hätte eine schöne Straße werden können!“

Danach fielen wir die Leiter ja fast eine Stufe nach oben, als uns das Angebot gemacht wurde, mit in die Potsdamer Straße zu kommen. Das Angebot kam, weil die betreffenden Leute unsere Arbeit schätzten. Kurz danach wurde dort das ehemalige Tagesspiegel-Gelände zu einem Galerien-Standort entwickelt. In den Zeitungen wurden wir dann gleichzeitig mit den ganz großen Namen erwähnt, cool und lässig damals von der Berliner Presse.

Von vornherein war das allerdings eine Zwischennutzung in einem unsanierten entkernten Gewerbehof mit Verträgen über jeweils ein Jahr. Es hätte nach einem Jahr Schluss sein können, fünf Jahre wären sehr gut gewesen, es wurden drei.

Wenn ich als Jugendlicher aus Norddeutschland früher über die Bundesstraße 5 nach Berlin kam und in der Potsdamer Straße den großen „Tagesspiegel“ Schriftzug sah, dachte ich: „Jetzt bin ich in der Großstadt.“ Bis zum Zweiten Weltkrieg war die Potsdamer eine große, immens bedeutsame Magistrale⁶, auch für Kultur und Medien. Mit dem Umzug des „Tagesspiegels“ fielen mal eben 600 Arbeitsplätze weg. Daher würde ich die Veränderungen hier ganz anders bewerten als die durch u.a. Rückübertragungsansprüche forcierte Gentrifizierung in Prenzlauer Berg, oder das was Heimstaden in Neukölln veranstaltet.

Sehr schade ist es einfach um den sehr speziellen, schönen Ort an der Ideal-Passage in Neukölln. Mit fairen Mietbedingungen und wo wir noch ewig hätten bleiben können. Neukölln hat zwar so einiges an Kunsträumen zu bieten, aber durch unsere zwei großen Schaufenster fand die gezeigte Gegenwartskunst in diesem wirklich „tough-authentischen“ Neuköllner Kiez zwischen Sonnenallee und Karl-Marx-Straße quasi wie auf der Straße statt und nicht in der Blase. Nicht nur temporär, sondern permanent. Mit etwas Phantasie kann man sich ja ausmalen, dass zukünftige gesellschaftliche Veränderungen hier besonders deutlich zu Tage treten werden.

Wir haben dann noch darum gekämpft, den Ort als öffent-

lichen Kunstort zu erhalten. Das hat leider nicht geklappt.

Bannat: Staatlich gestützter Avantgardist – da wo Du hingehst, steigen demnächst die Mieten?

Gottwald: Ich habe gar keine Lust über Geld zu reden!

Ich denke auch, da muss ich Deiner Art der Fragestellung mal sehr robust widersprechen. Das impliziert, dass wir 30 Jahre Staatsgelder bekommen haben und das ist vollkommen falsch! Richtig ist, die Projektgalerie hatte 2013 einen Kunstpreis und 2023 und 24, also genau nur zwei Jahre, die Basisförderung! Die restlichen 27 Jahre finanzierten wir aus eigener Kraft und manchmal „with a little help of our friends“ wie z.B. drei bis vier Monatsmieten während der Pandemie.

Es muss hier ganz deutlich gesagt werden, dass wir uns von einigen der im Volksmund „Subventions-surfer“ genannten Akteuren ganz klar unterscheiden und abgrenzen.

Bannat: Könntest Du Dir vorstellen, dem Kunstbetrieb vollkommen den Rücken zu zeigen?

Gottwald: Wer oder was ist der Kunstbetrieb? Wer oder was definiert den Kunstbetrieb, und wer definiert, wer dazu gehört und wer nicht. Wir haben unseren eigenen Kunstbetrieb geschaffen, das war ja auch eine ursächliche Motivation für die Gründung der Projektgalerie. Unser Betriebsraum ist jetzt dicht! In der Vergangenheit haben wir viel mit anderen Kunstbetrieben kooperiert. Entscheidend sind ja immer die Menschen in diesen Betrieben, mit einigen, hoffe ich, werde ich weiterhin zusammenarbeiten.

Bannat: Könntest Du Dir Dein leben ohne Kunst, in welcher Form auch immer, vorstellen?

Gottwald: Nein!

1
Das Zitat stammt, glaube ich, von Werner Büttner. Ich bin mir aber nicht mehr ganz sicher

2
„stars on cd-r“ von Falko Teichmann, Hoffeste mit Michelé D'Alessio a.ka. Barox Mix u.v.m.

3
Danke an „Hucky“ Herpel

4
Danke an beat evolution

5
Ein Transformationsprozess (Das Generationenexperiment) war eingeleitet, aber nicht abgeschlossen. Die Bescheide für die Basisförderung 2024/25 kamen extrem spät. Wahrscheinlich lag das am Regierungswechsel. Planungssicherheit für 2024 gab es daher leider keine.

6
In dem Buch: „Die Potsdamer Straße“, von Sibylle Nägele und Joy Markert stehen die ganzen Geschichten über diese Magistrale.

Related Content – far and wide

/ Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Luftraum, Luft – Raum, Luft – Blase, Luftblase.

Aerial Space.
Air Base.

Blasen. Der Wind bläst.
Er weht. Er haucht.

Whisper, flüstern, Nüstern blasen.

„Lass es Dich wissen!“

Whisper. Whistle. Einhauchen. Beatmen.

Bubble, Blase, Aufblasen. Atemzug.
Raum muaR Raum muaR Raum muaR.
M-au-e-r R-oom- R – au- ru – ru-um-or.

Murmur, murmeln, das Murmeln, die Marmor.
Murmur. Murmeln sind rund.
Glasblase. Glasblasen. Glas blasen.

Die Substanz, den Stoff dehnen, ausbreiten.

Mundpropaganda.

Luft und Blase: Raum geben, Raum nehmen.

Sich einrichten. Platz nehmen. Sich hineinzwängen.
Fast: platzen. In der Blase.

Die Luft wird dünn. Dünner.
Das Korsett enger.

Wie in einem Fass stehen. Diese Fassung war wohl bloß für
mich gemacht. Es gab in dieser Fassung nur noch Innen.
Durch das Metallband wird mehr Druck angelegt.

Kein Luftraum übrig unter der Kleidung.

Dünn wie ein Strich werden. „Spichtig“. Klingt nach
Schweizerdeutsch: „mager“. Stimmt das? Konnte ich on-
line nicht finden.

Drahtpuppe. (Wire.) Strohpuppe. Strohalm. Ein langer
und dünner Spieß.

Neben der Linie gehen ... (off line).

Daraufgehen. Fast: draufgehen.

Galliano für Margiela, 2024: „Would you like to take a walk
with me, offline?“
(Quelle: *shownotes*, The Maison Margiela 2024 Artisanal
Collection)

Wann war Dein letztes Update?

How to Moonwalk?

In der Luft schweben. Schwere verlieren.
In Kontakt bleiben mit dem Grund. Sich mit der Schwer-
kraft auseinandersetzen, Balance finden.

Bodenhaftung. Abheben und wieder anhaften. Training.
Bodenarbeit. Das musst Du erst mal schaffen.

Schaffen, schieben, shuffle ...

Auf der Stelle laufen.
Auf der Stelle schweben.
Schwirrflug. Surrend, zitternd. Zucken.
Rückwärts fliegen. Auf dem Rücken liegen.
Ins Weite blicken.

Cloud Rider.

Luftraum, Raumluft.
Atmosphäre. Dunstkugel.

Den Nebel der Maschine einatmen.

An einem Kaugummi ersticken?

Helfen.

Gedächtniswäsche. Gehirnwaschung

Statt Raum immer Blase sagen: In der Kunstblase liegt ein
Pinsel auf dem Boden.

Lass uns ein großes und ein kleines Blutbild erstellen.

„The very act of painting is a hopeful act.“
(Lesehinweis: <https://www.nytimes.com/2015/12/12/arts/design/in-mark-rothko-from-the-inside-out-a-son-writes-about-his-father.html>)

Der eigentliche Akt des Malens ist ein hoffnungsvoller Akt.

Der Raum im Kopf. Die Rückseite der Leinwand, die Innenseite der Augenlider.

„From the inside out.“

Was siehst Du, was malst Du, wenn Du die Augen schließt?

Das Blut malen, wenn es vom Licht durchleuchtet wird. Mit Blut und Licht malen. Er hat selbst gesagt, er sei der Maler des Lichts.

Mark Rothko. Permanente Gegenwärtigkeit eines plötzlichen Platzens der aufgeblähten Ader. Würde es eintreten: eine Explosion.

Das durchleuchtete Blut als Farbe, als Motiv.

Die Rothko Chapel ist übrigens ein Oktogon.

Raum, von oben betrachtet

Hood By Air (HBA).

Das Revier markieren, kartieren. Sich einen Überblick verschaffen.
Property lines, acre value. Real Estate. Echte Kondition. Privater Modus.

Bubble Economy. Blasengeschäfte.

Politik der Blasen.

Sferifikation. Das Arbeiten mit Schäumen.

Bubble Tea.

Der bekannteste Schimpanse von Michael Jackson hieß übrigens Bubbles.

Der Name steht für einen sprudelnden Charakter.

Raum + Key

Lost Space. I pace out the dimensions of my new home. Pace.

Sich den Raum erschließen. Sich im Raum einschließen.

Er hat mir einen Schlüssel zurückgegeben, der nur so aussah wie meiner. Er passte eigentlich nicht. Das habe ich erst später bemerkt, als ich es ausprobierte.

„You got the key (to my heart).“ (Reset feat. Danii, 1997)

Du hast den Schlüssel zu meiner Pumpe.

Was passiert eigentlich mit (D)einer Wohnung, wenn Du ins Gefängnis kommst?

„Excel“: Was soll das heißen?

Neulich kam eine ältere Frau an unseren Tisch, um uns in ein Gespräch zu verwickeln. Sie wollte wissen: Wie kann ich jemanden erreichen, dessen Kontakt ich nicht mehr habe, keine Telefonnummer oder E-Mail-Adresse – und ich will zur Kontaktaufnahme auch keinen Social-Media-Account aufmachen – weder instagram, noch facebook. Sie wollte eine ehemalige Vorgesetzte erreichen, von der sie annahm, dass sie umgezogen sei.

Grenze zur Schweiz, da lebt diese Person vermutlich.

Warum hatte sie uns gefragt? Hatte sie alles gehört, was wir gesprochen hatten? Sie saß an sich mehrere Tische entfernt.

Kapazität. Auffassung. Vermögen. Gedanken im Raum. Schallwellen im Kopf.

Mikrowellen sind lebensgefährlich. Wehrtechnik.

„Kill my radio station“, Underground Resistance, 2008 (*Electronic Warfare 2.0*).
Nachrichten durchschneiden den Luftraum. Merkwürdige (Quer-)Verbindungen. Durchqueren. Schneiden.

Die Polizei sucht in solchen Kreisen sowieso automatisch nach Geheimfächern, nach doppelten Böden und Wänden.

In dieser Galerie, die sich in Kreuzberg in einer alten Werkhalle im Hinterhof befand, gab es eine bodenschlüssige Luke zum Keller.

Tunnelsystem unter dem Regierungsviertel (UES), alle müssen durch einen Eingang. Man sieht das Unterirdische Erschließungs-System oben gar nicht. Kein*e Repräsentant*in im Stadtraum weit und breit.

Der Versorgungstunnel wurde im Senkkasten-Verfahren errichtet. Der Senkkasten wurde im März 1999 als Arbeitsraum unter der Spree versenkt. Wie eine Taucherglocke, ein Unterwassercontainer.

Luftraum, Luft – Raum, Luft – Blase, Luftblase.



Continuità e contemporaneità

zu RAUM in Bologna

RAUM ist der Raum, den XING im Jahr 2003 als operative Basis in Bologna eröffnet hat. Als unabhängiger Ort ist er den künstlerischen Untersuchungen von *live arts* gewidmet, die parallel zu nomadischen Initiativen an verschiedenen Orten in Bologna, Mailand und anderen italienischen Städten durchgeführt werden. Dazu gehör(t)en u.a. die Festivals: *Netmage International Live Media Festival* (2000–2011), *F.I.S.Co. Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo* (2000–2011) und *Live Arts Week* (2012–2021). RAUM wurde irgendwo auf dem Immobilienmarkt gefunden und von Privatpersonen angemietet. Er gehört zu einem renovierten ehemaligen Kloster aus dem 17. Jahrhundert und befindet sich in der Via Ca' Selvatica, 4/d am Rand des historischen Zentrums von Bologna.

/ Ein Interview von J.G. Wilms mit Daniele Gasparinetti und Silvia Fanti von XING über das RAUM-Projekt in Bologna.

jgw: RAUM gibt es nun schon seit 21 Jahren. Wenn ich mir die Entwicklungen und Veränderungen in der Berliner Szene in diesen 21 Jahren anschau, finde ich sie dramatisch oder zumindest bezeichnend im Hinblick auf Kontinuität, denn es gibt keine – außer vielleicht beim AUSLAND, das ihr auch kennt, das sich aber in erster Linie auf musikalische Zusammenhänge konzentriert; da RAUM also eine solche Kontinuität aufweist – was hat sich geändert?

xing: Der Spot ist das Einzige, was gleich, was identisch geblieben ist; wir haben praktisch nichts angerührt, einschließlich des Soundsystems. Das Szenario drumherum hingegen hat sich stark verändert, in geringerem Maße vielleicht als in anderen Städten, die zur Vermarktung neigen. Aber auch hier wird die Stadt zum „Stadtmarketing“; denn so gentrifizieren sie ja die Städte, indem sie prozessual Fiktionen schaffen, die ihnen erlauben, sich als Gesellschaft darzustellen, und zwar in Bezug auf Klasse wie auch in Bezug auf Ertragskapazitäten usw. Jedenfalls sind das Prozesse, die, wenn auch mit Verzögerung, auch hier in Bologna ablaufen. Und die haben sich beschleunigt, zumal seit der Einführung des neuen Bürgermeisters, den wir hier ha-

ben; er ist jung und ein wenig arrogant und er hat, sagen wir mal, in mancher Hinsicht dafür gesorgt, dass hier bis ins Extreme die Art von Prozess stattfindet, die Mark Fisher für „New Labour“ identifiziert hat ...

jgw: Mark Fisher, der britische Theoretiker, der u.a. über den „kapitalistischen Realismus“ geschrieben hat?²

xing: Ja, genau. Er ist derjenige, der für England über jene Linke schreibt, die sich tatsächlich „new labour“ nennt. Also das jedenfalls als, sagen wir, historisches Szenario. Und in diesem Kontext hat RAUM wie ein Geisterschiff überlebt. Denn zunächst einmal handelt es sich um einen Raum, der in direkter Beziehung zu einer Privatperson, dem Eigentümer, steht. Daher konnte er nicht Gegenstand einer institutionellen Umwandlungspolitik werden, weil es sich eben nicht um einen Raum handelt, der von der Stadt Bologna zugewiesen wäre.

Der Ort ist eine Anomalie und darum wie aus dem Markt gefallen. Sei es wegen des Viertels, in dem er sich befindet, sei es wegen seiner Merkmale. Und das betrifft dann, sagen wir, auch Aspekte, die jenseits aller Kontinuität liegen. Das erklärt vielleicht, warum dieser Ort trotz der historischen, sozialen und kulturellen Veränderungen, die ja in den letzten zwanzig Jahren stattgefunden haben, weitermachen konnte. Ein Spiegelbild des Wandels ist auch die Veränderung der Kunstszene, also der, die produziert – aber das wäre ein ziemlich langer Diskurs ...

jgw: An dieser Stelle kann ich vielleicht meine zweite Frage stellen, die eine eurer eher neuen Aktivitäten betrifft, nämlich dass ihr vor etwa drei Jahren ein Plattenlabel gegründet habt: XONG, das sich mit Künstlerschallplatten befasst. Bisher sind etwa zwölf, dreizehn Platten herausgekommen – auf Vinyl. Wie kommt es zu diesem Umschwung? Hat das mit dem Wandel in der Kunstszene zu tun oder handelt es sich um eine Aktivität, die diesen Nicht-Markt innerhalb des Marktes betrifft?

xing: Nein. Also, auch dies ist in gewisser Hinsicht eine Aktivität, die mit Kontinuität zu tun hat. Der Hintergrund ist die Covid-Problematik. Vergiss bitte nicht, dass in Italien alle Kulturräume für fast anderthalb Jahre geschlossen waren; und anders als in Deutschland haben die Selbständigen keine Rückerstattungen vom Staat erhalten, okay? Also auch die Künstler nicht. Das heißt, alle mussten irgendwie zurechtkommen, und dann wurden auch noch die Vorschriften für den Zugang zu Räumen dermaßen restriktiv. Und wir haben uns geweigert, ein Raum zu werden, der die Papiere der Leute kontrolliert. Und so haben wir uns gedacht, dass die Schallplatte der einzige Raum für Freiheit sein könnte, begriffen im Sinne eines Performance-Raums. Weil es also keinen physischen Raum mehr gab, wurde die Schallplatte zum virtuellen Raum für Performativität. Als Träger. Und dann haben wir beschlossen, eine Art Kartografie eines bestimmten Teils der Geschichte der italienischen experimentellen Szene zu machen. Und so ist das ganze als Idee entstanden, einen Katalog herzustellen, ei-

nen echten, allerdings performativen Katalog – der selbst performant ist –, um etwas zur historischen Darstellung zu bringen, das sonst zu verschwinden drohte.

jgw: Ok. Das bringt mich zu einer dritten Frage, die das Zeitgenössische (contemporaneità) eurer Aktivitäten betrifft. Wie soll ich es ausdrücken? Ich verfolge ja, was ihr macht, aus, sagen wir mal, transalpiner Distanz ...

xing: [Lachen]

jgw: ... aber bei RAUM hatte ich von Anfang an immer den Eindruck einer Suche nach dem Zeitgenössischen, nach einer Gegenwärtigkeit (contemporaneità) – in maximaler Wahrscheinlichkeit – oder liege ich da falsch?

xing: Nein. Nein, da liegst du nicht falsch. Oder doch? [Lachen] Nee, du liegst nicht falsch. Weil es schon immer einfach ein Ort war, um zu experimentieren. Um mit Formaten zu experimentieren, denn es ist ja ein relativ kleiner Ort, an dem die Beziehung derer, die im Raum sind, seien es Künstler oder Publikum, sehr intim ist. Es ist wirklich ein Ort, an dem man Risiken eingehen kann. Und in dieser Hinsicht haben wir wirklich viele, viele Experimente gemacht, auch grenzüberschreitende, ohne dabei von Leitungs- oder Verwaltungsfragen eingeengt zu werden, und zwar, insgesamt, das alles mit großer Geschwindigkeit, wie es vielleicht auch andernorts – du hattest das AUSLAND erwähnt – passieren könnte.

Und also, ja, in der Summe: Die Formen des Zeitgenössischen waren immer im Blick von XING, und RAUM ist der Ort, um wirklich viele Experimente zu machen. Wir haben mindestens zwanzig Formate entwickelt. Und wir haben immer wieder Kuratoren eingeladen, nicht zuletzt, um die sich verändernden Szenarien, lokale wie internationale, förmlich fotografisch festzuhalten.

jgw: So weit ich erinnern kann, habt ihr anfänglich doch auch mit einem Raum in Mailand zusammengearbeitet, oder?

xing: Ja, es gab einen Zwilling von RAUM in Mailand, der LIMA hieß, wie die Stadt LIMA, aber auch wie die Metrostation, nebenan, wo die Basis von XING in Mailand war; und dann gab es noch drei weitere Leute aus dem XING-Netzwerk, die eine ähnliche Arbeit in Mailand machten, weniger kontinuierlich, um ehrlich zu sein, und vielleicht etwas mehr auf Design, Architektur und bildende Kunst orientiert, aber das war ja auch, sagen wir mal, die interessanteste Szene in Mailand.

Aber man darf nicht vergessen, dass RAUM auch unser Büro ist, also auch unser ‚Arbeitsraum‘, nicht nur der der Künstler. Wir brauchen diesen Raum also täglich.

Es ist der Raum, in dem die Fähigkeiten von Menschen zum Ausdruck kommen, die im kulturellen und zeitgenössischen Feld arbeiten. Aber dann gibt es auch noch so viele andere Praktiken, die oft miteinander existieren und sich gegenseitig beeinflussen haben. Es gibt ja auch noch das

Archiv, das in der Summe ein Erbe unserer früheren Geschichte ist, und auch eine Menge anderer Materialien, die wir weiterhin sammeln, um sie zur Verfügung zu stellen. Letztendlich ist es also ein multifunktionaler Raum, wenn auch ein sehr kleiner: Etwa zweihundert Quadratmeter groß und in zwei parallele Räume unterteilt, die ...

jgw: ... die vor allem in dem einen Raum außergewöhnliche Klangeigenschaften haben, die ihn wiederum für Klangexperimente sehr geeignet machen ...

xing: Ja. Denn wir haben ihn akustisch eingerichtet. Wir haben versucht, ihn leer zu lassen, und das einzige feste Element, das es dort gibt, ist eine quadrophone Audioanlage, die eine Verräumlichung des Klangs ermöglicht, und mit der wir in den letzten zwanzig Jahren eine ganze Menge Experimente zur Natur von Klang durchgeführt haben. Es sind wirklich wichtige Leute aus der ganzen Welt hergekommen.³

jgw: Apropos. Ich habe noch eine weitere Frage zur Kulturpolitik, die unsere Leser hier insofern interessieren könnte, als es – wie soll ich sagen? – Besorgnisse über die politische Situation in Italien im Allgemeinen gibt, die dann Bologna im Besonderen betreffen; ich meine: Zumindest seit der Nachkriegszeit war Bologna ja nicht mehr nur die „Gelehrte und Fette“, sondern auch ein soziales und kulturelles Experimentierfeld, vom ‚Disneyland der PCI‘, wie Pasolini es nannte, über Radio Alice usw. – bis heute vielleicht. Nun, da es eine Regierung in Rom gibt, von der man nicht weiß, ob sie post-, quasi- oder metafaschistisch ist, wie seht ihr die Perspektiven, die Bedingungen eurer Arbeit?

xing: Hm?!

jgw: Ist die Frage zu allgemein? Vielleicht schon, oder?

xing: Ja – nein: Das ist sehr komplex. Denk’ dran, dass es in Italien eine kommunistische Partei gab, die sich immer auf Gramsci berief – deutsche Leser, die sich mit Politik beschäftigen, verstehen, glaube ich, wovon ich spreche – und Gramsci wiederum sprach von Hegemonie ...

jgw: ... kultureller Hegemonie ...

xing: ... genau! Die Linke in Italien hat eine Art kulturelle Arroganz kultiviert und sich dabei eingebildet, die Hegemonie über die Ignoranten der Rechten zu haben. Und es ist klar, dass – das war besonders der Fall, als Berlusconi gewann – es sich um eine alte, aber wichtige und sehr lange bestehende Sache handelt, die ersichtlich damit zusammenhängt. Wenn es keine historische Kontextualisierung gibt, ist es schwierig zu verstehen, worin der ‚track‘ besteht. Jedenfalls, in gewisser Weise hat er sie kulturell besiegt, das heißt, er hat es geschafft, diese Hegemonie zu zerstören, indem er eine andere Art von Kultur errichtet hat, die mehr mit Unterhaltung und Kulturindustrie zu tun hat. Und die Linke hat sich in gewisser Weise in den öffentlichen Insti-

tutionen verschanzt und ist bei dieser Attitüde geblieben. Aber kaum in der Lage, sich zu verändern, angefangen bei dem, was, umgekehrt, aus den Gegenkulturen und von unten kam. Kannst du mir folgen?

jgw: Ich versuchs.

xing: Ja, weil, es ist echt ein Prozess, der seine dialektische Komplexität hat ...

jgw: Ok.

xing: Also, es ist klar, dass das ganze kulturelle System Italiens von dieser Regierung verängstigt ist, weil diese Regierung die Ausrichtung der kulturellen Prozesse verändern könnte, weswegen die Positionen der Stärke, die, sagen wir, diese Intellektuellen in Italien hatten, auf dem Spiel stehen. Klarer?

jgw: Mit Stärke meinst du die Fähigkeit, Kanäle finden zu können, um ein Publikum zu erreichen und damit auf dieses Publikum Einfluss zu haben?

xing: Nein. Ich spreche davon, dass vielmehr die Intellektuellen der in Anführungszeichen „radical chic“-Szene oder auch der Linken usw. das gesamte institutionelle italienische Kultursystem beherrscht haben. Theater, Filmfestivals usw. – bis heute. Und diese Institutionen hatten immer Schwierigkeiten, mit den Gegenkulturen, den Unabhängigen – also mit uns – zu interagieren. Wir müssen jetzt also sehen. Es ist sehr schwer zu wissen, was passieren wird, abgesehen von der weit verbreiteten Besorgnis, die es in Italien momentan gibt.

jgw: In den Kultureinrichtungen, Museen, Galerien, Kulturvereinen, kommunalen Kinos ...

xing: Ja, genau. All die großen Festivals usw. Es gibt also eine potenzielle Auswechslung der ganzen kulturellen Szenerie, aber vielleicht auch nicht. Und die Auswirkungen, die dies auf das, was von den Unabhängigen übrig geblieben ist, haben könnte, wären noch zu bestimmen, auch wenn die Unabhängigen in gewisser Hinsicht bereits alle zerstört wurden. Von derselben Linken, die, wie es scheint, gerade von dieser rechten Regierung angegriffen wird ...

jgw: ... angegriffen?

xing: Ja, angegriffen; jeden Tag gibt’s was Neues, einen Direktorenposten, der neu besetzt wird, also: auch mit teilweise nicht ernstzunehmenden Figuren. Die Biennale von Venedig, das Piccolo Teatro in Mailand ...

jgw: In einem anderen Kontext fällt mir dazu ein, dass es hierzulande ähnliche Vorgänge bei den Freien Radios gibt. Mit der Digitalisierung des Äthers ändert sich hier gerade die Politik in Bezug auf UKW und DAB+. Mit dem explizit ökonomischen Argument, beide Verbreitungsfor-



men seien nicht mehr finanzierbar, sollen die Freien Radios wählen, ob sie entweder DAB+ oder, wie früher, UKW-Radio machen wollen. Sie stehen da mit dem Rücken zur Wand. Und das stellt eine Art Bedrohung dar für all die Strukturen, die die Freien Radios in den letzten fünfundzwanzig, dreißig Jahren in Deutschland aufgebaut haben. Es gibt keinen politischen Diskurs gegen Freie Radios: Es handelt sich einfach nur um einen ökonomischen Verwaltungsvorgang.

xing: Hm, ja, ich verstehe. Das ist interessant, denn praktisch erklärt das, was, auf ähnliche Weise, in Italien mit den freien öffentlichen Räumen passiert ist, wie z.B. den Sozialen Zentren, Off-Kultur-Zentren usw. – also alles, was eine Verdichtung von Kultur außerhalb einer ökonomischen bürokratischen Ausrichtung erzeugen könnte. Denn auch hierzulande wurde die Bürokratie eingesetzt, insbesondere mit Covid, also mit einer Beschleunigung von Prozessen regulatorischer Einschränkungen und mit immer entfesselteren Kontrollen, die die Existenz von öffentlichen Räumen, die nicht gewinnorientiert sind, unmöglich machen.

Um ein Beispiel zu geben: Seit zwei Jahren arbeiten wir zum Thema Unentgeltlichkeit (*gratuità*), um eben auch wieder Lust auf Kultur zu machen – doch ganz Italien, angefangen bei den Ministerien, aber auch die lokalen Einrichtungen sind gegen die Unentgeltlichkeit, also eine kulturelle Arbeit, die keine Einnahmen erzielt. Also es ist so, dass alles an Zahlen gemessen wird und nicht an der Qualität, an der Wirksamkeit, sagen wir, auch an der sozialen Wirksamkeit. In Bologna ist es jedenfalls mittlerweile sehr einfach, ein Restaurant, eine Bar oder einen Imbiss zu eröffnen, das ist inzwischen sehr einfach geworden; seit Covid haben sie sogar Straßenräume zur Verfügung gestellt. Bei kulturellen Aktivitäten ist jedoch das Gegenteil der Fall. Und das wäre einer der Gründe, warum wir weiterhin RAUM aufrecht erhalten. So haben wir damit begonnen,

„holes“ zu machen, also ‚Löcher‘ im Gebiet von Bologna, aber nicht im Sinne von Stadtplanung.⁴ Eher „Löcher“ eines Wunsches oder Begehrens. Also die Schaffung von Gelegenheiten, bei denen Dinge im öffentlichen Raum passieren und sich dann sofort wieder auflösen, Blitzaktionen sozusagen. Dafür ist die kleine Dimension von RAUM also, sagen wir mal, das ‚home‘, von unserem Standpunkt aus gesehen. Aber das ist nicht genug. Dann wieder gibt es andere politische Praktiken statt anderer Dimensionen, die RAUM in der Stadt realisiert. Aber die „holes“ bleiben genauso klein, sie sind im Grunde ein Äquivalent zu RAUM, nur zwanzig Jahre später. Aber sie bleiben offen für eine Sichtbarkeit. Was früher in RAUM geschehen ist, war nur für diejenigen sichtbar, die in unseren Raum kamen. Jetzt ist es sichtbar und kann von jedermann gesehen werden. Und die Leute verstehen es.

jgw: Tja. Wie soll ich sagen. Ich danke euch. Ja, ich danke euch!

xing: [Lachen] Wir danken dir!

Die Übersetzung aus dem Italienischen ins Deutsche erfolgte teilweise mit deepl.com.

1
<https://xing.it/raum;>
 RAUM, Via Ca' Selvatica, 4/d, IT 40123 Bologna

2
 Mark Fisher: „Capitalist Realism: Is there no alternative?“, Zero, Winchester 2009, ISBN 978-1-84694-317-1; deutsch: Ders.: „kapitalistischer realismus ohne alternative? eine flugschrift“, VSA-Verlag, Hamburg 2013, ISBN 978-3-89965-421-9

3
<https://xing.it/people>

4
<https://www.xing.it/format/44/hole>



Kleine Räume

(für kreative Träume)

/ Andreas Schlaegel

Vor ein paar Tagen bin ich an einem Lastenfahrrad vorbeigekommen, auf dessen Ladefläche mehrere Vitrinen mit zahlreichen Exponaten installiert waren, versehen mit Erklärungen. Unter anderem eine Vitrine, überschrieben mit „Mein Magischer Raum“, ein Ausstellungsplakat für eine Ausstellung im Jahre 2022 sowie eine zweite Vitrine, mit einer Sammlung kleiner Zeichnungen von zum Beispiel einer Katze auf einer Decke, in der Mitte eine Assemblage mit dem Schriftzug „Arrow“ und einem Plüschschaf, das mit einem wolkenförmigen Zettel als „Erna Mutigstes Künstler-Schaf der Welt“ versehen war. An einer Seite des Lastenrads gab es auch eine Anleitung, wie laut Betrachtende zu applaudieren hätten, und einen ausführlicheren Text, der das Rad als „kleinste mobile Kunstgalerie der Welt“ bezeichnete und das Thema der „aktuellen und ersten Ausstellung“ mit „Freude und kreative Träume“ benannte. Im weiteren Text taucht noch eine Urheberin namens Juliana auf, die an Joseph Beuys’ „Unterricht eine Zeitlang teilnehmen durfte“, sowie Mara, deren Bild *Sunshine on Earth* das „Thema Klimawandel“ aufgreift, dies jedoch mit „besonderer Strahlkraft“.

Vielleicht klingt bereits in der Beschreibung an, dass ich

mich ein wenig darüber amüsieren möchte. Allerdings stehe ich diesem Projekt in all seiner augenscheinlichen trashigen Unbedarftheit auch freundlich gegenüber. Ich habe erst hinterher bemerkt, dass ich viele Elemente dieser Idee eigentlich ganz gut finde, vom kreativen Traum zum magischen Raum. Ich mag kleine Kunstprojekte.

Ob es sich hierbei allerdings um die kleinste mobile Kunstgalerie der Welt handelt, da bin ich mir nicht sicher. Ich weiß allerdings vom russischen Künstler Anatoli Shuravlev, in dessen Werk Miniaturisierung eine große Rolle spielt, dass es in Moskau Anfang der 2000er-Jahre die *Galerie Mantel* gab. Der Galerist lud Künstler ein, ihm kleine Arbeiten zu überlassen, die er in seinem weiten und langen Mantel unterbringen konnte, mit dem er dann in Moskau bei großen Kunstveranstaltungen auftauchte, wie zum Beispiel der ersten Ausgabe der Moskauer Biennale. Auf Zuruf öffnete er seinen Mantel wie ein Exhibitionist oder ein Schwarzmarkthändler, zeigte die Werke seiner klandestinen Ausstellung und bot sie um Verkauf an. Ein Nachteil allerdings hätte sein können, dass die Galerie zu eng mit dem Galeristen verbunden war – nach einer russischen Feiernacht blieb die *Galerie Mantel* geschlossen.

In die gleiche Zeit fällt der Beginn eines vergleichbaren Projekts, das der Künstler Ralf Schmitt (mittlerweile eine Hälfte des Teams des Berlin Art Institute bei) für die Dauer von zehn Jahren betrieb, die *Förderkoje*. Das Motto lautete: „ausgestellt wird nur, was nicht vertreten, nicht vertretbar ist.“ Das Format Förderkoje ist hinlänglich bekannt, meist um einzelne Künstlerpositionen im Kontext einer Messe herauszustellen. Aber Ralf Schmitt richtete sich eine kleine Kammer von kaum anderthalb Quadratmetern Größe in seiner Privatwohnung als eine Art Zwischending zwischen Galerie und Salon ein, die nicht nur der Selbstreflexion diene, sondern auch immer wieder das Spannungsfeld zwischen Fordern und Fördern auslotete. Dies geschah anhand von künstlerischen Interventionen, Performances, Talks, Ausstellungen, oft mit anschließendem lebhaften „Table Talk“ am Küchentisch. Viele Beiträge zeichneten sich dadurch aus, dass sie auf aktuelle Ausstellungen oder Skandale reagierten oder an diese diskursiv andockten, häufig fielen auch prominente Namen – aber manchmal war nicht ganz klar, ob diese tatsächlich ihre Hand unmittelbar im Spiel hatten oder eher im Geiste anwesend waren. Das spielerisch-ambivalente Verhältnis zu den Autoritäten des Kunstbetriebs war Programm.

Leider gab es dann in der neuen Wohnung des Betreibers keine Kammer mehr, die *Förderkoje* zog zunächst in den Hamburger Bahnhof um, als Rekonstruktion in Originalgröße. Der anarchische, respektlose Geist des Originals ließ sich jedoch nicht so ohne Weiteres verpflanzen. Stattdessen begann Schmitt mit einer Art Kunstreiseportal – *My Visit* war eine Serie von Veranstaltungen, für die sich Gastgeber bewarben und die in einer Reihe von Hausbesuchen mündeten. Zehn Jahre nach der Gründung erlosch der Markenname *Förderkoje* und das Projekt war damit endgültig Geschichte.

Seitdem gibt es aber eine ganze Reihe winziger Kunsträume. Nur drei Jahre nachdem die Förderkoje das Zei-

tige gesegnet hatte, gründete Lotte Möller (damals gemeinsam mit Jesper Dyrehauge) in einem Neubau in der Oderberger Straße *die raum*, einen nur fünf Quadratmeter großen Schaufensterraum unter einer Treppe, flankiert auf der einen Seite von einem Lokal (damals *Schädel und Sattler*, heute *otto*) und einem Hauseingang auf der anderen. Das Fenster ist ein wenig breiter als die Haustür daneben, es bietet den Blick auf den kleinen Raum dahinter, der von hohen Betonwänden dominiert wird. Zur Zeit ist dort noch die 59. Ausstellung zu sehen, mit lässiger Malerei der amerikanischen Künstlerin Elizabeth Ravn unter dem Titel *Exposed Aggregate*. Figurative, kleinformatige Bilder zeigen u.a. einen weiblichen Akt, der ein wenig überrascht aus der eigenen Privatsphäre im Bild auf den Betrachter auf der Straße blickt, oder eine Baustelle, in der eine Waschbetonwand (*exposed concrete* = Waschbeton, Sichtbeton) mit rosa Dämmplatten verkleidet wird, die die Assoziation aufkommen lässt, dass das Bild einen früheren oder zukünftigen Aggregats-Zustand des Ausstellungsraumes darstellen könnte. Ich habe einige Ausstellungen dort gesehen, in den letzten Jahren sogar etwas intensiver als sonst wegen nächtlicher Corona-Spaziergänge, und weil man durch das Schaufenster zu jeder Tages- und Nachtzeit einen Blick auf die Kunst werfen kann. Auch wenn die Restaurantgäste nebenan das komisch finden.

Es ist schon erstaunlich, wie hoch das Niveau ist, das Lotte hier vorlegt. Das ergibt sich auch aus einem stringenten Programm, welches einen kleinen Schwerpunkt auf die dänische Kunstszene in und jenseits Berlins richtet, und aus der sehr präzisen Platzierung sorgfältig ausgewählter Arbeiten, bei denen es stets auch darum geht, eine existierende künstlerische Position in diese schwierige räumliche Situation zu bringen. Das Bemühen um künstlerische Integrität ist immer spürbar, zwar gibt es auch Arbeiten, die speziell für den Raum entstanden sind, häufiger werden sie aber an- oder besser eingepasst – und das gelingt erstaunlich gut. Eine meiner Lieblingsarbeiten war die einer Schwedin: Annika Ströms *seven Women standing in the way* bestand aus nichts weniger als sieben Frauen, die so hartnäckig im Weg standen, dass bei der Ausstellungseröffnung kaum jemanden in den Ausstellungsraum gelangte, oder wenn doch, dann kaum noch heraus.

Ein weiteres Schaufenster, das es ungefähr genauso lange gibt, ist das *Berlin Weekly*-Schaufenster in der Linienstraße, fast so etwas wie das Gegenstück zu *die raum*, nicht nur weil das Schaufenster und der Raum dahinter größer sind, sondern die dort gezeigten künstlerischen Positionen legen ihren Fokus auf ihre Inszenierung. Immer entstehen sie exklusiv für diese ehemalige Tordurchfahrt, die verschlossen und mit einer zentralen Präsentationswand versehen wurde. So klein ist der Präsentationsraum nicht – immerhin doppelt so groß wie *die raum*. Die nächtliche Beleuchtung gibt den Projekten meist etwas sehr Theatralisches. Häufiger ergab sich mir als Passanten der Eindruck, als würde ich nach einer Vorstellung kommen – das Bühnenbild steht noch, aber das Stück habe ich verpasst. Zu den Eröffnungen ist einiges los und manchmal steht eine Performance, Lesung oder eine andere Form von Event im Zen-

trum. Stefanie Seidl betreibt dieses Schaufenster seit 2010 und hat zum Zeitpunkt, da ich diesen Text schreibe, bereits beeindruckende 166 Projekte realisiert. Das Besondere ist der Public Call, jeder kann sich darauf bewerben, hier ein Projekt zu realisieren, ein kleines Honorar wird auch gezahlt. Auch wenn sich hin und wieder bekannte Namen an dieser Stelle betätigen, fungiert *Berlin Weekly* eher wie ein Inkubator, weil die besondere räumliche Konstellation, in Nachbarschaft einiger der bekanntesten Galerien der Stadt, hier gerade junge Künstler*innen herausfordert, ihre Position zu klären, indem sie diese auf die vorgegebene Situation anwenden. Dementsprechend sind die Resultate sehr heterogen und meist zumindest unterhaltsam.

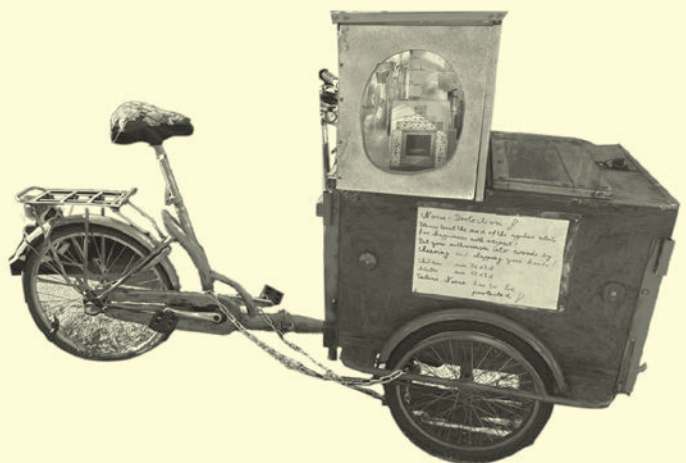
Aber ich möchte an dieser Stelle gar nicht zu sehr einzelne Projekte bewerten. Der Punkt ist eher der: Die Art und Weise, wie wir Kunst betrachten, unterliegt vielen Verzerrungen. In der Hauptstadt werden wir mit Kunst geradezu überflutet, in anderen Metropolen gibt es immer noch einiges zu sehen, und in ländlichen Regionen ist Kunst Mangelware. Zusätzlich existiert eine mediale Verfügbarkeit und Verknüpfung aller Ausstellungen, die weltweit stattfinden, sei es jetzt in Venedig, Sao Paolo, New York oder Seoul. In Berlin gibt es ganz viele Räume, die klein sind, keine üppige Ökonomie bedienen müssen und, weil relativ unabhängig, machen können, was sie wollen.

Deshalb möchte ich in Zukunft mehr Zeit dafür verwenden, kleine Räume zu erforschen, die ich noch nicht kenne, weil ich der unmittelbaren Umgebung mehr Aufmerksamkeit schenken möchte. Vielleicht auch hier, für diese Seiten. Ich muss mich immer wieder selbst daran erinnern, was es zu entdecken gibt neben den spektakulären Ausstellungen, die von allen besprochen werden, die man anscheinend gesehen haben muss.

Es gibt eine große Zahl an kleinen Räumen, deren besondere Qualität eben die ist, nicht so zu sein wie die großen Räume, die oft zu große Kunst zeigen. Qualität hat nicht immer etwas mit der räumlichen Dimension zu tun, sondern damit, zu bilden, und das bedeutet auch: anzuregen zu neuen Ideen, Fantasien, Gedankenräumen.

Ich denke, es wird Zeit für eine Insta-Gruppe für kleine unabhängige Kunsträume. Das wäre doch ein Ansatz für tatsächlich kreative Träume.

Kleinste mobile Galerie der Welt, Foto: Andreas Schlaegel





Straßen und Räume: Tel Aviv (2010)

/Holger Heiland

Draußen zog von Hochspannungsleitungen, Schienen und Autobahnen durchschnittene Landschaft vorbei. Einzelne Siedlungen. Bewässerungsgebiete. Im Hintergrund, wo sich die Ebene im Dunst auflösen begann, die Hochhäuser der Außenbezirke von Tel Aviv. Die Verkehrsdichte war enorm. Er dachte, wie in LA, nur wilder. Aus irgendeinem Grund hatte er das nicht erwartet. Das Taxi schnitt Kurven und Spuren nach Belieben.

An einem Autobahnkreuz bogen sie auf eine sechsspurige Schnellstraße ab, die in Richtung Zentrum führte. Der Verkehr nahm weiter zu; die meisten Fahrzeuge, die ohne erkennbare Regeln zu ihnen aufschlossen, sie überholten oder in ihre Fahrbahn drängten, waren Modelle aus Fernost, Gebrauchsgegenstände, keine Statussymbole. Auf den Verkehrsschildern standen die Ortsnamen in Hebräisch, Arabisch und Englisch; die Bebauung wurde dichter, bunt zusammengewürfelte Flachbauten drängten sich vor modernen Hochhäusern. Dazwischen gähnten Baulücken und Brachflächen, auf denen sich alle Arten von Schrott und Vegetation fanden. Ein Großteil der Fassaden war von

Smog und Seeklima angefressen. Sie bogen ein weiteres Mal ab, querten eine Hochstraße und der Taxifahrer schaltete das Navigationssystem ein. Kurz darauf stoppten sie an einer Ampel. Auf dem Platz zu ihrer Linken spielte das feierabendliche Leben auf Bänken und Metallstühlen, die, wie es aussah, tief in den Boden eingelassen waren, und um sie herum; es sah aus, als sollten sie dort für alle Ewigkeit überdauern. Trotz des Verkehrs war die Atmosphäre von Gelassenheit geprägt. Wenige Minuten später checkte er in sein Zimmer ein.

Zum offenen Fenster drangen Verkehrslärm und das Durcheinander unterschiedlichster Stimmen hoch. Kinder auf dem Nachhauseweg von der Schule, wie er annahm. Frauen, die irgendetwas kommentierten und diskutierten. Und Männer, die Anweisungen gaben oder sich beschwerten. Unter großer Aufregung wurde ein Bus in seine Parkposition dirigiert. Das Drehen eines Dieselmotors im Leerlauf, energisches Klopfen auf Blech und schließlich das verstummen des Motors. Es war heiß. Das Zimmer war so klein, dass



nicht einmal ein Kleiderschrank darin Platz fand. Dafür war das Bad sauber, ein großer Flachbildfernseher hing an der Wand und das Wireless LAN funktionierte. Er hängte seine Hemden auf Bügel an einem Haken an der Tür.

Er verließ das Hotel nicht in Richtung Allenby, von wo er gekommen war, sondern durch den Ausgang zur Nebenstraße, die direkt zum Meer führte. Die Frau an der Rezeption lächelte ihm aufmunternd zu, als er den Schlüssel abgab. Das verwirrte ihn. Dennoch dachte er daran, für alle Fälle eine der ausliegenden tourist maps einzustecken. Draußen überfiel ihn ein weiteres Mal die Hitze. Durch die Yona HaNavi, eine Wohnstraße mit engen und unebenen Gehwegen, die von mehrheitlich drei- bis vierstöckigen Häusern mit Balkonen und abblätternden Fassaden gesäumt wurde, lief er bergab. Er nahm Palmen und Gumbäume wahr, außerdem Mimosa Trees und Bougainvillea. Apartmentblöcke. Hotels und Baustellen rückten dem Quartier aus allen Richtungen auf den Leib. An einer Stelle musste er über die steile Gehwegkante auf die löchrige Fahrbahn ausweichen und einen Bogen um noch weitgehend unverdauten Mageninhalt machen, die jemand kurz zuvor erbrochen hatte. Er überquerte die Ha Yarkon, eine parallel zum Strand verlaufende mehrspurige Einbahnstraße, in deren Blickachse das Isrotel Tower Hotel lag, ein unproportionierter, sich nach oben verjüngender runder Turm mit angesetzten Balkonen und großen Dachterrassen in den oberen Stockwerken. Etwas weiter stieß er auf die Retsif Herbert Samuel, die den Verkehr in der entgegengesetzten Richtung entlang der Strandpromenade auf Jaffa zuführte. An einem Imbiss bestellte er ein Sandwich mit Pfefferschinken und allerlei Soßen und Salaten, dessen Zubereitung einige Zeit in Anspruch nahm. Ihm wurden, während er wartete, sauer eingelegte Mixed Pickles angeboten, und auf einem Flachbildschirm lief ein Musiksender mit 90er-Jahre-Rock. Als sein Essen fertig war, nahm er ein Bier dazu, das Goldstar hieß, und ging mit beidem an den Strand. Er setzte sich in den feinen Sand und interessierte sich zunächst weder für die Hochhäuser entlang der Promenade noch für den Blick auf die Altstadt von Jaffa. Stattdessen sah er aufs Meer hinaus, das sich hinter großen Wellenbrechern blaugrau an den diesigen Himmel verlor. Kinder spielten in den Resten der Brandung, die den Strand schräg und we-

nig furchteinflößend erreichte. Die aufstäubende Gischt an den hoch aufgeschichteten Betonklötzen weiter draußen zeigte an, dass die Naturgewalt zwar gebändigt, aber keineswegs bezwungen war.

Am nächsten Tag spazierte er am Mittag die Allenby entlang bis zum Magen David Square. Hier bog er nach rechts ein und ließ sich mit der Menge durch den Har Carmel Market treiben. Stände mit Bergen von Jeans, Hemden, Tüchern und Schuhen, getrockneten Früchten und Obst, Fleisch in Kühltheken, Spielwaren, frische Säften und Süßigkeiten begrenzten den Strom der Menschen nach beiden Seiten und gingen nach hinten in kleine Läden in einfachen, größtenteils eingeschossigen Häusern über. Wo die Straße nicht durch die ausgefahrenen Markisen oder Marktschirme der Händler sowieso zur Gänze überdacht war, hatte man zwischen den Häusern zusätzliche Stoffbahnen gespannt. Ab und zu nur ließ sich aus dem Gewimmel ein Blick auf die Hochhäuser und Baustellen des modernen Tel Aviv erhaschen, das die älteren oder weniger schicken Teile der Stadt überall umstellte. Als er genug davon hatte, mit dem Strom mitzuschwimmen und über Gehwegkanten oder Bananenkartons durch die Fülle von Gerüchen und Farben zu stolpern, scherte er aus und fand sich, aus Schatten und Geschäftigkeit tretend, am Rande einer als Parkplatz und Busbahnhof genutzten Brachfläche wieder. Auf der einen Seite wurde sie von den Flachbauten des Marktviertels mit ihren bunt beschrifteten Fassaden, Werbeschildern, provisorischen Warenlagern, Versorgungsleitungen, Mülltonnen und Sonnendächern begrenzt. An den Längsseiten überwog städtisch post- oder neomoderne Appartementbebauung, gegen die sich noch vereinzelt kleinere funktionale Gebäude aus der Mitte des letzten Jahrhunderts hielten. An ihnen waren durch Generationen von Bewohnern Erweiterungen und Ergänzungen vorgenommen worden und individualisierten die ehemals allem Anschein nach eher gesichtslosen Häuser. Es gab vorkrakende Wellblechdächer, die Balkonen Schatten spendeten, weiß getünchte Giebel mit ornamentalen Davidsternen, und an einigen Balkongeländern waren israelische Flaggen angebracht. Auch was die Graffiti an Gebäuden und Mauern anging, waren Davidsterne ein Thema, allerdings nur eins neben anderen. Sie schienen Zeichen stolzen Beharrens zu sein; Beleg da-

für, dass die Israelis hier ihren Staat errichtet hatten, an dem sie festhalten würden, wie die Menschheit insgesamt sich aller Feindseligkeit der Umwelt zum Trotz auf der Oberfläche des Planeten hielt. Zwischen den versiegelten Flächen und Fassaden sprossen auch hier Bougainvillea, Palmen, Gummibäume oder Mimosa Trees. Er ärgerte sich, dass er kein Ivrit lesen konnte. Nur ein Bruchteil der Werbe- und Hinweisschilder war für ihn verständlich, und an die Entzifferung von Tags oder Graffiti war gar nicht erst zu denken. Durch einen kargen, leicht hügeligen Park, der gegenüber des Marktes an die Brache anschloss, setzte er seinen Weg fort. Die Hotelkomplexe, auf deren Rückseite er zusteuerte, verrieten ihm, dass er sich in Richtung Strand bewegte.

Vor der Altstadt von Jaffa badeten in erster Linie arabische Familien, die komplett bekleidet ins Wasser gingen. Er stand auf einer Aussichtsplattform und war verloren in die Betrachtung der reflektierenden Skyline. Hinter dem Strand löste sich die Stadt nach Norden und Osten im Dunst auf. Zwischen der Kante der Hochhäuser und seinem Standort hatte sich ein ganzes Viertel aus Ausflugslokalen angesiedelt. Um ihn herum fotografierten Touristen mit Spiegelreflexkameras oder Smartphones. Alle drückten einmal in Richtung Altstadt Jaffa ihren Auslöser, drehten sich dann um und machten die nächste Aufnahme in Richtung der Strandpromenade von Tel Aviv.

Er ließ das touristisch herausgeputzte Old-Jaffa links liegen und lief über den Hafen weiter nach Süden bis Ajami. Der traditionell von eher ärmeren arabischen und christlichen Schichten bewohnte Stadtteil war seit einigen Jahren aufgrund der Lage über dem Meer einem anziehenden Immobilienboom ausgesetzt. Zu dieser Thematik hatte er noch im letzten Herbst einen seinerzeit viel besprochenen und hochgelobten Film auf DVD gesehen und daraufhin beschlossen, sich Tel Aviv und Ajami beziehungsweise Jaffa unbedingt anzuschauen, bevor der Charme der Stadt ganz im Würgegriff des israelischen Turbokapitalismus untergegangen wäre; so kam es, dass er nun allein in Ajami auf einer Mauer über einer kleinen Parkanlage mit einem modernen Spielplatz ohne Kinder saß, Falafel aß und aufs Meer schaute.

Nach dem Abendessen in einem Burger-Lokal war er auf der Nahalat Binyamin erneut nach Süden spaziert, über den Sderot Rothschild hinweg, auf der Suche nach dem Nachtleben; hier war er zunächst auf einen größeren Club gestoßen, der Livemusik versprach. Zu der Location gehörte ein Hof, der allem Anschein nach vor seiner Umnutzung Werkstätten beherbergt hatte und noch Spuren der Arbeit aufwies, die einst zwischen schuppen- und garagenartiger Bebauung verrichtet worden war. Dann aber hatte ihn ein Probelauf der Musik abgeschreckt und er war weiter bis zur Lilienblum gegangen, in die er einbog. Über diese Straße hatte er im Internet herausgefunden, dass sie das Nachlebenzentrum Tel Avivs darstellte – oder zumindest eins davon. Es war gegen halb elf und Restaurants und Delis waren gut frequentiert bis überfüllt. Da alle Quellen besagten,

dass das Nachtleben der Stadt erst spät startete, ging er davon aus, dass die meisten interessanten Adressen zu diesem Zeitpunkt noch verlassen daliegen würden, wenn sie überhaupt schon geöffnet hatten, und hielt Ausschau nach einer Bar, die ihm einladend schien. Auf der Lilienblum gab es Clubs, Bars und Bars mit angeschlossenen Clubs so viel man nur wollte und für jeden Geschmack. Bis auf zwei größere Läden, bei denen er durch die Fensterfront ins noch kaum belebte Innere schauen konnte, waren die Locations aber in der Regel fensterlos und so vor neugierigen Blicken geschützt. Vor den Eingängen saßen Türsteher; das schien hier normal, Sicherheitsroutine einer angefeindeten Gesellschaft.

Im Taxi durch die abendlichen Straßen. Die auf dem Asphalt quietschenden Reifen beim Abbiegen schreckten eine massige, verschleierte Frau auf, die sich behänd in den Schatten einer dunklen Einfahrt zurückzog. Hinter ihnen erhob sich der Neve Tzedek Tower weiß über dem Gewusel des Florentin, eine Enklave der Reichen über einem Viertel im Umbruch. Vor ihnen ging die Wohnbebauung entlang der Levinski nach einigen kleineren Nebenstraßen in eine Zone mit verrammelten Läden, Garagen, Lagerschuppen und beschmierten Mauern über, in der kein Mensch auf der Straße zu sehen war. Sie passierten die ausgebrannten Wracks zweier Autos und ein riesiges Airbrush-Gemälde, auf dem er aus dem Augenwinkel einen stilisierten Sensenmann auf einer Harley ausmachte. Als sie die nächste größere Kreuzung erreichten, nahm die Fahrzeugdichte wieder geringfügig zu, allerdings erkannte er, dass man hier nicht unbedingt auf das Tel Aviver Abend- und Ausgehpublikum traf, wie er es von seinen bisherigen Spaziergängen kannte. Der Verkehr floss zügig in Richtung Stadtzentrum oder Autobahnzubringer. Sie überquerten die Kreuzung, hinter der sich zu seiner Linken ein weitläufiges und zum Teil umzäuntes Gelände erstreckte, das er als den Levinsky Park ausmachte. Der Fahrer drosselte die Geschwindigkeit und hielt gegenüber des Parkeingangs. Flutlichtmasten spendeten gespenstische Helligkeit. Der Eingangsbereich war von Akazien gesäumt, Richtung Busbahnhof markierten hohe Laubbäume die Grenze zwischen Grünfläche und Straße. Händler hielten im Schatten in Pappkartons ihre Waren bereit oder lauerten ohne erkennbare Angebote auf ihre Klientel: dunkle Gestalten mit Kapuzenpullis oder Basecaps, die einzeln oder in Kleingruppen herumlungerten und deren Territorium sich auch in den Park hinein zu erstrecken schien. Wer hierher kam, dachte er, wusste, was er wollte, und brauchte keine Auslagen. Kundschaft, die sich zufällig in diesen Winkel der Stadt verirrt, war kaum zu erwarten. Ein kleiner Platz mit überdachten Bänken, die ein einladendes Rund bilden sollten, lag genauso verlassen da wie die darum herum verteilten Spielgeräte für Kinder. Nur einige Jugendliche waren unterwegs zu einem der ebenfalls umzäunten und taghell beleuchteten Fußballfelder auf dem Parkgelände.

TBC. Eines (besseren) Tages. Auszüge aus dem Manuskript eines unveröffentlicht vorliegenden Tel Aviv-Romans



IM GARTEN 6. Okt. 2023
Projektraum Schneeeule im Vereinsheim der
Gartenkolonie im Park am Gleisdreieck, Berlin

Ach, das macht riesig Spass, wenn Sehgewohnheiten so einfach und wirkungsvoll aufgebrochen und Ausstellungen frisch und fröhlich daher kommen. Silke Nowak kuratierte einen bunten Blumenstrauß mit Werken von Kindern und Jugendlichen, Künstler*innen mit und ohne Behinderungen rund um das Thema Natur und Tier, inmitten von dem Gerüfle einer modrigen Schrebervereinshütte. Das macht sie dermassen fein, ernsthaft und herzlich, dass eine tolle Spannung zwischen der Welt und dem Ausdruck von Welt entsteht, dass ich für einen Moment die Idee des White Cubes null verstehe (ja, ja, weiss schon...). So hab ich mir Projektraum immer vorgestellt. Lustvoll, experimentell, sinnlich.

wo ich war



SHE SEHE POP 14. Okt. 2023
High
HAU2, Hebbel am Ufer Berlin
Uff, das war eher flach. Es geht gar nicht um einen „kollektiven Rausch“ und die „Ich-Störung“. Der ganze Abend ist voller „Ichs“ und eine absolute „Mitmach-Hölle“. Ein grosser Kindergeburtstag zumindest. Geschichten werden aneinander gereiht, Aufgaben ans Publikum verteilt, Widerstände gegen den Rausch werden vertont, das Publikum wird angewiesen Schlagzeug zu spielen, zu schreien, auf der Bühne zu tanzen, gemeinsam zu singen. Und dann, wenn das willensfreudige Publikum mittanz, mitschreit und Kekse mit persönlichem Körperabdruck eines anderen Menschen gegessen hat, dann ist plötzlich Schluss. High klappt nicht in der Gesellschaft. Und ich denke, gibts doch nicht, jetzt hören die auf, ohne wirklich was zu versuchen, ohne Wagnis, ohne Überbau, ohne Struktur, die den Abend rahmt. Mein letztes kollektives High erlebte ich letzten Sommer im Hau bei Chocolate Remix.

/ Esther Ernst



HIPPLER ANNIKA 16. Nov. 2023
BETON Berlin 15
Spreewaldplatz Kreuzberg, Berlin

Das Wellenbad am Spreewaldplatz wird saniert und ist deshalb eingezäunt und eine Sicherheitsfirma hat einen Videoturm mit starkem grünem Licht für die Gesichtserkennung der Kameras aufgebaut. Annika hat mit dem selben grünen Licht auf die Überwachung geantwortet und drei Lasergeräte auf dem weitläufigen Platz verteilt, die jeweils eine Linie auf den Videoturm schicken. So stehen wir grün eingetaucht in der Kälte, trinken Bier aus Christof Zwiener's Kofferraum und ich bin sehr glücklich über diese Verquickung von Ort, Kunst und Wahrnehmung. Über die Zugänglichkeit des Anlasses und das Feiern im öffi-Raum. Das ist alles schön.



RADIĆ NIKA & SPEHR GEORG 18. Nov. 2023
Waldstadt, Stadtpaziergänge aus der Sicht der Pflanzen
Zwischen Dahlem und Lichterfelde, Berlin

Also das ist mir natürlich ganz nah, was die zwei machen. Spazierengehen, wahrnehmen, staunen und Fragen stellen. Was wächst denn da und warum? In welchem Zusammenhang steht das? Was sagen Botaniker*innen und Lexika dazu, was die Historie oder die Gemeinde Berlins... Und schwubsdiwubs umgibt einem ein Universum an abgefahrenem Wissen. Zum Beispiel der Findling, der in der Eiszeit aus Skandinavien hierher verschoben wurde und ein Beleg für die Eisrinne Berlin-Warschau ist und die sandigen Böden mit ihrer spezifischen Vegetation, aber auch die Moränen und die vielen Sumpfgebiete, Seen und Wasserläufe um Berlin herum erklärt. So spazieren wir durchs Quartier, schauen uns das Strassenbegleitgrün an, sprechen über parasitäre Verhaltensweisen, die Nummern an jedem Baum, die Fortpflanzung der Eiche, die Kommunikation unter Bäumen und es macht sehr viel Freude.



FOURNIAU CLÉDIA 22. Nov. 2023
Ten Turns
König Galerie St. Agnes, Berlin

Eigentlich sind wir hier, weil wir Sven's neue Malerei in der *Showroom Presentation* angucken wollen, in der ordentlich aufgetischt wird. Anziehend finde ich die Malerei der französischen Künstlerin Clédia Fourniau im ersten Stock. Cy Twombly und Mark Rothko in 2023 (ich weiss, ist doof, ihre Werke mit alten Herrennamen zu beschreiben...) Fourniaus Bildkompositionen sind virtuos geschichtet, ihr Farbspektrum anziehend, die Acryltextur von lasierend flüssig bis opulent gekleckert, der Malgrund aus farbig gewebten Stoffen und alles schaut leichtfüssig aus. Die Malerkollegen, mit denen ich über Fourniau spreche, sagen, dass sei Quatschmalerei und König nimmt junge Frauen ins Programm, um zu beweisen, dass junge Frauen sehr wohl mit ihm zusammen arbeiten wollen.



GENERAL IDEA 10. Dez. 2023
Gropius Bau, Berlin
Ich weiss, General Idea ist wichtig. Und ich kenne ungefähr nix von denen. Hätte mir die Ausstellung vor lauter Berührungängsten und Kontextangst auch nicht angeschaut, aber Annabel nimmt uns mit. Im Atrium türmt sich eine Styroporlandschaft auf und wir gleich, krass, die dürfen noch Styropor verwenden... Dann reißen sich Fake-Dokumentationen und fiktive Geschichten, lustige Gedanken, die wissenschaftlich archiviert sind, viele verspielte Konzepte und hübsche Silbergelatineabzüge mit festgehaltenen Aktionen aneinander. In der Halbzeit wieder der Blick in die Styroporlandschaft, nur dass jetzt drei Robbenbabys auf einer Scholle sichtbar sind. Dann weiter mit der überbordenden Fülle an Konzept, Appropriation, ein Mondrian Zimmer, viele Warhol-Zitate, mehrere Räume voller Tapeten mit dem rot-blau-grünem Wort AIDS in Anlehnung an Robert Indianas ikonisches Wort LOVE und zum Schluss eine Vitrine mit einer Styroporbox, in der in den 80igern(?) Robbenfleisch(?) geliefert wurde.



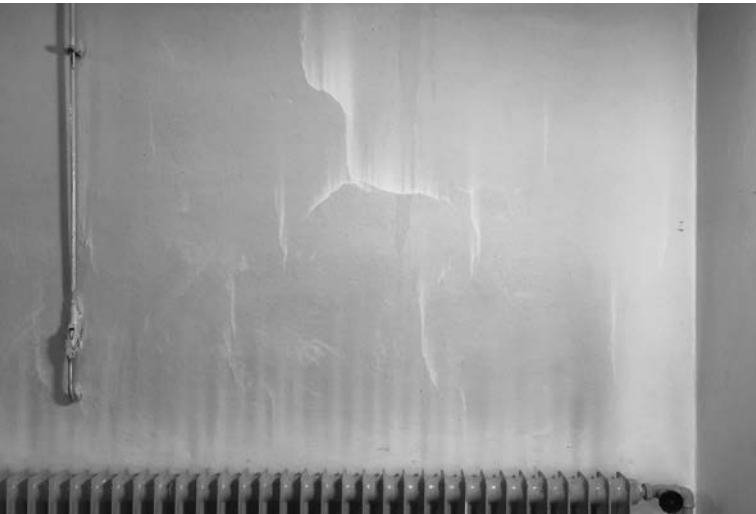
Dubuffet, Chaissac, Soutter, Wölfli, Gill, Held
Werke aus der Sammlung Klewan 21. Dez. 2023
Gutshaus Steglitz, Berlin

Oha, Dubuffet war Weinhändler, bevor er sich der Kunst zuwendete?! Und besuchte 1945 diverse psychiatrische Anstalten in der Schweiz, um Werke von Klient*innen zu studieren (und sich später seine eigene Sammlung aufzubauen).

Im Gutshaus Steglitz schauen Anja und ich voller Glück in drei überschaubare Räume mit Zeichnungen und Malereien von art brut-Künstler*innen. Grosse Hände ohne Arme an stürzenden oder verlorenen Körpern, altägyptische Augen, Dämonengesichter mit Röhrennasen und sehr viel Haar. Spinnentiere und vergitterte Zimmer in Tapetencollagen, Verwirrung, Verzerrung, Details und Geschichten in Bildrändern und Hintergründen.

Tollomat.

Wie genau funktionier Lithografie?



THE GREAT REPAIR 2. Jan. 2024

Ein Projekt von ARCH+
Akademie der Künste, Hanseatenweg

Der Ausstellungseingang führt durch die Hintertür. Im Treppenhaus werden verschiedene Baumängel visualisiert. Zum Beispiel kondensierte Luftfeuchtigkeit zwischen Heizkörper und Fenster, die zu Spannungsrissen an der Wandoberfläche führen.

In den Ausstellungshallen gliedern diverse Konzepte den Umgang mit Bauen: Reparieren, Restaurieren, Abreißen, gar nicht Bauen, Verzichten, Recycling, Nachhaltigkeit, Materialkunde, Visionen, Möglichkeiten, Tests. Alles sehr anschaulich, didaktisch und super sympathisch. Das ist doch der Unterschied zur bildenden Kunst. Hier werde ich eng an die Hand genommen, weil mir hier ganz konkret Wissen vermittelt wird. Und natürlich schaut alles sehr schick aus. Wie immer in der Architektur. Und bald schaff ich es auf die Architekturbiennale. Nur im ARCH+-Heft versteh ich seitenweise kein Wort vom Diskurs...



BOCK JOHN 6. Jan. 2024
Ex-Ego-Gynt
Galerie Sprüht Magers, Berlin

Wie geht Peer Gynt? Und wie kann es sein, dass ich bei John Bock inhaltlich nix checke und dennoch gerne in seine überbordende Welt staunen mag? Du sagst, das ist der Beweis, dass es nicht nur um Verstehen geht (wie bei Pollesch auch). Eidinger und Bock sind eine mit Spieltrieb durchzogene Freude. Gemeinsam entwickelten sie 2020 *Ex-Ego Gynt* an der Schaubühne. Die Videoadaption ist Teil einer Rauminstallation, in der Bock einen Vortrag hielt und nach bester Beuys-Tradition irgendwas aufzeichnete (versteh ich leider auch nicht). Vitrinen zeigen grob geschnitzte Holzbüsten von Bock und natürlich seine ganzen Wissenschaftsbasteleien.

Ah, Gynt ist Bauernsohn und entflieht der Realität mit mit Lügengeschichten. Deshalb Melkmaschine und Rieseneuter und Zelthöhlen.



KILIMNIK KAREN
Galerie Sprüht Magers, Berlin

6. Jan. 2024

Krass, was ist das denn für eine Ironiemalerei?
Beach paintings for a winter escape.
Als Bad-Taste-Deko in einer Hipster Wohnung, von mir aus, in real versteh ich das nicht. Ehrlich. Und mir fehlt die Lust, drei Hirnwindungen anzustellen, um dann eine Piña Colada Theorie zu entwickeln, warum das super ist.



MUNCH EDVARD
Lebenslandschaften
Museum Barberini Potsdam

2. März 2024

Seine Eigenart finde ich beeindruckend. Der fleischliche Wald oder die Fleischsteine am Strand. Die einfach gehaltenen und trotzdem wiederzuerkennenden Baumarten, alles sehr rund und umrundend gemalt. Die naiven Farben, das sympathisch Grobe.
Komisch finde ich die unbeholfenen Menschen, die Frauen ohne Hände (Hände sind grundsätzlich ein ungelöstes Problem), die haben da für mein Empfinden gar nix verloren, weil die Landschaften im besten Sinne schon merkwürdig vermenschlicht sind. Toll dafür das Festhalten der Kultur- und Agrarlandschaft (auch da braucht's keine unbeholfen gemalten Pferde).
Lustig fand ich eine impressionistisch angehauchte Promenade aus Nizza von 1881, welche einem abstrakten Wellenbild von 1907 gegenüber hängt, bei der Munch die Wasserbewegungen grafisch, oder van Gogh-mässig, aufteilte. Das war ein super Guckmoment in der Zeit.



POLLESCH RENÉ
Fantômas
Volksbühne, Berlin

4. März 2024

Ich hab keine Ahnung von den Fantômasfilmen und muss zu Beginn des Abends einmal kurz alles loslassen, weil ich sonst den Texten stringent folgen und sie verstehen möchte. Und so ging Pollesch ja noch nie. Die fünf Schauspieler*innen wandeln sich dauernd, sind mal dies, dann das, der Abend mäandriert durch verschiedene Räume, mal im Haus oder einer lustig dekorierten Jurte, per Video und Sound auf Leinwand übertragen, dann wieder in live und Farbe am Bühnenrand. Die Bühne dreht, der Diskurs auch. Es geht um Staub, Angst, den KGB, das FBI, Terror, um Überlaufen, um Fantombeschreibungen, die Perrys, die bei ihrer Hinrichtung gelacht haben(?), ums Rauchen und ich schaue allen sehr gerne zu.
Die clevere Bühne hat Leonard Neumann, der Sohn von Bert gemacht und so schaut's auch aus. Zum Schluss standing ovations für Pollesch. Ich schaue zu Timea, die sagt: ich hab kein Wort verstanden. Wir lachen.



KLOSS STEPHANIE / ZIELINSKI JOSHUA 14. März 2024
 Instant Replay
 Laura Mars Gallery, Berlin
 Da sind zwei sich befeuernde Positionen mit ähnlichen Interessen und feinem Gespür für Materialität, Wirkung und Geschichte miteinander ausgestellt und bereiten mir grosse Schaufreude. Kloss beschäftigt sich mittels Fotografie mit architektonischen Fehlplanungen wie Ikonen, fokussiert dabei zum Beispiel die Kulissenhaftigkeit des Berliner Stadtschlosses, aber auch den sozialen Wohnungsbau in Palastverpackung, marode und ungenutzte Naziarchitektur, oder italienische EUR-Bauten, tut dies ohne Wertung und nüchtern, lenkt die Aufmerksamkeit aber gezielt auf Missstände in der Geschichte. Zielinski reagiert bildhauerisch auf Unverdautes, formt Hirschfelle ab, um sie in Zink zu giessen und im Schloss Liebenberg in Brandenburg (einem ehemaligen Jagdgelände) auszustellen. Oder Lenins linkes Ohr aus rosa Granit, welches er als ortsspezifische Intervention am Platz der Vereinten Nationen (ehemals Leninplatz) aussetzt.



FUCHS DENNIS 21. März 2024
 BETON Berlin 16
 Yorkstrasse 50, Schöneberg

Gute Ecke, die ehemalige Baulücke, mit den S- und U-Bahnhoefeingängen, dem türkischen Imbiss, dem zurück versetzten Basketballplatz, dem insgesamt vermurksten Platz, gegenüber von Hellweg, auf dem ich nie Menschen verweilen sehe. Da hat Dennis Fuchs einen Kaugumiautomaten (es gibt so unglaublich viele in Berlin, das ist mir erst letztes Jahr aufgefallen, wer betreibt die eigentlich, viele funktionieren ja tatsächlich noch...) mit Fundstücken vor Ort neu bestückt. Eine Art Modelllandschaft. Nicht zum Ziehen, die Automaten-schäufenster sind entfernt, mehr ein Schau-Triptychon. Mir ist das zu sehr Bühnenbild, da schalt ich von berufs wegen leider sofort ab. Und ich schätze am Beton-Format das Grosse, Weite, Raumgreifende so sehr, dass ich mich mit dem Kleinen, Feinen schwer tue. Das ist natürlich oll, weiss ich, aber so wars.



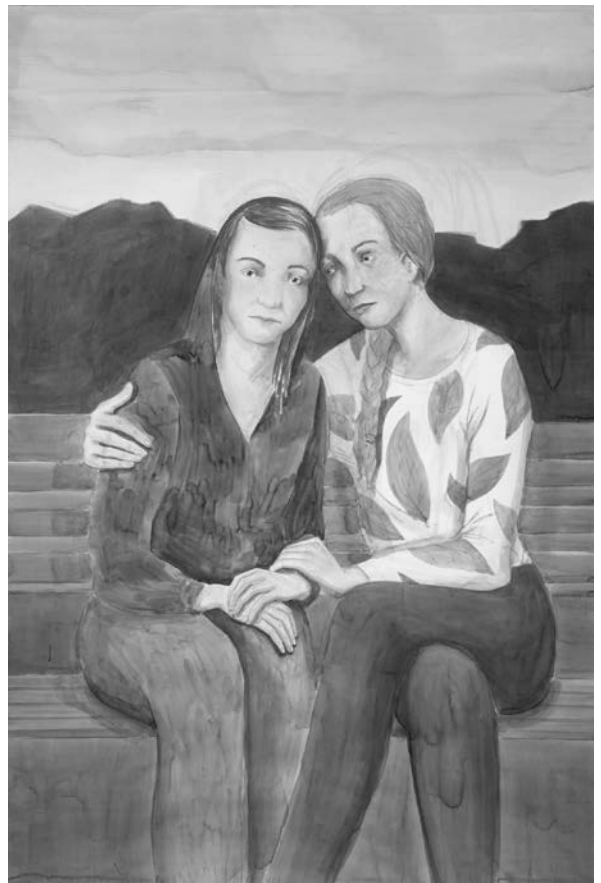
OEHLEN ALBERT 22. März 2024
 The Code Factory / Works from the Eighties and Nineties
 Max Hetzler Galerie Berlin

Wir sitzen rauchend auf einer Bank vor Andreas Murkudis' Laden, wo Teslas parken und noble Pärchen shoppen gehen und Anja von ihrer explodierten Ateliermiete und der daraus resultierenden Kündigung erzählt und dann sagt, komm, wir gehen achtziger-Kunst schauen, das beruhigt.
 Und ich halte Oehle's Ameisen erst für Amalgam gefüllte Backenzähne und freue mich dann überschwänglich über die Tiere und überhaupt über die vertraute Malerei und seinen Rasenmäher James Blood Ulmer II und lese später in den Werkangaben, dass da latex on canvas steht. Aha. Dann guck ich kurz ins Internet und werde mit Latexfarbe für Wandanstriche überhäuft. Ich hab echt von nix ne Ahnung.

„Es geht um persönliche Beziehungen und eine Art Intimraum“

/Anna-Lena Wenzel

Anna M. Kempe, geboren 1988 in Crivitz, ist Künstlerin und lebt in Leipzig. Wir treffen uns in ihrem Atelier. An einer Wand hängen Zeichnungen, an einer anderen unfertige Aquarelle. Häufig stehen Menschen (Einzelpersonen, Paare und Gruppen) im Fokus. Es gibt zugewandte, begehrlische und spannungsgeladene Konstellationen. Eine vierteilige Serie ist mit *Freundschaft I–IV* betitelt. Anna beginnt, großformatigere Aquarelle aus dem Nebenraum zu holen und auf dem Boden auszubreiten.



Anna-Lena Wenzel: Könntest du in einem Satz sagen, worum es in deinen Bildern geht?

Anna M. Kempe: Es geht um die Beziehung der Menschen zueinander, zu sich selbst und zum Raum. Wenn ich sage, ich arbeite zu Beziehungen, dann meine ich nicht Liebesbeziehungen, sondern alle Arten von zwischenmenschlichen Beziehungen. Es geht weniger um eine Arbeitswelt, als um persönliche Beziehungen und eine Art Intimraum.

Wenzel: Sind es Porträts?

Kempe: Nein, ich male die Leute aus der Erinnerung, wobei ich oft von meinem Körper ausgehe – ich mache Skizzen von Haltungen oder arbeite mit dem Spiegel. Gleichzeitig wird es beim Malen irrelevant, welcher mein Körper ist. Es ist für mich ein Mittel, um ein Gefühl für jeden dieser Körper zu bekommen.

Wenzel: Ich finde auffällig, dass die Gesichter relativ neutral sind und es gleichzeitig eine Spannung gibt, durch die Art, wie sich die Personen zueinander verhalten. Da kommen verschiedene Emotionen mit ins Spiel – manche haben etwas Gleichmütiges oder wirken vertraut, während bei anderen ein distanzierter Eindruck dominiert. Es gibt liebevolle, beschützende und begehrlische Gesten.

Kempe: Ich will tatsächlich einen Raum aufmachen, der nicht zu viel vorgibt, sondern in dem man sich etwas vorstellen und den man füllen kann. Es ist mir wichtig, dass es eine Offenheit gibt und eine Distanz zu meiner Person, es soll eine Uneindeutigkeit geben. Damit hat diese Gleichmütigkeit, die die Aquarelle haben, auch zu tun. Ich hatte

Lust, Bilder für die Unaufgeregtheit von Nähe zu finden. Die letzten Bilder sind etwas fröhlicher, aber ich würde sagen, dass es auch in ihnen eine Grundmelancholie gibt. Es geht um das Aushandeln von Nähe, in dem viel Unsicherheit drinsteckt.

Wenzel: Die Personen gucken sich selten an. Statt mit Blick-Beziehungen arbeitest du eher mit Berührungen und einer Zugewandtheit.

Kempe: Voll. Ich würde gerne manchmal drüber hinausgehen, stärker auf die Verbindung fokussieren, aber es gibt eigentlich immer etwas Ambivalentes – auch in diesen fürsorglichen Gesten.

Wenzel: Was ist das für eine Unsicherheit?

Kempe: Es ist ein permanentes Rantasten an diese Form von Verbindung oder Nähe, an den Versuch, im Kontakt zu sein. Ich möchte zeigen, dass das nicht einfach da ist. Auch wenn es statische Situationen sind, sind die Personen in einer Bewegung, in einem Suchen.

Wenzel: Ja, das kommt mir sehr bekannt vor – die Gleichzeitigkeit von Nähe und Traurigkeit, von Verbundensein und Scham, von einer Öffnung und einem Abwenden. Ich finde im Bild *Freundschaft* (2016) ist vieles von dem drin. Die zwei Frauen wirken ganz nah, obwohl der Blick der einen nach draußen geht. Übersetzt könnte es bedeuten, dass man in die Welt schweifen und trotzdem beisammen sein kann. Das ist eine schöne Gleichzeitigkeit.

Kempe: Ja, da ist dieser Aushandlungsprozess nicht so im Mittelpunkt.

Wenzel: Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass es oft androgyne Typen sind?

Kempe: Eigentlich geht es gar nicht darum, ob es Frauen sind. Es ist in diesen Bildern nicht so eine relevante Kategorie ...

Wenzel: ... welches Geschlecht die Personen haben?

Kempe: Ja, obwohl es Personen mit Brüsten gibt, die scheinbar eindeutiger zu lesen sind. Aber die Körper sind erst mal nur Körper. Trotzdem bin ich gerade am Hadern, weil es so eine enge Gruppe ist: Es sind alles Leute in einem bestimmten Alter mit sehr ähnlichen Körpern. Ich frage mich, ob ich das verändern möchte und wenn ja wie?

Wenzel: Ich finde schon, dass nicht nur die Beziehungskonstellationen in Bewegung geraten, sondern auch die Geschlechts-Identitäten schimmern.

Kempe: Genau das finde ich so spannend bei diesen Bildern, was da für unterschiedliche Sachen passieren: Eine Einzelfigur ist eine Einzelfigur, zwei Leute sind immer ein Paar und mit drei Leuten ist es sofort eine Gruppe ...

Wenzel: ... aber kein Paar. Und wenn ein Kind auftaucht, ist es gleich Familie. Wie ist es bei *Fuck your Monogamy* (2021), wo zwei Frauen dargestellt sind? Das wirkt auf mich auch wie eine Liebesbeziehung.

Kempe: Aber es ist etwas anderes und auch bei dem sind es für mich nicht unbedingt zwei Frauen.

Wenzel: Der Titel wirkt wie ein Kampfspruch, eine Ansage.

Kempe: Ja, so ist es auch schon ein bisschen gemeint. Im Vergleich zu den anderen ist es ein starker Titel. Es gibt da auch eine Genervtheit. Auf der einen Seite eine Genervtheit davon, dass Menschen, vor allem Männer, Monogamie behaupten und wollen, und dann selbst gar nicht danach handeln. Auf der anderen Seite davon, dass alle Beziehungen, auch alle Nicht-Liebesbeziehungen, dadurch in so eine Schablone gepresst werden, eine bestimmte Bedeutung beigemessen bekommen.

Wenzel: Du hast mehrere Bilder mit *Freundschaft* betitelt. Wie bist du darauf gekommen?

Kempe: Ich habe eine Weile viele Bilder gemalt, in denen es um die Aushandlung von Liebesbeziehungen ging. Aber dann hab ich gemerkt, dass das in meinem Leben grade nicht so eine große Rolle spielt, eine viel größere Rolle spielen die Freundschaften. Es gab dann mehrere Situationen, wo sich diese Freundschaften in Settings kristallisiert haben und ich hatte das Gefühl, das sind gute Bilder für das, was ich zeigen wollte. Davor hatte ich begonnen Texte zu schreiben, in denen es viel um meine Erfahrungen mit Familie geht. Ich habe dann gemerkt, ich möchte gar nicht diese Familienbilder, sondern die Freundschaftssituationen malen. Die sind doch nah beieinander – die Freundschaften sind die Familie, die man sich später nimmt.

Wenzel: Wie fühlt es sich an, so persönliche Bilder zu machen?

Kempe: Es sind schon intime Bilder, die ich mache, und irgendwie erzählen die auch viel. Ich habe im Studium damit angefangen und in meiner Diplomarbeit zu Erinnerungen und Selbsterfindung gearbeitet. Es hat mich sehr beschäftigt, was ich und was ich lieber nicht zeige, wie viel ich preisgeben möchte, daher war es für mich total hilf-

reich, über künstlerische, autobiografische Arbeiten zu schreiben. Ich konnte darüber nachdenken, wie ich male und aus welcher Haltung, ohne direkt über meine Bilder schreiben zu müssen.

Hast du Lust noch ein bisschen über dein Buch zu erzählen?

Wenzel: Über die Ideen zum Freundschaftsbuch? Das soll ein Mix werden aus Notizen, Gesprächen, Beobachtungen und eigenen künstlerischen Arbeiten. Das wird dadurch ein bisschen forschender als die vorherigen, weil es auch darum geht, Literatur zu sichten und sich dazu zu positionieren. Jetzt bin ich gerade beim Sammeln und bei den ersten Interviews.

Kempe: Ich habe eine Freundin, Anna Leyrer, die Historikerin ist und ein Buch über Frauenfreundschaften im 19. Jahrhundert geschrieben hat.¹ Sie geht von Briefwechseln zwischen Lou Andreas-Salomé mit ihren Freundinnen aus. Gerade für die Frauenfreundschaften gibt es keine Benennung und keinen Raum, in dem sie stattfinden konnten.

Wenzel: Ich habe im Studium ein Seminar gehabt, in dem wir ein Buch über Freundschaft gelesen haben, in dem es nur um Männer ging. Das will ich anders machen. Ich finde zum Beispiel Sally Rooney interessant, in deren Buch *Gespräche mit Freunden* es um zwei Frauen geht, deren Freundschaft immer wieder in eine Beziehung kippt. Zusätzlich gibt es eine Vierer-Konstellation mit einem heterosexuellen Paar.

Kempe: Das ist vielleicht ein interessanter Punkt, dass es sich in diesen Frauen-Freundschaften viel öfter ...

Wenzel: ... sich öffnet?

Kempe: Ja, und stärker hin und her changiert als in diesen klassischen Männerfreundschaften, die im europäischen Kontext jede Art von körperlicher Zuneigung ausschließen.

Wenzel: Es ist dann entweder intellektuell, buddymäßig oder kumpelhaft. Was mich persönlich an dem Thema interessiert, ist die Frage, ob mein Konzept, ein Haus voller Freund*innen zu haben, aufgeht. Gibt es auch in Freund*innenschaften diese Art von Verbindlichkeit und Nähe, wie sie für Beziehungen typisch sind? Was verändert sich, wenn die Körper mit ins Spiel kommen? Dieses Interesse an einer Aushandlung von Beziehungen sehe ich auch in deinen Arbeiten. Wenn man in die Kunstgeschichte schaut, sind es diese Bilder, die fehlen.

Kempe: Mir fällt es schwer, einen kunsthistorischen Blick auf meine Arbeiten zu werfen. Natürlich habe ich mich mit Sachen beschäftigt und trotzdem habe ich das Gefühl, dass mit dem, wie ich arbeite und wie die Bilder entstehen, eine eigene Arbeitspraxis gewachsen ist, die mir total gut tut und mir entspricht.

Ich hatte vorher noch einen Gedanken. Viele Personen, die auf den Bildern drauf sind, erkennen die Situationen wieder. Ich war unsicher, ob es den Leuten zu viel sein könnte oder ob sie durch den anderen Blick irritiert sind. Aber es ist gar nicht so. Sie nehmen das eher als eine Wertschätzung wahr. Sie freuen sich über die andere Perspektive und darüber, dass Sachen sichtbar werden.

Wenzel: Ich kann mir vorstellen, dass sie schätzen, dass du eine Übersetzung für das Miteinander findest, das es in dem Moment gab. Hast du das Gefühl, dass die Grenzen zwischen Freundschaften und Beziehungen flüider werden und sich das Verständnis von Beziehungen durch offenere Modelle verändert?

Kempe: Hm. Ich kann da gar nicht so eine generelle Entwicklung benennen, sondern habe nur ein Gefühl dafür, wie es für mich ist. Ich habe lange Zeit viele meiner sozialen Bedürfnisse, trotz des Versuchs, es anders zu machen, in meine Liebesbeziehungen gepackt. Sie damit überfrachtet, und gleichzeitig bemerkt, dass sie (auch daran) gescheitert sind. Jetzt hatte ich ein paar Jahre keine Beziehung, dabei sind diese Freundschaftsbeziehungen anders wichtig geworden. Sie geben mir einen Halt, den mir Liebesbeziehungen nie gegeben haben. Da war das eher wie ein unerfülltes Versprechen – nach dem Motto, es müsste da jetzt eigentlich passieren, aber es passierte nicht.

Wenzel: Es gibt eine wahnsinnig große Erwartungsblase, die mit Beziehungen verknüpft ist, die bläst das unglaublich auf. Es ist auch ein Vorteil von Freundschaften, dass es da weniger Bilder und Erzählungen dazu gibt.

Kempe: Ja, und trotzdem gibt es so etwas wie eine Vorgabe, von wie viel oder wenig es sein sollte. Wenn man in einer Freundschaft mehr will, muss man dafür krass arbeiten. Muss sich anders Sachen trauen.

Wenzel: Voll. Der Rahmen, in dem man handelt, ist nicht automatisch da, sondern muss erprobt und aktiv geschaffen werden.

Kempe: Festzustellen, dass das geht, ist eine gute Erfahrung von Handlungsfähigkeit.

Wenzel: Hast du das Gefühl, dass dieses Befragen klassischer Konstrukte und Experimentieren mit Modellen eher in einer Bubble passiert oder eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung ist? Ich kenne in unserer Generation viele Patchworkfamilien und Menschen, die mit offenen Beziehungen experimentieren. Ich habe schon das Gefühl, dass sich da was verändert.

Kempe: Ich glaube, es gibt in einer bestimmten Bubble ein großes Interesse dafür. Da verändert sich etwas. Gleichzeitig gibt es diese Zeitnot, die sich extrem zuspitzt und irgendwie alle betrifft. Das hat vielleicht mit Digitalisierung und den Veränderungen der Arbeitswelt zu tun. Das steht dem wieder entgegen und legt die Hinwendung zu *einer* Beziehung nahe, einfach aus pragmatischen Gründen. Sich die Zeit dafür zu nehmen, ist schon eine große Freiheit und ein großes Privileg, und ich weiß nicht, wie weit das verbreitet ist. Gleichzeitig ist klar, dass Freundschaften anders wichtig sind, wobei ich da auch etwas skeptisch bin. Oft hat man das Gefühl, etwas neu zu erfinden, bloß weil es in der eigenen Entwicklung so ist. Dabei gab es z.B. schon in den 1970er-Jahren Leute, die an den gleichen Stellen waren.

Wenzel: Ja, man ist von seinem eigenen Aha-Erlebnis geblendet. Trotzdem waren in den 1970er-Jahren Geschlechterrollen anders als heute.

Kempe: Das stimmt, und ich nehme besonders bei Männern im meinem Umfeld wahr, dass die sich bewusster mit ihren

Freundschaften beschäftigen, als sie das vor zehn Jahren gemacht haben. Sie haben festgestellt, dass sie alle ihre Beziehungsthemen in die Freundschaften mit den Frauen gebracht haben und machen es jetzt aktiv anders. Das finde ich total schön und auch sehr beruhigend.

Wenzel: Ich überlege gerade, ob das ein Generationsunterschied ist und wie das bei unseren Eltern war. Du hast gestern davon gesprochen, dass dein Vater einen großen Freundeskreis hatte bzw. sehr umtriebig war. Da bekommt man vorgelebt, dass es eine Qualität ist, das zu pflegen, denn es braucht ja viel Pflege.

Kempe: Bei meinen Eltern war es auf jeden Fall total wichtig und meine Mutter hatte auch ein großes Netz. Die war nach der Trennung von meinem Vater mit einer Frau zusammen. Da haben wir teilweise in Wohngemeinschaften gewohnt. Es gab immer nahe Familienfreundinnen, Leute, die dazugehörten und aufgenommen wurden. Das sind teilweise Leute, zu denen ich heute noch Kontakt habe. Es gab das aber auch innerhalb der Familie, zum Beispiel kam meine Cousine mit 16 in unsere Familie und hat eine Ausbildung bei meinem Vater angefangen.

Wenzel: Das klingt nach Patchwork-Familie. Hast du auch Stiefgeschwister?

Kempe: Ja, ich habe ganz viele Geschwister aus unterschiedlichen Konstellationen [lacht].

Wenzel: Das ist bei mir anders. Das ist schon Arbeit, sich das selber so herzustellen und zu behaupten, wenn man da keine Vorbilder hat. Ich habe oft das Gefühl, ich falle aus dem klassischen Familiengedöns raus.

Kempe: Das ist bei uns schon sehr da. Es gibt damit viel Normalität.

Wenzel: Was sich dann auch fortsetzt, in der Art wie du lebst – in einer WG mit einer anderen Frau und deren Kind.

Kempe: Ja, und der Vater meiner Tochter hat eine neue Partnerin, mit der er auch ein Kind hat. Das ist manchmal mit bei uns. Aber es gibt in diesen Patchworkfamilien genau die gleichen Familienkonflikte. Es ist manchmal wirklich schwierig die zu führen, weil ich merke, dass ich selber zuweilen an der Gegebenheit dieser Beziehungen zweifle.

Wenzel: Es erfordert ein permanentes Aushandeln-Müssen der Erwartungen, die im Raum stehen. Da geht es ganz banal um Fragen des Umgangs. Wer was braucht und wer was leisten kann. Da sind wir wieder bei der Zeit. Ich musste gerade an die Online-Dating-Portale denken, die so speedy funktionieren.

Kempe: Für mich hat es überhaupt nicht funktioniert. Ich habe das mal kurz ausprobiert und festgestellt, dass ich eine körperliche Präsenz brauche, um zu merken, ob ich jemanden interessant finde oder nicht. Und da kommen wir zurück zu den Bildern. Wie fühlt sich körperlich die Präsenz des anderen an? Was macht mein Körper damit? Wie wohl fühle ich mich mit diesen Körpern?

Wenzel: Was sind deiner Meinung nach die Indikatoren für Wohlfühlen?

Kempe: Ich merke, es gibt Leute, die eine krasse Sicherheit ausstrahlen, die mich total entspannt und meinen Körper sich sehr wohlfühlen lässt. Aber das ist kein Ausschlusskri-



Anna M. Kempe, *Fuck Your Monogamy*, 2021, Aquarell auf Papier, 134,6 x 109,8 cm

terium: Ich habe auch Freundschaften mit Leuten, bei denen ich mich körperlich nicht so wohlfühle.

Wenzel: Wie übersetzt man diese Körperspannung oder ein Wohlfühlen in ein Bild? Bei dem *Monogamy*-Bild gibt es meiner Meinung nach eine Spannung in den Körpern.

Kempe: Ja, es gibt da eine Berührung, in der es klar um Begehren geht.

Wenzel: Ich finde, diese Hand, die sich um den Hals legt, hat etwas Begehrliches und gleichzeitig Besitz-Anzeigendes. Ich finde diese Geste interessant, weil sie sowohl der Person gilt, aber auch nach außen gerichtet ist. Für mich war dieses Besitzenwollen keine Kategorie und ich war überrascht, wie oft das vorkommt oder Thema ist – als Motor von Eifersucht etc. Auf diese Weise ist es ein Stichwort in meinem Liebes-Buch geworden.

Kempe: Ich habe das Gefühl, dass es einen Unterschied macht, ob es um sexuelle oder freundschaftliche Berührungen geht. Das Besitzenwollen ist eher mit sexuellen Berührungen verbunden, wo es viel mehr um das Austesten von Grenzen und das Erweitern eines Handlungsspielraums geht als in freundschaftlichen Berührungen, wo ein Wohlfühlen im Vordergrund steht.

Wenzel: Das ist eine schöne Beschreibung – dieses Erkunden eines Grenzraumes in Beziehungen. Das ist aufregend und herausfordernd, weil es ein permanentes Aushandeln und Artikulieren bedeutet. Der Rahmen von Freundschaft kann da auch Entlastung bedeuten. In dem Moment, in

dem man den aufbricht, hat man zu tun. Dann sind wir wieder bei den zeitlichen Kapazitäten und der Frage, wer sich diese Form von Beziehungsarbeit leisten kann. Ich finde auch, dass es eine Haltung oder eine Lebensweise ist, die da deutlich wird. Der Begriff legt nahe, dass es eine Verbindung gibt zwischen dem, was man abbildet/nach außen bringt und dem, was man lebt. Neben den Freundschaftsbildern gibt es auch einige, auf denen die Personen nackt sind.

Kempe: Das ist tatsächlich schon länger da. Es gibt eine Serie von kleinen Bildern, wo es um Sex geht und die auf eine Art explizit und gleichzeitig abstrakt sind. Es ist interessant, sie zu malen und gleichzeitig schwierig.

Wenzel: Warum?

Kempe: Man fällt da so leicht in Klischees. Es ist ja immer ein Kampf, solche Sachen abzubilden, eine Form dafür zu finden, die etwas anderes ist.

Wenzel: Genau diese Herausforderung finde ich interessant! Das gilt auch für die Sprache. Über Sex zu schreiben ist so schwierig, weil das ganze Feld so kontaminiert ist und die Begrifflichkeiten so aufgeladen sind. Das ist ja bei Abbildungen genauso. Liebevoller oder einvernehmlicher Sex kommt viel seltener vor als Sex als Provokation.

Kempe: Es gibt viel furchtbares Zeug, aber kaum Bilder für eine liebevolle Zuwendung und für ein Begehren, mit dem ich mich identifizieren könnte ... vielleicht kommt das jetzt.

Wenzel: Es gibt bei diesen intimen Bildern auch welche, wo man nur eine Person sieht. Da steckt für mich ein Reflexionsmoment oder etwas Nachdenkliches drin. Da ist jemand nicht in der Berührung, sondern fällt auf sich zurück. Auch hier, wo zwei nebeneinander im Bett liegen, eine Person schläft und von der anderen angekuckt wird. Das ist keine stereotype Darstellung von „wir hatten gerade den geilsten Sex“, sondern eher der Moment danach. Und auch diese beiden Nackten in der Umarmung gucken sich nicht an. Die vordere Person dreht den Kopf zur Seite und man weiß nicht, ob sie aus dem Bild rausguckt; gleichzeitig gibt es da eine totale Intimität.

Kempe: Auch wenn man im Kontakt ist, ist man bei sich und irgendwie abgeschlossen.

Wenzel: Aber es gibt diese Narration, dass es ums Verschmelzen und Sich-Verlieren geht. Das ist ein starkes Bild dafür, wie eng Beziehungen sein sollten.

Kempe: Voll. Das ist ähnlich zu der Frage, was Freundschaften sind und sein können. Das ist ja auch ein krasses Lernen – gerade auch beim Sex. Ich finde, das wird immer größer.

Wenzel: Du meinst, dass sich die Definition dessen, was Sex ist, weitet?

Kempe: Ja. Es ist immer weniger festgelegt. Das ist es, was ich zeigen möchte.

Wenzel: In der Graefestraße, wo wir den Kleinen Raum betreiben, hat gerade ein Sexshop eröffnet und ich bin da öfter vorbeigelaufen und hab gedacht, wie mega-ästhetisch diese Objekte sind. Ich habe mich gefragt, worauf sich die Erweiterung von Sex, von der du sprichst, neben den Sex-Toys noch bezieht – Selbstbefriedigung, selbstverständlicher Sex zu mehreren oder Tantra-Kurse?

Von „Exergue“ lernen – der Film zur Documenta 14

/Raimar Stange

Um mit einer scheinbar bloß formalen Frage zu beginnen: Um was für ein Filmgenre eigentlich handelt es sich bei „Exergue“ von Dimitris Athiridis? Um einen Dokumentarfilm, der die documenta 14 zum Thema hat? Dann verstoßen aber die immer wieder dramatisierend eingesetzte Musik und die zuweilen fast schon privat-intimen Momente des Films gegen die Regeln dieses Genres. Um einen Spielfilm vielleicht? Immerhin ist der Film durchsetzt von überaus kurzweiligen Passagen, die die Protagonisten beim Tanzen zeigen, beim Abendessen, beim Telefonieren. Außerdem entspricht die Länge von 14 Stunden in etwa der Länge vieler Netflix-Serien. Gegen diese Annahme aber spricht, dass hier eine durchgängige Handlung ebenso wenig zu finden ist, wie zum Beispiel ein spannender Plot. Handelt es sich bei „Exergue“ also etwa um einen künstlerischen Autorenfilm? Wohl kaum, dafür ist der Film, trotz seiner collagierten Form, zu schlicht komponiert. Die zahlreichen Städtebilder in „Exergue“ schließlich erinnern ein wenig an handelsübliche Tourismuswerbung. Die Antwort auf die Frage nach dem Genre des Films liegt auf der Hand: „Exergue“ ist ein Hybrid aus all diesen Genres und gleichzeitig viel mehr.

Aber noch einmal von vorn: Der griechische Filmemacher Dimitris Athiridis begleitete zwei Jahre lang den Kurator Adam Szymczyk und sein Team bei den Vorbereitungen zur Documenta 14, bekanntlich der ersten Documenta, die in zwei Städten, in Kassel und Athen nämlich, stattfand. Zu

Kempe: Na, ich habe eher daran gedacht, dass ich, als ich angefangen habe, Sex zu haben, ein klares Bild davon hatte – nämlich heterosexuellen Penetrationssex. Es war ein langer Prozess festzustellen, dass es gar nicht so doll an Handlungen gebunden ist, sondern an ein Gefühl, und dass diese Handlungen nicht passieren müssen und trotzdem ist es Sex.

Wenzel: Das stimmt: In-Verbindung-Sein kann auch eine Form von Sex sein, weil das ein starkes Bindungsmoment ist – wie der hergestellt wird, ist eigentlich egal. Du hattest, glaube ich, ganz am Anfang gesagt, dass es dir um dieses In-Beziehung-Treten geht.

Kempe: Ja, und gerade bei den Sex-Bildern finde ich es schwierig, eine Form für diese Aufregung zu finden, die das auch hat. Diese ruhigen, selbstreflexiven Momente darzustellen, liegt mir nahe, aber eine Form für diese Aufregung zu finden ist etwas weiter weg von meinem Abbildungsspektrum.

Wenzel: Die Farbigkeit der Bilder ist oft etwas gedeckt, obwohl es auch poppigere Elemente gibt, wie dieses Neon-Gelb in *as hard as you can I* (2015). Die sind wohltuend im Vergleich zu Bildern, die fast schreien, wie ich sie zum Teil von der sogenannten Neuen Leipziger Schule kenne. Es gibt bei dir eine ganz andere Konzentration. Ich habe in Berlin gerade zwei Einzel-Ausstellungen von queeren BPoC-Künstlerinnen² gesehen, die sich total ähnlich waren: bunte Bilder, die sich von der Leinwand in den Raum ausdehnen, in beiden Fällen kombiniert mit Installationen bzw. mit Film. Es ging um queere Körper und das Aufbrechen traditioneller Frauenbilder, so weit so gut, aber die Bilder schreien auch. Ich schätze an deinen Arbeiten, dass sie andere Ausdruckformen für Queerness finden.

Kempe: Ich kenne die Positionen nicht, aber habe das Gefühl, dass es auch bei der Beschäftigung mit Queerness so etwas wie normative Bilder gibt, und, dass der Blick darauf, was Queerness ist, dadurch manchmal sehr eng wird. Das sind oft Positionen, die sich stark und sehr extrovertiert mit Sexualität beschäftigen, viel Haut zeigen und sehr laut sind, wie du sagst. Das hat natürlich durchaus Berechtigung, subtilere Auseinandersetzungen verschwinden daneben aber.

Trotzdem denke ich manchmal, dass ich einige Sachen, wie die fließenden Grenzen zwischen den Geschlechtern, gerne expliziter hätte, finde es aber total schwierig, dafür Formen zu finden, die mir auch entsprechen. Ich hatte das auch beim Schreiben über meine Familie. Ich wollte die Familie, aus der ich komme, gerne sichtbarer machen, aber habe lange gesucht, um eine stimmige Form zu finden. Ich würde auch gerne eine Form für dieses Post-Wende-Generation-Gefühl finden. Das schwingt in den Bildern schon mit, aber man kann es leicht übersehen. Da habe ich öfter Fragen an die Malerei, weil es Grenzen dessen gibt, was darin verhandelt werden kann. Und gleichzeitig ist es natürlich auch ein Raum, in dem all diese Sachen subtil und nebenbei verhandelt werden können.

Kostas Tsioukas performing „Collective exhibition for a Single Body“ by Pierre Bal Blanc
Still aus *Exergue* von Dimitris Athiridis



1

Anna Leyrer: *Die Freundin. Beziehung und Geschlecht um 1900*, Wallstein, Göttingen 2021

2

La Chola Poblete, *Guaymallén* im Palais Populaire, und Juliana Huxtable, *Ussyphilia* im Fotografiska.



sehen sind dann in den 14 Kapiteln seines Films „Exergue“ Gespräche mit Künstlern und Künstlerinnen, Recherchereisen, etwa nach Beirut, Teamsitzungen in Kassel und Athen und natürlich auch Verhandlungen, mit Sponsoren zum Beispiel. Bei letzteren ging es selbstverständlich um die Finanzen, genauer: um das fehlende Geld, was schließlich zu den skandalumwitterten Schulden der Documenta 14 geführt hat. Zu sehen sind in dem Filmmarathon aber auch Szenen eher geselliger Natur: Mitglieder des Teams beim Dinieren in Restaurants, beim Klönen mit Freunden, beim Kaffeetrinken. Und langsam, aber sicher sieht man wie die Doppelausstellung Gestalt annimmt, wie Projekte verworfen, andere vorangetrieben werden. Dazu finden Ortsbegehungen mit Künstlern statt und mit Vertretern von Athener Institutionen, die als Display genutzt werden sollen, wird vor laufender Kamera verhandelt. Auch Performances, die im Vorfeld der Documenta 14 stattfanden, wurden von Dimitris Athiridis gefilmt. Und über den Katalog der Großausstellung wird ebenfalls immer wieder nachgedacht. Meist im Mittelpunkt steht dabei der künstlerische Leiter Adam Szymczyk, der „Star“ des Films. Das kann als Starkult kritisiert werden, dennoch macht diese prominente Stellung Szymczyks in „Exergue“ durchaus Sinn, schließlich war die Documenta 14 (noch) eine Documenta, die nicht dezidiert im Kollektiv geleitet wurde, sondern von dem einen künstlerischen Leiter.

Die Highlights der 14 Stunden aber sind immer die Passagen, in denen das kuratorische Team das Konzept der Documenta 14 durchaus auch kontrovers und vor allem stets auf hohem Niveau, diskutiert und Schritt für Schritt schärft. Leitmotiv dabei ist, zusammenfassend formuliert, folgende in den Gesprächen immer wieder bedachte theoretische Feststellung: Der Kollaps der westlichen (eurozentristischen) Werte, der, paradoxerweise, mit Hilfe dieser westlichen Werte analysiert wird. Diese kluge Analyse wird dann angewandt auf die Documenta 14: Die Obsoleszenz des Kunstbetriebsmodus „Ausstellung“ wird vorgeschrieben, indem man mit Hilfe des Ausreizens aller denkbaren Formen des Ausstellens das eurozentristische For-

mat an seine Grenzen bringt. Genau dieses hat die Documenta 14 in Kassel, besonders aber in Athen, geleistet und so das Format Ausstellung zu einem vorläufigen Endpunkt geführt. Zu einem Endpunkt, an dem die Documenta 15 und ihr Kuratorenkollektiv ruangrupa, das an die Stelle des einen künstlerischen Leiters getreten ist, dann erfolgreich anknüpfen konnte. Dieses vor allem dadurch, dass bei der Documenta 15 eben nicht mehr die eurozentristische Idee des Präsentierens von in erster Linie (warenförmigen) Objekten für ein mehr oder weniger passiv rezipierendes Publikum im Mittelpunkt der Ausstellung stand – eine Idee, die auch das kuratorische Team der Documenta 14 in seinen Diskussionen immer wieder kritisierte –, sondern ein performatives Präsentieren, das auf konstituierende Momente wie Kollektivität, Temporalität, Prozesshaftigkeit, Recycling und Interaktion setzte.

Ein anderer wichtiger Punkt bei den in „Exergue“ gezeigten Diskussionen ist die Betonung der Bedeutung des Globalen Südens – man denke da nur an das von der Documenta 14 herausgegebene „South Magazine“ und seiner Kunst. Hier nun schließt die Ausstellung bewusst an die von Okwui Enwezor kuratierte Documenta 11 an – Enwezor ist dann auch nicht zufällig früh im Film redend zu sehen – und setzt deren Intention konsequent fort. Deutlich also wird in „Exergue“ nicht nur die intensive intellektuelle Arbeit, die dem Kuratieren der Documenta 14 eigen war, sondern auch die Genealogie, in der diese Ausstellung quasi als Vor- und Nachläufer stand. Die Documenta 14 war eben keine „leere Hülse“, die „mit beliebigen Inhalten befüllt“ war, wie der Kunsthistoriker Harald Kumpel kürzlich in der „Frankfurter Rundschau“ mit altbildungsbürgerlicher Ignoranz behauptete, um dann wieder einmal ein Ende der Documenta zu fordern. Die von Kimpel verleugnete „evolutionär entwickelte Idee der Documenta“ ist ihr vielmehr deutlich eingeschrieben. Und „Exergue“ zeigt eindrucksvoll, wie diese Idee bei der Documenta 14 monatelang entwickelt worden ist.

KÜNSTLER/IN, LEBENSLANG

Barbara Quandt

Jahrgang 1947, interviewt im Februar 2022
in ihrer Atelierwohnung in Mitte

/Sonya Schönberger

Ich bin 1947 geboren, also ich werde in diesem Jahr 75 Jahre alt. Ich bin im Wedding aufgewachsen, die ersten sechs Jahre zwischen Trümmern. Mein Vater war Ingenieur und meine Mutter Technische Zeichnerin. Sie hat aber aufgehört zu arbeiten, als ich auf die Welt kam. Als ich sechs Jahre alt war, sind wir nach Reinickendorf gezogen, nach Witte-nau. Das war eine Zwanzigerjahre-Siedlung, wunderschön, am Nordgraben, mit einem riesigen schönen Hof mit Bud-delplatz und Tümpel. Es war kein Auto auf der Straße, wir konnten auf der Straße spielen. Es war ein Traum von den Spielmöglichkeiten her. Dann habe ich die Schule besucht, Mittlere Reife gemacht, und wusste nicht so richtig, was ich machen sollte. Ich habe Technische Zeichnerin gelernt auf der Berufsfachschule für Technische Zeichner. Nach der Ausbildung bin ich zu Siemens gegangen. Am ersten Tag bei Siemens war für mich völlig klar: Diesen Beruf werde ich nicht ausführen. Ich habe aber noch drei Jahre da gear-beitet. Dann habe ich geheiratet und noch mal zwei Jahre bei Schering gearbeitet. Ich wollte überbrücken. Mein Mann war noch in der Vikariats-Zeit. Wir haben die erste Zeit von meinem Geld gelebt und nachher konnte ich stu-dieren, mit seinem Geld. Ich wollte auf alle Fälle studieren. Das war eine Verlegenheit mit der Technischen Zeichne-rin. Schon währenddem ich bei Siemens war, habe ich mich intensiv mit Kunst beschäftigt. Ich bekam von einer Freun-din, die hatte einen Fernkurs gemacht, die ganzen Bücher. Ich war drei Tage die Woche in der Volkshochschule und habe alles gemacht: Emaille, Keramik, Grafik, Aktzeichnen, um erst mal zu sortieren, was ich wirklich will. Dann war eigentlich klar: Für mich kommt nur Malerei in Frage. Als das finanziell ging, habe ich mich beworben und wurde so-

fort an der HdK angenommen. Nach dem vierten Semes-ter kriegte man die Hochschulreife. Da war noch die Über-legung, ob ich ins Lehrerfach überwechsle. Das war aber nur eine kurze Überlegung, denn Schule war mir echt ein Gräuel. Ich wollte freie Malerin werden.

Ich war mit meinem Mann damals politisch sehr aktiv. Wir haben Jugendarbeit gemacht. Er machte sein Vikariat im Märkischen Viertel und ich habe mich in Gropiusstadt mit Jugendlichen beschäftigt. Also, wir waren hochpolitisiert. Mein erstes Semester 1970 fing dann auch mit einem Streik an der HdK an. Da wurde alles zerschmissen. Dann ging das los mit Marx lesen und Grüppchen bilden und demons-trieren. Im zweiten Semester dachte ich, es ist ja ganz schön und gut, aber ich will auch ein bisschen studieren. Ich war sehr intensiv mit der Evangelischen Studentengemeinde verbunden, da fühlte ich mich gut aufgehoben mit der Po-litisierung. In der HdK nicht so sehr, das war mir auch zu radikal. Aus der Vorlesung sind wir in eine Klasse gegangen, ganz bewusst zu Prof. [Hans] Kuhn, weil wir dachten, hier können wir machen, was wir wollen. Und so war es auch. Auf der einen Seite fand ich es ganz okay, auf der anderen Seite fand ich es nachher auch ganz gut, mal über die Kunst zu reden. Weil mir das doch zu kurz kam, bin ich auch zu [Hermann] Bachmann gegangen und habe gefragt, ob er nicht Lust hätte, mal ins Atelier zu kommen. Nachher war ich bei [Karl Horst] Hödicke.

Mein Ehemann und ich hatten uns getrennt. Ich war dann mit dem Reinhard Pods zusammen. Wir haben uns gegen-seitig gemalt. Wir waren an der HdK dafür, dass wieder

Modell-Gelder kamen, damit man sich intensiv mit dem Menschen auseinandersetzt. Das war überhaupt nicht mehr möglich, denn es gab keine Gelder dafür. Das haben wir durchgesetzt. Zu der Zeit war ich schon bei Hödicke, und der fand meine Bilder ganz toll, da war alles ganz super. Ich war nicht mehr viel an der HdK, ich hab dort kaum noch gemalt, denn ich hatte mir ein Ladenlokal angemietet und war kaum noch bei den Besprechungen mit Hödicke. Er ist dann zu mir ins Atelier gekommen, ein oder zweimal im Semester. Da hatten wir super intensive Gespräche. Das fällt mir jetzt alles gerade so ein. Hödicke ist halt ein alter Macho, und ich weiß noch, wir sind einmal von der HdK zu mir gefahren, und da hat er gesagt: Frauen sind zum Ficken da. Ich dachte, na, das ist ja eine gute Sache, jetzt zu mir ins Atelier zu fahren. Ich war damals auch echt noch naiv. Er war da noch nicht verheiratet. Seine Frau Elvira kam erst später. Die war dann auch immer eifersüchtig auf mich. Aber er hat mir keine richtigen Avancen gemacht, kann man nicht so sagen. Vielleicht hat er sich da auch nicht rangetraut, weil ich mit Reinhard zusammen war. Ich weiß es nicht. Ich habe die Meisterschülerprüfung bei ihm gemacht, aber dann gab es plötzlich einen Bruch. Ich weiß gar nicht, wo das hergekommen ist. Auf alle Fälle sagte Hödicke, ich sollte doch mal aufhören zu malen, ich sollte Hausfrau werden. Ich dachte, was ist denn das für eine Sache? Er hat dann den Reinhard mir vorgezogen, das fand ich natürlich nicht so toll. Es ging es um den Künstlerbund. Wir hatten gefragt, ob er uns vorschlagen kann, und da hat er den Reinhard genommen. Da hatten wir ein einstündiges langes Telefonat, Hödicke und ich. Und danach kam der Bruch, dass er sagte, ich sollte doch mal aufhören zu malen. Erst als ich 1980 aus London zurückkam, hatten wir uns am Moritzplatz getroffen und haben uns dann wieder mal die Hand gegeben. Wir haben aber nicht mehr darüber geredet. Und ich hab mit ihm nicht mehr gesprochen. Ich hab ihn links liegen gelassen, und diese ganzen Stipendien, denen man nachläuft – du brauchtest für Stipendien ja immer ein Gutachten –, sind alle ohne ihn gelaufen. Ich musste sehen, dass ich mir in der HdK andere Gutachter suchte. Das war also eine intensive Zeit mit Hödicke. Ja, so war das mit der HdK.

Diese Beziehung mit dem Reinhard war wirklich intensiv. Es war ja nicht nur die Liebesbeziehung, sondern auch tägliche Auseinandersetzung mit der Kunst, und eben auch mit Politik. Diese zwei Jahre waren wirklich – und dann auch noch mit Hödicke – die intensivste Zeit. Dann bin ich in die Wohngemeinschaft gezogen, in der Reinhard war. Er war immer noch mit einer anderen Frau zusammen, und ich dachte, das wird immer so weiter gehen, diese *Ménage à Trois*. Sie ist aus der Wohngemeinschaft ausgezogen, ich bin eingezogen, aber die war dann trotzdem immer da. Wir hatten unten das Atelier zusammen und wollten aus der Wohngemeinschaft raus in den Dachboden, als Wohnung, und sein Atelier als Maleratelier nutzen. Aber dann habe ich das nicht mehr ausgehalten, dieses ständige zusammen Malen. Es ist was anderes, wenn du dich gegenseitig malst, dann ist es wunderbar und intensiv und toll. Aber wenn

man jetzt an anderen Arbeiten sitzt ... wir haben zusammen damals an einem Projekt gearbeitet: U-Bahn. Wir sind mit der Kamera durch die U-Bahn geflitz, haben Fotos gemacht und das gemalt. Beide mit dem gleichen Thema. Das war schon interessant. Ich hab Fotos gemacht, wo die U-Bahn oben fährt, also hell erleuchtet, und er nur unten. Dazu muss ich sagen, Reinhard war zu der Zeit schwer krank, er hatte zwei lange Krankenhausaufenthalte, und seine Malerei war sehr düster. Er hat zum Beispiel ein Bild gemalt von Ulrike Meinhof am Strang. Ich bin in das Atelier gekommen, habe es gesehen und dachte, ich fall um. Das war irgendwie belastend, also nicht nur seine Krankheit, sondern auch die Bilder. Das war mir zu viel. Ich hab mich dann irgendwie in jemand anderen verliebt und bin da ausgezogen. Und dann war er auch die ganze Zeit im Krankenhaus, und in der Zeit lief diese andere Liebschaft. Ich hab einen totalen Schnitt gemacht und damit war ich weg von allem. Ich war aber auch aus der Kunst raus. Der andere, das war mehr so ein Hippie. Ich fand die Zeichnungen, die er machte, ganz schön und dachte, das kann was werden. Ich sagte, bewirb dich doch mal an der HdK. Und so hat das für ihn angefangen. Mit dem war ich auch in London. Der ist auch Künstler geworden, war aber nicht so verbunden mit der Szene. Der hat dann nachher bei Bachmann studiert und war an und für sich nur noch am Saufen. Diese Schiene war für mich ganz furchtbar. Reinhard hat eine ganz gute Karriere gestartet, muss ich sagen. Er hatte dann auch die ganzen Stipendien, er war in New York mit dem DAAD. Wir haben uns nachher irgendwie auch wieder angefreundet. Als er in der Villa Romana in Florenz war, hab ich mit dem Tommy, mit dem Besagten, ihn da besucht. Da lagen aber ein paar Jahre dazwischen.

Mit mir kann ich machen, was ich will. Mit einem Modell ist es immer so eine Sache: Was kann man dem Modell zumuten. Ich hatte immer so Ideen: Die kann ja so sitzen etc. Dabei konnte die gar nicht so sitzen, sie war zu dick dafür. Aber bei mir, da konnte ich mich so präsentieren, wie es für mich okay war. Und das ist natürlich auch eine intensive Auseinandersetzung mit sich und seinem Körper. Die Bilder sind alle aus den siebziger Jahren. Das fing an mit Reinhard, und dann mit Tommy. Dann kamen die Bilder, wo ich mich gemalt habe, weil der Bursche manchmal einfach nicht gekommen ist. Ich dachte, verdammter Mist noch mal. Dann sitzt du und wartest, und da hab ich angefangen, mich selbst zu malen.

Ich hab gleich nach der Hochschule angefangen, an der Volkshochschule zu arbeiten. Ich gab zwei Kurse, einen an der VHS Charlottenburg und einen im Wedding: Stillleben und Stadtlandschaft. Da sind dann teilweise diese Bilder entstanden, die jetzt im Stadtmuseum sind.

Der Auszug war ein absoluter Cut. Mit der Wohngemeinschaft hatte ich kaum noch Kontakt. Mit den ganzen Künstlern hatte ich im Grunde keinen Kontakt mehr, nur noch mit Tommy, und obwohl er studiert hatte, hat er nicht voll studiert. Ich bin völlig aus dieser Kunstszene ab-

geschnitten gewesen. Ich habe darunter gelitten. Es war ja keiner mehr da, der sich dann auch mal meine Bilder angeguckt hat. Ich war dann im Verein Demokratisch-Sozialistischer-Künstler, mit dem Verein bin ich überhaupt nicht klargekommen. Die [Monika] Sieveking war in der SED und ich dachte, ich bin wieder auf der Schule. Dieses Doktrinäre und alles, was mit der DDR zu tun hatte. Ne, dafür habe ich nicht jahrelang frei gearbeitet. Ne, aus dem Verein musste ich raus. Über diesen Verein ist aber der Tom Fecht auf mich aufmerksam geworden. Der machte damals die Elefantenpress und hat dann eine große Ausstellung von mir gemacht, mit der Lise Petri noch zusammen und noch jemand. Der verschob aber die Termine immer wieder und ich habe diese Ausstellung nie gesehen. Die war in der Zeit, in der ich in London war. Er hatte die Bilder vorher schon. Das waren hauptsächlich die Liebesbilder von Tommy und mir. Ich hab die Ausstellung zwar nie gesehen, aber der Kontakt mit der Elefantenpress ging immer weiter, und dann ist die zweite Ausstellung „Körper, Liebe, Sprache“ entstanden. Das war viel später, da kam ich aus New York, gehe zur U-Bahn, und da war die Bahn mit diesem Bild plakatiert. Das fand ich echt super, denn das war wirklich mal eine Ansage.

Aber ich war von allen abgeschnitten, weil ich mein eigenes Süppchen gemacht habe. Reinhard und Teile der WG haben dann eine Künstlergruppe gebildet. Da war ich natürlich auch nicht dabei. Die haben sich ein Atelier in Kreuzberg gemietet. Da war ich auch nicht drin. Ich hing immer so zwischen den Stühlen. Dann kam London, das war 1978–bis 79, und danach war klar, ich will wieder weg, und habe mich für das PS1 beworben. Und 82 habe ich es bekommen. Da konnte ich mich gleich vorbereiten auf New York. Ich fragte Tommy, kommste mit? Ja, ja, ich komme. Ich komme dich besuchen. Na ja, gut. Er kam nie. Dann war erst mal tote Hose mit ihm. Es gab noch mal einen kurzen Moment zwischen uns, aber 86 war Feierabend. New York fand ich toll, weil ich wirklich Künstler kennengelernt hatte. ter Hell hatte das Atelier unter mir, und noch ein Künstler aus Düsseldorf. Wir waren viel unterwegs, in den Galerien, auf Partys. Da dachte ich, ich kann mich jetzt nicht immer nur verschließen. Das war schon mal gut.

Als ich zurückkam, hatte ich noch das Atelier in der Flughafenstraße, aber das wurde doch zu klein. Da hab ich mich beworben für das Künstlerhaus Bethanien. Ich hab zwei Jahre dort gelebt und gearbeitet, das war 84 und 85. Und in der Zeit gab es schon die Überlegung, nach Afrika zu gehen. Da gibt es ja kein Stipendium. Wie mache ich das? Es hat ein Jahr gedauert, bis ich alles im Sack hatte, bis ich eine Unterkunft hatte und da malen konnte. Der vom Goethe Institut hat mir immer Steine in den Weg gelegt. Aber letztendlich hat er mir dann doch einen Raum zur Verfügung gestellt. Das andere war pure Glückssache. Jemand hatte für mich eine Verbindung zum Deutschen Entwicklungsdienst hergestellt, die mich ins Usambara-Gebirge und nach Dares- mitnahmen. Ich dachte, in Daressalam werde ich in eine Jugendherberge gehen, habe aber einen

Raum zum Arbeiten. Dann bin ich angekommen am Flugplatz. Da hat mich ein völlig unbekannter Mann abgeholt, ein Freund einer Freundin, der war Deutscher, seine Frau aus Kenia. Der hat gesagt, du kannst bei uns schlafen. Und da lief das alles super mit den Kontakten. Ich bin immer untergekommen. Ein Vierteljahr war ich in Afrika.

Im Künstlerhaus Bethanien war es dann das erste Mal, dass auch ein Galerist in die Ausstellung kam und mich fragte, ob ich bei ihm ausstellen will. Ich hab vorher in der Frauengalerie ausgestellt, Elefantenpress hatte sich im Sande verlaufen. In der Frauengalerie war das die erste Ausstellung, zu der keine Männer zugelassen waren. Das war mir zu heftig. Das war alles nicht so richtig toll. Ich hatte die New York Bilder noch im Möbelhaus ausgestellt, da gab es auch einen Kunstpreis. Das war das Möbelhaus neben der Paris Bar, Möbel Schulze hießen die. Aber irgendwie fühlte ich mich immer so außen vor in Berlin. Im Café Mora, da war auch ter Hell, den ich aus New York kannte, und Störer. Und da kamen auch die ganzen Ost-Künstler dazu. Der Manfred Giesler, der das Café Mora machte, der hatte eine gute Ost-Verbindung. Die waren ja teilweise auch im Künstlerhaus Bethanien. Die Conny Schleime war im Künstlerhaus zu der Zeit. Das Café Mora war in der Großen-Beerenstraße und hat regelmäßig Ausstellungen gemacht. Da habe ich meine großen Zeichnungen aus New York ausgestellt. Es gab auch regelmäßig Lesungen. Da hab ich auch Heiner Müller kennengelernt, mit dem ich mich in vorgerückter Stunde sehr gefetzt habe. Ein Frauenverächter, furchtbar. Aber da war wenigstens eine Auseinandersetzung. Das war alles vor der Wende, so 1985 mit dem Café Mora. Da fing das dann an, ein bisschen zu greifen. Es war ein Café, aber es war immerhin etwas, wo man was machen konnte. Dann hab ich mich bei der Galerie Poll beworben, aber die hat mich ja so was von abblitzen lassen.

Ach ja, es gab auch eine Künstlergalerie, Gisela Gendtner, die hatte mich auch eingeladen, so um 84 rum, in den Fundus. Vorne hatte sie Klamotten und hinten zwei Galerieräume. Die waren in der Goethestraße. Das war auch eine Künstlergruppe. Da habe ich paar Mal ausgestellt. Dann hatte ich mich bei Galerie Petersen beworben, die gibt's nicht mehr. Mit den Galerien, das war alles furchtbar. Es ist schon eine schräge Szene gewesen. Es gab Poll und dann noch Springer als ernstzunehmende Galerie. Aber bei Springer bin ich nicht reingekommen. Da war Christa Dichgans, die war ja mit Springer verheiratet. Und ich weiß nicht, ob Hödicke da ausgestellt hat, Marwan hat ausgestellt. Und das war eine der höchstangesehensten Galerien der Stadt. Es sind dann auch viele Künstler weggegangen. Christa Näher ist weggegangen, was schade war, weil wir uns grade erst kennenlernten. Dann hatte ich ein paar mal den Sigmar Polke getroffen, weil der mit der Schwester meiner Freundin zusammen war. Aber da lief kein Austausch. Ich hab versucht, in Köln Fuß zu fassen. Das ist mir nicht geglückt, aber ich hatte in Düsseldorf mal eine Galerie, die lief ganz gut. Nach New York hatte ich einen Artikel im Kunstforum und daraufhin hab ich in Düsseldorf ein

paar Mal ausgestellt. In Frankfurt hatte ich eine Galerie, das war die beste. Über die habe ich einen ganzen Messestand verkauft. Das war alles kurz vor der Wende. Und von diesem Geld habe ich dieses Atelier hier gekauft. Kurz vor der Wende ist es richtig gut gelaufen. Ich hatte zwischendrin noch ein anderes Atelier, wo ich eine Miete von 180 Mark zahlte. Ich wollte aber gern eine Wohnung besitzen. Ich hab jahrelang daraufhin gearbeitet. Und in den achtziger Jahren liefes dann an und für sich schon ganz gut. Und es gab ja nicht so viel, von daher war man zufrieden, dass man überhaupt ausstellen konnte.

Ich dachte, ich will irgendwo sein, wo man nicht mehr rausgeschmissen wird. Irgendwie war mir das schon ganz wichtig. Wie oft ich umgezogen bin mit meinen Sachen! Ich war ja mit Tom Fecht befreundet. Elefantexpress gab es nicht mehr, aber im Treptower Park haben die eine Fabriketage gekauft, und da konnte ich mal ganz viele Bilder hinbringen. Dann gab es da aber eine Trennung und dann musste ich die Sachen wieder holen. Es kristallisierte sich immer mehr heraus, ich brauche einen eigenen Ort. Tom, der war ein cleverer Geschäftsmann, meinte, du brauchst eigene Räume. Der hatte ja nun grade gekauft und ich wollte mich nicht abhängig machen. Er hatte mir den Kontakt zum BBK hergestellt. Ich habe mit dem Leiter damals gesprochen. Er hatte eine Künstlergruppe an der Hand, die sich auch mit Kaufen beschäftigt hat, zwanzig Künstler. Und da bin ich eingetreten. Und aus dem Verein gibt es immer noch Leute, die hier mit dabei sind. Die hatten sich schon jahrelang damit beschäftigt, was als Einzelner gar nicht geht. Die hatten von diesem Projekt erfahren, dass es zum Verkauf steht über die Treuhand. Und dann gab es eine Erwerbergemeinschaft, das waren hauptsächlich Architekten. 1993 bin ich hier eingezogen.

Zu DDR-Zeiten wurde hier Schutzbekleidung hergestellt und hier oben war die Kantine. Ich hatte auch schon vorher einen Bausparvertrag in die Wege geleitet. Ich dachte, wenn ich das jetzt nicht mache, dann klappt das nicht mehr. Also bin ich hier eingezogen und dachte, wow, super, jetzt läuft's. Ich habe nie das Geld zum Fenster rausgeschmissen. Ich habe immer geschaut, dass der Raum, also die Existenz gesichert ist. Nun hatte ich das also. Ich habe zugesehen, dass ich die Bankschulden bald los war. Und dann bröckelte das. Dann fing es so langsam an, dass nur noch die Ost-Künstler ausgestellt wurden. Dann fing es an, dass das ganze System hier bröckelte. Es gab immer weniger Aufträge, die Architekten hier haben ihre Büros verkleinert. Als ich aufgewacht war und verstanden hab, dass nichts mehr läuft, da war ich schon ganz schön platt. Ich hatte keine Ausstellungen mehr, was mach ich jetzt? Ich hab gedacht, ich muss mir wieder eine Galerie suchen. Aber in die alten West-Galerien bin ich nicht reingekommen. Dann habe ich bei Kühn in Dahlem ausgestellt. Mit ihr habe ich mich wunderbar verstanden. Das war nicht so eine Glanzgalerie, aber die ist dann kurz danach verstorben. Dann habe ich auf der Torstraße ausgestellt, die hat einen Monat später wieder dicht gemacht. Dann hatte ich so ein bisschen Kontakt mit dem NBK mit dem Tolnay, der

hatte dann Sachen angekauft. Der ist dann weggegangen. Das war wirklich furchtbar. Ich wusste gar nicht mehr, was ich machen sollte. Ich hab echt überlegt, ob ich dieses Teil wieder verkaufe. Weil man muss ja auch von was leben. Ich hab nur noch gespart, gespart, gespart. Irgendwann bin ich krank geworden, dann haben die mich aus der Künstlersozialversicherung geworfen. Ich habe sie mit Engelszungen und einem Steuerberater überredet, dass ich wieder aufgenommen werde. Ich gab an, dass ich eventuelle Verkäufe habe. Da kam es dann auch zu dem Ankauf des U-Bahn-Bildes an das Stadtmuseum. Da ging's wieder ein bisschen. Das Bild haben die noch nie ausgestellt.

Ich fing an, wieder so rumzumurkeln, viel machen konnte ich auch nicht. Mein damaliger Freund Andreas war schwer krebserkrank. Dann kamen andere Schicksalseinschläge. Ich habe dieses Alaska-Buch gemacht, als er krank war, denn vorher waren wir noch in Alaska. Ich hatte ihn kennengelernt über eine Jury-Sitzung vom BBK. Er war Kunsthistoriker. Über Andreas kannte ich dann Judy Lübke und ein paar Ost-Galerien. Aber da liefes auch nicht für mich. Judy hat mich noch an eine andere Galerie verwiesen, die damals Neo Rauch ausstellte. Da hatte er ihn noch gar nicht. Fand ich toll, auch die alten Bilder. Aber die Galerie hat dicht gemacht. Zu Judy bin ich dann auch nicht reingekommen. Und Andreas, der hatte damals für den Tagespiegel geschrieben und die Junge Welt. Er hat seinen Beruf an den Nagel gehängt, als er krank wurde. Wir haben uns vor neun Jahren getrennt. Und ich hab mich von Bildverkauf zu Bildverkauf gehandelt. Als das in der Heidestraße mit den Galerien losging, bin ich da noch mal rumgetigert und hab versucht, eine Galerie zu finden. Das hat auch nicht geklappt. Ich hab zwar den Judin dabei kennengelernt, der hat aber bis heute nichts gemacht. Der hat ein ganz anderes Programm. Dann hab ich bei Köppe ausgestellt. Ich hab das in der Heidestraße mit einem Freund zusammen gemacht. Der kommt aus der Modebranche und hatte ein gutes Auftreten und eine gute Art. Ich dachte, das Zu-den-Galerien-Gehen, das mache ich mit ihm zusammen. Der hatte da auch Lust zu und ich fand das netter als da immer als Künstlerin alleine hin. Das fällt mir so unheimlich schwer. Und der hat mir die Galerie dorisberlin vermittelt. Und das war noch mal ein Moment, wo ich in die Puschen gekommen bin. Das war toll und ich verstand mich mit dem Galeristen, wir waren wirklich auf einer Wellenlänge. Wir konnten reden, so wie man sich das vorstellt. Der ist mit mir dann auch in die Berlinische Galerie gegangen und wir hatten ein Gespräch mit Thomas Köhler. Nach zwei Jahren hat er die Galerie dicht gemacht. Wir hatten uns weiterhin regelmäßig getroffen. Er hatte auch überlegt, ob er mit 60 noch mal was auf die Beine stellt. Kurz vor seinem Sechzigsten ist er verstorben.

Ich hab dann noch ein Empfehlungsschreiben gekriegt von Peter Raue. So, wie er sich das vorgestellt hat, ging das natürlich überhaupt nicht. Ich hatte aber mit Köhler ein paar Termine. Ich hatte sogar überlegt, der Berlinischen Galerie die Etage mit meinem Nachlass zu vererben. Das konnten

die wohl irgendwie alles nicht. Ich hätte denen das alles hier vermacht. Das wollten die nicht. Ich hatte ihnen dann Sachen gezeigt, die ich ihnen auch jetzt schon geben würde. Mein Steuerberater hat aber gesagt, Frau Quandt, halten Sie inne, Sie haben Ihre sieben Prozent, das können Sie gar nicht bezahlen. Wenn ich was verschenke, dann muss ich die Steuern bezahlen. Beim zweiten Mal in der Berlinischen hat das auch deren Finanzdirektor gesagt. Ich habe gesagt, dann geht das überhaupt nicht. Das geht überhaupt nicht. Dann war erst mal ein bisschen Pause. Und dann bin ich die Sache noch mal alleine angegangen. Ich war vor drei Jahren noch mal bei Köhler. Ich hatte mir das noch mal überlegt, ich wollte, dass zwei Bilder in der Berlinischen Galerie bleiben, und es wäre doch ganz schön, wenn sie die ankaufen würden. Ich hatte mehrere Vorschläge gemacht. Dann sagte er ziemlich schnell bei dem Gespräch, schicken Sie mir doch mal die beiden Bilder, um die es sich dreht, mit dem Preis. So, und dann hab ich das gemacht. Ein Vierteljahr später meinte er, er macht jetzt keine Atelierbesuche mehr, ich soll weiter mit Frau Heckmann sprechen. Ich habe sie 2020 angerufen, dann haben wir einen Termin gemacht. Und dann kam Corona. Sie hat abgesagt. Dann hatten wir den Termin letztes Jahr im Dezember. Ich hab ihr die beiden Bilder hingestellt. Ich war jetzt nur noch fixiert auf den Ankauf dieser beiden Bilder. Ich hab ihr den ganzen Stapel Kataloge gegeben und ein bisschen erzählt. Und ein paar Wochen später hieß es, wir haben andere Prioritäten gesetzt. Ich hab dann auch noch geschrieben, dass ich natürlich offen für Verhandlungen bin, aber das war wirklich ein Schlag sonstwohin. Was soll man dazu sagen? Im Grunde war ich nur platt. In dem Gespräch mit ihr ist sie nicht mal aufgestanden oder hat mal gefragt. Ich meine, man kann ja auch mal fragen, ob es noch sonst was gibt. Ich hab allerdings auch nichts angeboten, ich hab auch wie festgenagelt da gesessen. Aber ich hatte den Eindruck, sie lässt alles so an sich vorbeirauschen, steckt die Kataloge ein und geht. Ich dachte, mich beißt ein Affe. Das einzig Positive, was sie sagte, als sie reinkam, war: Ach, das ist ja ein schönes Haus hier. Dann denkste, geht's noch? Es geht doch um meine Kunst. Sie hätte ja auch sagen können, erzählen Sie mal was von den Bildern. Das mit Köhler lief ja auch im Grunde über Jahre.

Dann war da Pauline Krebs, die nicht nur meine Lektorin geworden ist durch Zufall, sondern auch eine ganz intensive Freundin, was mir sehr viel gibt, weil sie eine andere Generation ist. Ich bin immer noch zu allen Eröffnungen gegangen, aber ich habe kaum noch Künstler gesehen, die ich kenne. Da lief schon die Vereinzelnung an. Künstler unter sich, und dann teilweise dicke Konkurrenz natürlich, jeder hat gesehen, wo er bleibt. Und mit der Pauline war für mich noch mal so ein Aufbruch in eine andere Generation. Wir konnten reden, aber sie hatte mit Kunst nicht so viel zu tun, sie kommt vom Journalismus her. Und dann hab ich gedacht, wen will ich eigentlich unterstützen, ich will ja niemanden unterstützen, der in meinem Alter ist, der damit nichts anfangen kann. Ich will diese Etage jemandem vermachen, der damit was anfangen kann. Abgeschlossen

ist aber immer noch nicht, was mit meinen Bildern passiert. Ich will auf alle Fälle jetzt noch mal Ausstellungen machen. Ich mache auf jeden Fall jetzt die Ausstellung bei Köppe, aber das ist ja nur ein kleiner Teil.

Im Augenblick ist alles offen. Ich produziere immer noch. Das hier ist neu, das ist halbneu, und das hing ganz lange im Hausflur, da bin ich in den unteren Bereich noch mal reingegangen. Die Pandemie, die hat einem ja wirklich die Füße weggezogen. Beim ersten Mal hab ich mein Werkverzeichnis Malerei ins Netz gestellt. Beim zweiten Mal hab ich Werkverzeichnis Zeichnungen ins Netz gestellt. Und dieses Jahr hatte ich vom Computer so was von die Schnauze voll. Ich wollte einfach wieder malen. Ich hab das mein Leben lang gemacht, immer aussortiert und übermalt. Ich hab dann wieder an kleinen Bildern rumgefummelt, dann dachte ich, mir steht der Sinn nach groß. Das hier ist eine Übermalung. Es ist ganz lustig, wenn man das Bild mal umdreht, dann stehen hinten die unterschiedlichen Titel. Ich hab mir aber auch schon neue Keilrahmen vorbereitet. Am Mittwoch kommt der Galerist, dann machen wir die Auswahl. Der will natürlich hauptsächlich die achtziger Jahre. Aber ich lebe ja noch.

Ich bin ganz schlecht unterstützt worden, auch in den frühen Jahren. Auch der Andreas, der ja Kunsthistoriker war, hat mich auch nicht unterstützt. Das war sehr, sehr schwierig. Im Gegenteil, ich musste mich sogar noch durchsetzen, weil er dann meinte, willst du immer noch malen? Der wollte lieber, dass ich mit ihm esse oder so. Ich hatte nie eine echte Unterstützung. Und das merkt man dann im Alter noch mehr. Ich hab die Männer immer unterstützt, bis auf meine Ehe, da hat mein Mann mich unterstützt. Da war es schon gleichwertig. Aber ansonsten habe ich keine Unterstützung bekommen. Na ja, und jetzt bei Corona habe ich gemerkt, man ist immer mehr isoliert und desillusioniert. Also beides. Und sich da wieder rauszuziehen ist schwer. Und da kann ich nur sagen, der, der mich wirklich unterstützt, das ist mein Sammler. Und das hat aber erst angefangen mit der Ausstellung zu dem Buch. Wir hatten jahrelang gar keinen Kontakt, das lief alles über Giesler. Aber als ich diese Ausstellung hatte, wo er kam, da hat sich praktisch eine Beziehung Sammler-Künstlerin ergeben und wir haben wirklich einen super Kontakt. Er hat jetzt noch mal ein Bild gekauft. Ich bin ja auch Single, ich bin alleine. Hier im Haus gibt es kaum Leute, die hier leben, das sind ja alles Büros. Mein Nachbar, der ist zwar auch Künstler, aber mit dem habe ich nun wirklich keinen guten Draht. Dann sind ganz viele Leute gestorben. Das kommt auch noch dazu. Unter mir, die Landschaftsarchitektin, ist letztes Jahr gestorben, meine Freundin auch. Ein anderer Freund ist sterbenskrank und eine andere Freundin ist in den letzten Monaten, meine Tante ist auch noch verstorben. Und dann kommt noch die Ukraine dazu. Man fühlt sich einfach isoliert.

Das fiele mir im Raum nicht ein!

/Elke Bohn

Sam Bardaouil und Till Fellrath, die mit wesentlich mehr als mit lediglich oder gar nur an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einer der glücklicheren Glücksfälle für Berlin in den vergangenen Jahren sind und waren, schenken der Stadt einen vierten Teil ihrer per se Trilogie von „The Architecture of“.

Diese Ausgabe, oder Zugabe, startet en gros im eigenen Laden, dem Hamburger Bahnhof. Dort gaben sie die Halle in die Hände einer Premiere; eine Kollaboration zwischen Rosa Barba und Jan Werner, in der Auditives und Visuelles versuchen, beides zu sein und eins zu werden.

Jan Werner hat den Raumklang von Rosa Barbass Ausstellung in Rotterdam aufgenommen. Dann wurde mit diesem Sound, und dem, mit dem er in Venedig im größeren Bild des deutschen Pavillons zu hören war, eine Lichtanlage aktiviert, durch deren Zutun nun Film belichtet ward. Raum wird und ist Klang und Körper, Ton wird Bild, Zufall ist Material, Technik übersetzt, Geste ist Algorithmus. Aus den typisch skulptural verteilten Schallwandlern dringt der Raum in Rotterdam, gemischt mit Venedig; die Projektoren lassen das Licht davon und dazu in die Welt. Auch sie verstecken ihr technisches Wesen nicht und beschränken sich nicht auf etwaige Leinwände, sondern bespielen Decke, Wände und Boden. Ohne Präferenz.

Auch die Neue Nationalgalerie ist Teil der Schau, genau. Dort bekommt keine Gerin- gere als Rachel Whiteread die große Bühne.

Mit ihrem Beitrag sendet sie eine Hommage an den Autor dieses Museums, indem sie die Modelle, die für den Museumsbau entworfen von Ludwig the Great, vorab gebaut worden sind, in der für sie typischen Formsprache erstellt. Neu in ihrem Œuvre ist, dass sie sich eines 3-D-Druckers bedient und diese Werke an ihren Kanten das gesamte Lichtspektrum reflektieren. So sehen wir, besonders früh und ab dem Nachmittag ein zielloses Regenbogenfeuerwerk, Licht durchflutet Licht, heraus aus der Genealogie von Entwurf zu Raum.

Sie ist nicht die einzige Großkünstlerin der Ausstellung. Auch Olafur Eliasson ist geladen. Und er macht mit. Allerdings nicht im Museum, oder so. Eigentlich auch gar nicht wirklich in der Ausstellung, sagen viele. Was nicht falsch ist, zu kurz gegriffen dennoch formuliert. Olafur hat eine subtile Intervention entworfen, versteckt in einem LED-

Panel. Dieses modifizierte Panel verteilt er in „all den immanenten Räumen“, wie er sie nennt. Praxen von Ärzten, der Agentur für Arbeit, Behörden und wie auch immer wir alle diese Liste fortsetzen. In den Panels sind Sensoren und Prozessoren und dergleichen klassische Technik, die es vermag, nicht etwa Gedanken zu lesen, sondern die Stimmung zu spiegeln. Stimmfrequenzen, Körperwärme, sicher auch Lautstärke und so weiter. Klassiker, so zu sagen. In Anlehnung an Eliassons Arbeiten mit dem grünen Wasser, eine Serie aus den späten Neunzigern und frühen Nullerjahren, sendet das Panel ein beruhigendes grünes Licht, dessen Frequenz und Intensität Ruhe und Hoffnung fast schon garantiert. Doch da muss man hinkommen, dafür muss die Konversation in der Erreichweite des Panels funktionieren, dialogisch sein und Dynamik beinhalten. Wird einseitig verklart, ohne Ziel zerspalten oder sich immens verzahnt, so leuchtet das Panel feurig, schaurig und schwarz-flammig lodern.

Den wahrscheinlich immateriellsten Beitrag hat Tino Sehgal erdacht. Und nicht alle Besuchenden werden seiner gewahr. Für die Ausstellung „Unendliche Landschaften“ von Caspar David Friedrich in der Alten Nationalgalerie hat der Künstler das Aufsichts- und Vermittlungspersonal durch durchweg professionell Schauspielende ersetzt. Verbringen die Besuchenden keine kontemplative Zeitspanne in den einzelnen Ausstellungsräumen (besser informierte Kreise meinen zu wissen, dass die beiden Kuratoren den Künstler hier von zwölf auf sieben Minuten heruntergehandelt haben), werden sie vom Sehgalischen Personal zurückgehalten, die Räume schon wieder zu verlassen. Gefällt natürlich nicht allen. Doch zu wem das süße Gerücht durchdrang, selbst Teil eines Kunstwerks geworden zu sein, freut sich meist schon. Natürlich ist es sehr einfach zu sagen, dass die meisten Arbeiten von Tino Sehgal in Räumen stattfinden.

Doch dieses Werk, „Read the Room“, betritt den sonst sehr unüblichen Raum der subjektiven Bewertung, ab wann man Kunst wahrnimmt und bis wohin man sich nur von ihr unterhalten lässt. Vielleicht bis wahrscheinlich thematisiert es den weiten Raum präzise wie wohl selten zuvor.

Scheint es hier nun sonderbar, dass es mir obliegt, Raum zu füllen, den es sonst nicht gibt? Frequent wird mir hier Raum gegeben, Raum zu bauen und zu schenken, mich und alle uns nicht mit Echtheit zu beschränken. Oftmals sei der Weg das Ziel, ist vielerorts zu lesen und zu hören. Doch ist auch der sehr oft ein Raum. Pragmatisch gar ein Zahlenraum. 6.000 Zeichen dürfens sein. Mal drunter oder drüber auch. Am besten jedoch genau und irgendwo in der Mitte. Somit werd ich Raum im Raum. Ein Text im Heft mit vielen drumherum. Textraum, Weißraum, Bildraum. Wollen zusammen Inhalt sein und ein großes Stück vom Kuchen, derer die *von hundert* lesen.

VANITY FAIRYTALES

EINE/R VON HUNDERT

/Tagebuch aus dem
Berliner Winter und Frühjahr 2023/2024

26.11.2023 Fotografiska

Eine schwedische Museums-kette hat im ehemaligen Tacheles eine Dependence eröffnet. Auf drei Stockwerken wird zeitgenössische Kunst mit einem Schwerpunkt auf Fotografie gezeigt, dazwischen viel Gastronomie, ein gut kuratierter Museumsshop und ein großer Veranstaltungssaal, in dem gerade eine Veranstaltung mit Candice Breitz stattfindet. Das Treppenhaus ist mit Tags und Sticker übersät, wir sind uns einig, dass es sich hierbei um kulturelle Aneignung der ehemaligen Subkultur handelt. Uneinig sind wir uns bei der Ausstellung: Sie macht alles richtig, indem sie eine diverse Künstler*innenauswahl zusammenstellt (feministisch, queer etc., wobei keine Künstler*in aus Deutschland dabei ist), aber bleibt davon was hängen? Auch bei Juliana Huxtable, einer queeren BPoC-Künstlerin, deren Arbeit zeitgeistig poppig und kritisch ist, sind wir unschlüssig. Candice Breitz dagegen überzeugt mit *Whiteface*, einer kritischen Arbeit zum Thema Weißsein. Sie verleiht dem Haus dadurch eine insgesamt kritische und politische Haltung. Ist das klug von ihr gewesen? Wurde sie dafür wenigstens anständig bezahlt?

26.11. zu Hause

Eine kleine Verdichtung zum Thema Aneignung:

– Bei einem Künstlergespräch wird kontrovers über kulturelle Aneignung diskutiert. Ist es legitim, Material aus kolonialen Publikationen zu verwenden? Ist eine künstlerische Auseinandersetzung schon Bruch genug mit dem toxischen Quellenmaterial oder reproduziert man automatisch koloniale Blicke und Narrationen, auch wenn die In-

tention eine gegenteilige ist? Kann man die einseitig-kolonialistisch-hierarchische Perspektive nur durch ein Gespräch mit Betroffenen aufbrechen, um nicht erneut über sie zu sprechen, wie im Vortrag der Künstlerin?

– Ich bekomme einen aufgeregten Anruf von K., ihr Audiostück sei ohne ihre Absprache Teil eines Seminars in Halle. Das ginge gar nicht, sagt sie und bittet mich, die Sendung, in der wir ihr Audiostück gespielt haben, aus dem Netz zu nehmen. Erst eine Woche vorher hatte sich A. bei mir beschwert, dass ihre Grafikerin ihre Idee eines ausführlichen Glossars offensichtlich übernommen hätte und fragte mich um Rat, wie damit am besten umzugehen sei. Vielleicht sei der wesentlich Jüngeren gar nicht klar, dass das nicht geht bzw. eine Absprache angebracht sei, frage ich sie. Sie wolle noch mal mit ihr sprechen, sagt A.

Später fällt mir ein, dass ich auch schon mal ein sehr ungutes Gefühl bei einer Publikation hatte, weil vergessen wurde, mich zu crediten. Am meisten geärgert hatte mich damals aber, dass die zwei männlichen Autoren ein weibliches Pseudonym verwendeten – während sie mich als eine der wenigen weiblichen Beteiligten vergaßen. Ich deutete das als einen strategischen Move und empfand es als ziemlich zynisch.

– Als ich mit B. über das Thema spreche, fällt ihm spontan eine weitere Form kultureller Aneignung ein: Wenn man im Bewerbungsgespräch ankreuzt, dass man genderfluid ist, obwohl man stockhetero ist, um seine Chancen im Wettbewerb zu erhöhen. Arg.

16.1.2024 immer noch zu Hause

Pressemitteilung des Hamburger Bahnhofs:

„Hamburger Bahnhof International Companions e.V.: neu gegründeter Verein fördert Diversität und Inklusion durch Bildung, Ausstellungen, Veranstaltungen und Ankäufe für die Sammlung, mit dem Ziel bis Ende 2028 10 Mio. Euro an Fördergeldern einzuwerben.

Im Jahr 2024 werden mehrere Firmen und Partner das Museum über die Hamburger Bahnhof International Companions unterstützen. Die Deutsche Bank fördert *In Conversation*, eine Reihe monatlicher Gespräche mit internationalen Künstler*innen. Weitere Partner sind unter anderem illycaffè, Samsung Foundation of Culture und Werkstatt für Kreative der Stiftung Kunstforum Berliner Volksbank.

Der Hamburger Bahnhof International Companions e.V. hat sich zum Ziel gesetzt, das Museum über private Mitglieder und Sponsor*innen mit jährlich 2 Mio. Euro zu unterstützen und bis 2029 insgesamt 10 Mio. Euro an Programmgeldern einzuwerben. Für 2024 konnten bereits Fördermittel von 1,2 Mio. Euro gesichert werden.“

Ich werde das Gefühl nicht los, dass hier der Wolf im Schafspelz lauert: Ein weiteres Public-Private-Partnership, das die geschmeidigen Direktoren da ins Leben gerufen haben. Klingt nach tollem Programm, aber öffnet wirtschaftlichen Interessen die Türen und entlastet den Staat von notwendigen Infrastrukturförderungen.

24.2. sign, CIAT

Es gibt sie nur selten, diese Momente, wo man in eine Ausstellung kommt und geflasht ist, alle Konversation ausschlägt, um zu gucken. Als ich zur Finissage von *Sonntag und die Hoffmännchen* bei sign, CIAT komme, brauche ich etwas, um mich zurechtzufinden, da mehrere Kinder herum wuseln und gemeinsam an einem Kappaturm bauen, der fast bis zur Decke reicht und kurz darauf unter Getöse und Geklatsche zusammenfallen wird.

Die Wände sind ebenfalls voll: eine ist mit bunten Zeichnungen tapeziert, auf denen fotografierte Eisskulpturen platziert sind, auf einer anderen sind s/w-Porträts einer der Künstlerinnen mit Chatverläufen kombiniert. Auf einer weiteren sind zahlreiche Zeichnungen versammelt, die aussehen als wären sie von Kindern gemacht, aber sind sie es auch?

Im zweiten Raum zieht eine Foto-Projektion meine Aufmerksamkeit auf sich. Auch hier tauchen die Kinder und die Künstlerinnen auf, sind verkleidet, tanzen, sind mal frei gestellt vor schwarzem Hintergrund oder befinden sich in einem Rosenkohlfeld. Ich mag die Inszenierung der Alltagskomik mit Kindern und schätze die Selbstironie, mit der das alles inszeniert ist. Die künstlerischen Entscheidungen haben etwas Spielerisches, aber sie sind nicht beliebig. Dadurch geraten die Hierarchien ins Wanken, was die Ausstellung von Kunstvermittlungsprojekten in Museen etc. unterscheidet, bei denen die Kunstwerke in separaten Räumen ausgestellt werden.

14.3. Im Atelier von Alexandra Hopf

Werktalk bei Alexandra Hopf, das ist eines dieser tollen selbstorganisierten Formate, das seit 2012 existiert und bei denen Christl Mudrak und Monika Jarecka regelmäßig zu Arbeitsgesprächen in Atelier oder Ausstellungen einladen. Hopf zeigt erstmals ihren Film *Being Renée Sintenis*, an dem sie über zwei Jahre gearbeitet hat. Ich habe schon viel davon gehört und freue mich, ihn endlich sehen zu können. Am Ende ist er viel zu schnell vorbei, ich hätte gerne mehr über die Sintenis erfahren und mehr von Hopfs ästhetischen Übersetzungsideen verfolgt. Hopf war auf Sintenis (1888–1965) gestoßen, weil diese in den 1920er-Jahren in Berlin eine Erscheinung und erfolgreiche Künstlerin war, bekannt einerseits für ihr markantes Aussehen (sie war 1,80 groß) und ihre lesbische (heute: queere) Lebensweise. Gleichzeitig bestanden die meisten ihrer Kunstwerke aus kleinen Tieren in Bronze. Wie gehen ein avantgardistischer Lebensstil und diese recht konventionellen Arbeiten zusammen? Den Mittelpunkt des Films bildet ein fiktives Interview mit Sintenis, das Hopf mit einer Schauspielerin, die sowohl Moderatorin als auch Sintenis spielt, inszeniert. Hopf macht das toll, wie sie sich der Künstlerin nähert, ohne ihr zu nahe zu kommen und dabei auf den verschiedenen Ebenen (Ausstattung, Sound, Text) eine eigenständige wie überzeugende Form findet.



Daniel Marzona
(1969–2024)

25.4. Küchentisch

Schock, *Berliner Zeitung*, noch ein Tod. Daniel Marzona. Ich kannte ihn nicht gut. 2015 kamen wir uns etwas näher. Er sah zufällig meine Ausstellung im Haus am Lützowplatz und fand sie toll. Ich war zum Weihnachtsumtrunk eingeladen, eine tolle Jürgen-Drescher-Skulptur, eine Alugussleiter, mitten im Wohnzimmer. Ich glaube, wir hatten ein ähnliches Kunstverständnis. Er hatte ja auch Sofia Hultén, eine ehemalige Koch- und Kesslau-Künstlerin, im Programm. Wir trafen uns auch noch, um eine mögliche Zusammenarbeit auszuloten, kamen aber überein, dass aus mir kein Galerienkünstler mehr werden würde, ich den beidseitig benötigten Umsatz niemals erreichen würde. Außerdem sprachen wir über unsere erblich bedingten Gefäßprobleme, als ich Meeresfrüchte bestellte. Jetzt ist er daran gestorben. Nach Ben Kuckei wieder ein Herzinfarkt- oder Schlaganfalltoter. Wie schade, ich wollte ihn noch oft treffen und dachte, nach seiner Galerieschließung wäre das umso unbefangener möglich. Also auf keinen Fall mehr rauchen, weiter vegan leben, viel Sport treiben und so oft es geht, Menschen treffen, die man schätzt.

28.4. Gallery Weekend

Da liegt ein *Süddeutsche-Zeitung*-Magazin vor der Bürotür in der Steinstraße, ein Stil-Leben-Spezial und sicher hat Stefanie Sargnagel Recht, wenn sie auf der letzten Seite meint: „Das Gesellschaftsleben in der bildenden Kunst ist bestimmt von Millionären und Opportunisten.“ Mehr muss vielleicht zu dem Wochenende gar nicht gesagt werden.



NACHRUFE VON HUNDERT

Geka Heinke

(1967–2024)

/Marcel Prüfert

Jetzt erst nach sehr langer Zeit habe ich mir Gekas Arbeiten/Malerei wieder angeschaut. Ich hatte die Möglichkeit dazu während der Trauerfeier in ihrem Atelier. Welcher Ort kann direkter für die Kunstbetrachtung sein als der Ort, an dem sie entstanden ist.

Kerstin stand neben mir und sagte: „Ja, unser Jahrgang hat jetzt schon ein gelebtes Leben gelebt.“

Wie weit wir gegangen sind: jetzt kurz vor sechzig. Und wenn wir uns umdrehen, blicken wir doch auf ein langes ereignisreiches Leben zurück.

Die Malerei:

Ernsthaft werden Tapetenmuster, Spielereien des Alltags, skizziert und in sehr reduzierter Farbauswahl auf die Leinwand gebracht.

Die Farbe ist schnell und dünn aufgetragen, so das Unregelmäßigkeiten entstehen. Sie brechen die Vervielfältigungen der Muster, wie kleine Fehler im System. Fleckige Nuancierungen.

Als würde auf unauffällige Weise deren konkrete Ausführung sabotiert und verhindern, dass wir uns zu genau um die dekorativen Elemente kümmern.

Konturen der Vorzeichnung bleiben an manchen Stellen sichtbar, so bleibt der Entstehungsprozess nachvollziehbar. Neuere Papierarbeiten sind freier angelegt. Sie werden auf Gekas Website unter Material / Experiment geführt. Die Interessantesten unter ihnen implizieren, sie wären Siebdruck. Fake-Siebdruck sozusagen. Der gesprühte Hintergrund, aber auch viel Papierweiß stehengelassen, darauf Farbflecken wie große fallende Tropfen, darüber leichte Farbschlieren mit einem sehr breiten Pinsel. Allein diese immer gleiche Vorgehensweise in den rein abstrakten Arbeiten zeigt mir eine Ordnung, die ich in ihren Tapetenmustern auch wieder finden kann.

Ich hätte mir eine Führung der Weggefährterinnen sehr gewünscht und stehe stattdessen traurig am Fenster.

/Kerstin Gottschalk

Liebe Geka,

wir hatten ausgemacht, dass Du Dich meldest wenn ich etwas übernehmen kann oder Dich unterstützen kann. Das war im Frühjahr 2023. Ich höre es noch deutlich und ich erinnere mich jetzt, wie ich in den letzten Monaten immer mal dachte: Schicke ich Dir eine SMS?

Ich habe es nicht gemacht, die ganze Zeit nicht – wie wir es so ausgemacht hatten, auch weil ich mich nicht getraut habe.

Geka, wir waren zusammen bei Stedefreund, Du warst um einiges weiter mit allem, der Arbeit, dem Betrieb und Deiner Entschiedenheit.

Die Fäden, die wir aufnahmen, waren sehr fein und zugleich blieben sie auf eine bestimmte Art immer offen. Offen, diese ruhen zu lassen und auch wieder aufzunehmen.

Wir trafen uns einmal beim Zugfahren, aber erst als wir beide am Hauptbahnhof ausstiegen und dann noch gemeinsam S-Bahn fuhren. Du kamst direkt von der Beerdigung Deines Vaters und sprachst mit mir über Deine Familie und wir sprachen weiter über Musik und musizieren. Viel später hast Du dann „bei mir“ ein Semester im Team der Malerei und Grafik an der Uni-Frankfurt gelehrt.

Dir hat das Lehren so viel Spaß gemacht, so viel Freude kam da von Dir! Die Studierenden und auch ich haben das sehr geschätzt! Gerne hätte ich mit Dir weiter im Team gearbeitet. Wir sprachen darüber und Du sagtest, sehr gerne wieder – nach der Krankheit.

Gestern in Deinem Atelier, so viele Künstler*innen und Freunde habe von Dir Abschied genommen. Überall diese Farbe, Geka! Kleine wie große Arbeiten, die so wie Marcel schreibt, Ausschnitte von etwas sehr Großem zu sein scheinen. Michael hat Fotos von Dir und Deinem Leben an die Wand geworfen. Du am Cello. Da fühlte ich, das alles hier ist Musik, auf den Papieren und auf den Leinwänden. So viel Strenge und Struktur und doch die Farbe, die eben keine Grenze kennt. Die Arbeiten scheinen wie echte Versprechen auf mich. Versprechen von etwas Großem. Von was, und das glaube ich, weißt Du jetzt ganz genau.

PORTRÄT ULRIKE BOCK

[Unvollendet]

Eine schmerzlose Krankheit
fesselt die traumlose Zeit
wie ein roter Schatten

so lange wir wollen
nehmen wir Abschied

Du trägst
im Sommer
ein Kleid
aus Lava und schmelzendem Schnee

und jeden Tag
willst Du
zum Letzten

Heute noch

schlafen
die Pferde im Stehen
auf den Himmelsleitern
schreien
die Schatten

Heute noch
schreitest Du frei
wie ein Fabeltier
Und irgendwann
versammelt Deine Gegenwart
die letzten Dinge

Brigitta Sgier

Ulrike Bock

(1941–2024)

/Sonya Schönberger

Im Dezember 2019 schreibt mir Ulrike Bock eine Mail: „Ich bin 1941 geboren und seit vielen vielen Jahren in der Kunst unterwegs. Vielleicht haben sie ein wenig Lust auf eine Begegnung.“

Thema meiner Gespräche* in der Reihe ist, was es bedeutet, als Künstler*in in einer Stadt wie Berlin alt zu werden. Wie kommt man über die Runden, wie regelt man den Nachlass, was hat man alles erlebt im Leben? Wir treffen uns bald darauf in ihrem Wohnatelier im Wedding und ich verstehe sofort, dass Arbeit und Leben bei ihr eins sind. Drei Jahre zuvor verstarb ihre Partnerin Brigitta Sgier, mit der sie sich die Wohnung teilte. Das Atelier ist noch von beiden erfüllt, Leben und Arbeit ineinander verschränkt. Sie ist sehr nett, bescheiden in unserer Begegnung, nicht leicht zugänglich, kommt aber doch ins Sprechen: Über ihren geliebten Vater, der viele Frauen hatte und ein Nazi war, ihr Ankommen in Berlin, ihren Zugang zur Kunst, die einzelnen Schritte im Leben. Brigitta ist ihre große Liebe und sie begeben sich auf viele Abenteuer in Brandenburg, das sie nach der Wende erkunden, immer nur zu zweit, noch mit dem Hund. Ihre Wohnung und die Dinge, die sie umgeben, erzählen von einer vergangenen Zeit. Sie habe den Anschluss nicht mehr, verstehe die aktuellen Diskurse nicht, könne sich also auch nicht auf sie einlassen, sagt sie. Sie sagt zum Schluss: „Schön, dass du da warst“. In den letzten Jahren hat sie dann mehr und mehr aufgehört, sich mitzuteilen, die Tür nicht mehr geöffnet, das Telefon nicht mehr beantwortet. Bis zum Schluss hat sie aber geschrieben. Am Freitag, den 3. Mai, ist sie in ihrer Wohnung verstorben.

* Das Gespräch mit Ursula Bock erschien in der Ausgabe 35 der *von hundert* im Juni 2021
(https://vonhundert.de/2021-06/919_schoenberger.php)



René Pollesch

(1962–2024)

/Chat

Mitten unter Menschen, unter einem amorphen Haufen menschlicher Leiber, lässt sich der Protagonist begraben. Er ist quasi schon tot und alle denken, das Stück sei zu Ende. Doch selbst aus dem Grab heraus möchte er uns noch erheitern.

Wer sitzt im Wald und heult? – Die Heule.

Was sagt die eine Kerze zur anderen? – Ich geh aus.

(im letzten Bild von „ja nichts ist ok“ von René Pollesch, Premiere am 11. 2. 24 in der Volksbühne)

*Cool sein
Cool bleiben
Leiden*

Die Drei von der Volksbühne

Cool sein! Das war Bert Neumann, Ausstatter und Architekt der erfolgreichsten Theaterstücke. Der Bild- und Raumkünstler, der Berlin mit seinem Style zur hippesten Stadt der Welt gemacht hat. Der uns gezeigt hat, wie man aus allem, was da ist, Schönheit zaubern kann, auch mit wenig Geld.

Cool bleiben! Das war Christoph Schlingensief – wer erinnert sich noch? Er hat schon 1999 mit Rechten geredet, lange bevor dazu die erste Gebrauchsanweisung erschien. Und als die noch Neonazis waren. Er nannte das „Großer Kameradschaftsabend der Rechten und Gerechten“.

Leiden! Das war René Pollesch, der größte deutsche Dichter unserer Tage. Wer sonst?

Am 26. Februar diesen Jahres ist nun der dritte der Leuchttürme unserer Welt erloschen. Längst sind wir nicht mehr cool noch frech. Wir sind schon dabei uns einzuordnen, und nicht mehr lang werden wir es vergessen haben, zu lieben mit Leidenschaft. Keiner nimmt jetzt mehr die Feigheit von uns und niemand wird auch nicht den Übergang von der analogen zur digitalen Welt mit uns beweinen.* Es wird einsam, noch einsamer, es wird kalt.

Wenn wir nicht das Erbe antreten. Scheiße, jetzt müssen wir alles selber machen. Die Götter-Kollegen, ja, alle drei haben nur das Staffelholz weitergegeben, als ihre Zeit abgelaufen war. Ab und zu und immer wieder werden wir uns erinnern, wie hätte das Bert Neumann gemacht, was hätte Christoph Schlingensief dazu gesagt, und wie hätte das René Pollesch verzaubert?

Das ist, was bei mir von ihm übrig bleibt. Ein Bruder im Herzen, der mir nah ist wie kein anderer. Der das, was ich sagen will, auf die Bühne stellt und noch viel mehr. In diesen ganzen unaufhaltsamen Tiraden unter Leuten, dem lustigen Jammer, den himmlischen Gesängen und kleinen oder großen Hymnen. Es ist ja alles verfügbar, er hat's immer auf den Abendzettel geschrieben, von welchen Denkern die geklauten Gedanken sind. Aber, guck, hab ich die Kraft? Ich werd's versuchen, kann aber auch sein, dass ich ganz leise werde. Was dann?

* außer Andreas Koch in: *Tatsächlich lese ich gerne Zeitung*, 2024



- 2 Abend im Abendland—*Oliver Grajewski*
- 3 Croissant unterm Hakenkreuz —*Oliver Koerner von Gustorf*
- 7 Gallery Weekend 2024—*Chat*
- 9 Biennale / Venedig—*Stephanie Kloss*
- 12 Nachdenken über Marcel Duchamp—*René Straub*
- 18 Demos gegen rechts in Brandenburg—*Chat*
- 20 Nachsitzen und lesen / von *hundert* #38 Reread—*Christoph Bannat*
- 21 Raum-Spezial—*Peter K. Koch und Andreas Koch*
- 24 Raumnotizen—*Peter K. Koch*
- 25 Pro Brache—*Andreas Koch*
- 26 Contra Brache—*Andreas Koch*
- 27 Wo?—*Peter K. Koch*
- 30 Raum / Ein alphabetischer Versuch—*J. G. Wilms*
- 33 Manifest für einen leeren Raum—*Ralf Krämer*
- 34 The Transfer of my Kozmic Blues—*D. Holland-Moritz*
- 37 Eine Liste von hundert / Liste geschlossener Galerien seit 2002—*Andreas Koch*
- 38 Eintritt in die hohe Schule der Lüste—*Christoph Bannat*
- 40 Parkraum Gallery—*Chat*
- 41 Walden Kunstaussstellungen / Gespräch mit Reinhold Gottwald—*Christoph Bannat*
- 46 Related Content – far and wide—*Barbara Buchmaier und Christine Woditschka*
- 48 Gespräch mit XING zu dem Projektraum RAUM—*J. G. Wilms*
- 52 Kleine Räume—*Andreas Schlaegel*
- 54 Straßen und Räume: Tel Aviv (2010)—*Holger Heiland*
- 57 Wo ich war—*Esther Ernst*
- 62 Gespräch mit Anna M. Kempe—*Anna-Lena Wenzel*
- 66 „Exergue“ – der Film zur Documenta 14—*Raimar Stange*
- 68 Künstler/in, lebenslang / Barbara Quandt—*Sonya Schönberger*
- 73 Vanity Fairytales / Das fiel mir im Raum nicht ein! —*Elke Bohn*
- 74 Tagebuch—*Eine/r von hundert*
- 76 Nachrufe von hundert / Geka Heinke, Ulrike Bock, René Pollesch