042/100

von hundert #42

Februar 2026

Texte über Kunst und anderes

über Ausstellungen 13. Berlin Biennale, Ursula Paletta, Dorothea Neitzert, Jukka Korkeila, –––––, Lovis Corinth
Bücher über documenta fifteen, Stephanie Hollenstein Gespräche mit Dieter Scholz, Michael Hirsch
sonst über Ruthild Hahne, Koch und Kesslau, Hans Stein, Susanne Ruoff und viele Seiten über den Kunstmarkt

Impressum

von hundert #42 erscheint 02/2026
Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Christine Woditschka, Christoph Bannat, Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch
Kontakt info@permanentverlag.de, www.vonhundert.de
Steinstraße 27, 10119 Berlin, Tel. 030/41717570
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck und Bindung Europrint, Berlin
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
Auflage 130 + 60 ap (author's proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Späti (Choriner Straße), Lass uns Freunde bleiben, 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

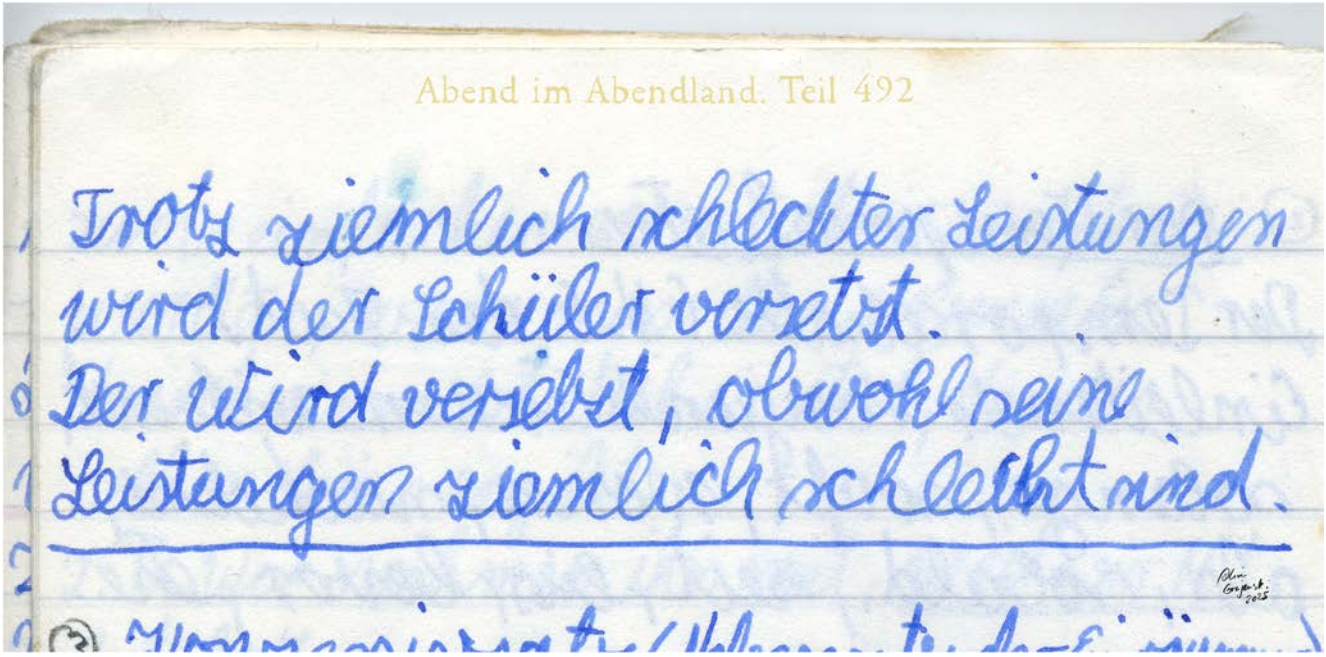
Die Meinung der einzelnen Textbeiträge wird nicht zwingend von der Redaktion geteilt.

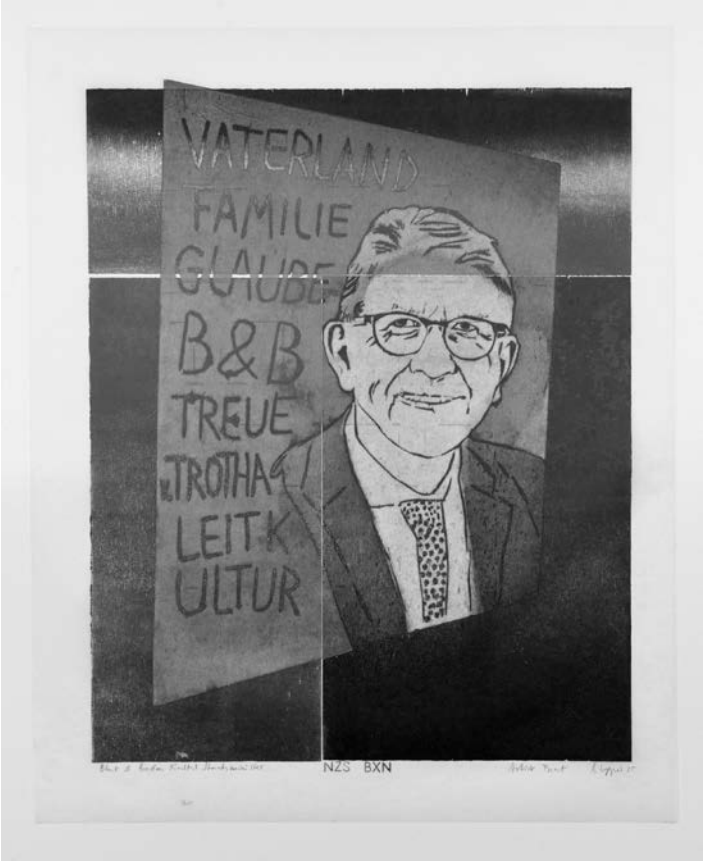
Gender: Wegen der Vielzahl an Möglichlichkeiten, nicht nur der Geschlechtszugehörigkeiten und -nichtzugehörigkeiten, sondern auch deren Nennungen, überlassen wir es den Autoren, Autor/innen, AutorInnen, Autor_innen, Autor*innen, Autor:innen, wie sie damit umgehen wollen.

Klammern in diesem Heft (Aspekte, die sich über mehrere Texte strecken):
Kunstmarkt (natürlich) — 3, 23–50, 64–69, 70, 71
Issy Wood — 32, 70
documenta fifteen — 3, 5
Künstlerinnen in totalitären Systemen — 11, 55
monopol (Oliver Koerner von Gustorf) — 12, 27, 70
Berlin Biennale 13 — 12, 52
Kunst und (Fremd-)Arbeit — 7, 16, 17, 34, 40, 46, 52, 71
TzK — 13, 26, 35, 38, 70, 71
Mehdi Chouakri — 28, 32, 33

Abend im Abendland #492

/ Oliver Grajewski





Ware oder wahre Kunst?

/Raimar Stange

„Unser“ neuer Kulturstaatsminister Wolfram Weimer konstatiert: Deutsche Maler seien in den letzten 40 Jahren durchweg absolute Weltklasse gewesen – und dieses, „ohne staatliche Subventionen“ zu benötigen. So spricht jemand, der von „deutscher Kunst“ wohl nicht viel mehr gehört hat als die Namen Gerhard Richter und Georg Baselitz, und der zudem Kunst in erster Linie unter ökonomischen Gesichtspunkten ver- und misshandelt. Wolfram Weimer verkennt hier nicht nur, dass die überwiegende Mehrheit der Maler und Malerinnen auch in Deutschland nicht von ihrer künstlerischen Arbeit leben kann, sondern auch dass (kommerzieller) Erfolg in aller Regel eher wenig über die Qualität von Kunst aussagt. Worum es dem Kulturstaatsminister, der sich übrigens in seinem bisherigen Leben noch nie professionell mit Kultur beschäftigt hat, aber tatsächlich geht, wurde wenig später klar, als er, quasi im Gegenzug, die aktuelle „Empörungskultur“ kritisierte. Kunst hat sich für Weimer eben markt- und gesellschaftskonform zu behaupten, auf keinen Fall aber soll sie politisch oder gar systemkritisch daherkommen. Für eine solch affirmative – um es höflich zu sagen – Vorstellung von Kunst dient dem Herren dann, leider nicht ganz zu Unrecht, die autonome Malerei als Kronzeugin, „radikal feministische, postkoloniale und öko-sozialistische Empörungskultur“ aber sei nichts als „linker Alarmismus“. Dass dieser dümmliche Angriff auf das komplette Spektrum avancierter Kulturproduktion die Kunstfreiheit ad absurdum führt, ist so offensichtlich wie die Kompetenz-befreite Sichtweise dieser mehr als nur wertkonservativen Polemik gegen jedwede engagierte Kunst.

Wolfram Weimers unqualifizierte Attacke gegen jedwede avancierte Kunst wurde von ihm selbstverständlich vorbereitet durch seine Behauptung, der Kulturbetrieb hätte ein „Antisemitismus-Problem“. „Selbstverständlich“, denn diese Trias ist die derzeitige Dreieinigkeit in der Rhetorik der meisten rechtspopulistischen Kulturkämpfer:

Da ist 1. der Antisemitismus mit dem man als denkbar größte Keule in Deutschland 2. auf avanciert-projektbasierte Kunst einschlägt und 3. hält man gleichzeitig dagegen die altehrwürdigen, Waren produzierenden und kritikfreien Kunstpraktiken wie vor allem die Malerei hoch.

Als Blaupause für diese infame Strategie muss nicht zuletzt der von den deutschen Leitmedien hochgekochte und heute von Kulturkämpfern immer noch gern strapazierte „Antisemitismus-Skandal“ der documenta 15 gelesen werden. Wir erinnern uns: Bereits Wochen vor der Eröffnung wurde die documenta 15 als antisemitisch diffamiert. Auf diesen Nährboden dann fiel der Verdacht kurz nach der Eröffnung, sechs Arbeiten, also nicht einmal 1 % der ausgestellten Projekte, wären antisemitisch. Die Empörung war grenzenlos, sogar der Abbruch der Kasseler Ausstellung wurde völlig unverhältnismäßig gefordert. Da half es auch

Thomas Klipper, *Blut & Boden Kulturstaatsminister*, 2025

nicht, dass zwei prompt eingeholte juristische Gutachten diese (bewusst?) boshaften Interpretationen zurückwiesen und dass auch namhafte Kunsthistoriker nicht auf diesen verlogenen Zug aufsprangen. Die internationale Fachpresse ignorierte diese scheinheilige Kampagne dann auch gänzlich, konzentrierte sich vielmehr – im Gegensatz zur deutschsprachigen Presse, die darüber eben nicht sprechen wollte – auf das künstlerische Anliegen der documenta 15. Das kuratorische Konzept nämlich sah vor, mit vor allem kollektiv erarbeiteten Projekten alternative Ökonomien vorzustellen, die Antworten geben auf Neoliberalismus und Globalisierung – wenn man so will: Es ging um „Empörungskultur" im besten und weitesten Sinne.

Aus gleich mehreren Gründen hat die Galeriekunst bei der documenta 15 dann auch kaum eine Rolle gespielt. So wird in Galerien in aller Regel keine prozesshafte, projektbezogene und „dematerialisierte" (Lucy R. Lippard) Kunst gezeigt und verkauft, sondern objekt- und warenhafte Artefakte. Und diese Werke folgen meist dem modernen Diktat der Autonomie, zeichnen sich also eher durch „ästhetisch-vollendete" Formkunst aus, als durch engagiert-politische Haltung und Praxis. Zudem sind diese Kunstwaren meist in individueller, möglichst „genialer" und meist immer noch männlicher Autorenschaft erarbeitet und nicht, wie auf der documenta 15 zumeist, in kollektiver Zusammenarbeit. Die avancierte Praxis der multiplen Autorenschaft wird von Vertretern der autonomen Kunst dann prompt in bester eurozentristischer Tradition als unkünstlerisch angesehen, ja als „Schafsgeblöke" (Bazon Brock) abgetan. In der ehemals fachkundigen *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* war, ebenfalls bereits Wochen vor der Eröffnung der documenta 15, gar zu lesen, dass es „kollektive Kunst per Definitionem" nicht gibt. Kurz und schlecht: Galeriekunst gehorcht sowohl in ihrem Produktionsmodus – der erfolgreiche Macher – wie zum Teil in ihrer Erscheinungsform – die teuer zu verkaufende Ware – und ihrer ökonomischen Funktion – Wettbewerb auf dem vermeintlich freien Markt – brav den Regeln des (patriarchalischen) Neoliberalismus und passt als solche blendend in das asoziale Weltbild des wertkonservativen Rechtspopulismus, der derzeit leider nicht nur in Deutschland den Ton angibt. Eine diese Gesellschafts(un)ordnung kritisierende Kunst dagegen wird mit der eben beschriebenen Trias zunehmend erfolgreich bekämpft.

Dieser ‚Erfolg' ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass auch der etablierte Kunstbetrieb im „Globalen Norden", also neben den Galerien auch zum Beispiel Museen und andere Ausstellungshäuser für zeitgenössische Kunst, immer noch überwiegend das Konzept des autonomen und ding-, ja warenhaften Kunstwerks auf Kosten gesellschaftspolitischer Projekt-Kunst favorisiert. Bezeichnend in diesem Kontext ist, dass es in Deutschland immer noch keine Professur für aktivistische Projekt-Kunst gibt, dafür aber um so mehr für Malerei und Bildhauerei. Formen des Protestes und des Widerstandes gehören da selbstverständlich kaum zum Lehrplan. Und auch in Kunstmagazinen tauchen aktivistische Aktionen, wenn überhaupt, eher am Rande auf und dann meistens nur, wenn sie skandaltauglich sind und dadurch die Auflage steigern können. So betont man hierzulande was eigentlich Kunst zu sein hat. Diese Marginalisierung des „Artivismus", die aktivistische Kunst zu einer „Dark Matter" (Gregory Sholette) macht, also quasi zu einer Schwarzen Materie, die zwar immer da ist, aber unsichtbar bleibt, macht deutlich: Offensichtlich begreift sich der „real-existierende" Kunstbetrieb als ein unpolitisches Unternehmen, das sich mit warenhaften Werken erfolgreich behaupten kann – und läuft so im von rechts geführten Kulturkampf mehr oder weniger wehrlos, fast schon willfähig in das offene Messer.

Dass Kultur in unseren kommodifizierten Zeiten nur noch als (Konsum-)Ware Sinn macht, davon ist vor allem Wolfram Weimer überzeugt – wie seine jüngsten Vorstöße als Kulturstaatsminister belegen. So forderte er gerade „mehr Filme für die breite Masse" und weniger experimentelles oder gar engagiertes Nischenkino, also Blockbuster-Filme wünscht er sich, die an der Kinokasse Umsatz machen. Und Weimer ist es ein Anliegen, Musiker zu unterstützen, genauer: Pop(!)musiker, deren Einkünfte aus Streaming-Honoraren immer mehr zurückgehen …

Illustration: vonhundert

KUNST IM STREIT BUCH

ruangrupa: „Wir wollen eine global ausgerichtete, kooperative und interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform schaffen, die über die 100 Tage der documenta fifteen hinaus wirksam bleibt. Unser kuratorischer Ansatz zielt auf ein anders geartetes, gemeinschaftlich ausgerichtetes Modell der Ressourcennutzung – ökonomisch, aber auch im Hinblick auf Ideen, Wissen, Programme und Innovationen."

Nach-Denken über Moral und Kunst

/Christoph Bannat

Kunst im Streit ist die wissenschaftliche Aufarbeitung der sogenannten Skandal-documenta 15 und ein spannender Spaß. Spaß? Ja, für den, der Spaß am Denken hat. *Kunst im Streit* sollte der Standardreader für jede Kunst- und Kulturinstitution, die sich mit dem Thema Rassismus und Antisemitismus beschäftigt, sein. Gleichzeitig ist der Reader ein Plädoyer für einen wissenschaftlichen Umgang mit diesen Themen, sowie ein Plädoyer gegen ein Vergessen, denn er betrachtet die documenta 15 aus einer Distanz von drei Jahren. Und das mit einer erschreckenden Erkenntnis – davon später.

Herausgegeben und kommentiert wurde der Reader von Meron Mendel und Heinz Bude. Geforscht haben fünfzehn Wissenschaftler, in fünfzehn kurzweiligen Kapiteln, mit jeweils einem Fazit zu den Mechanismen der sogenannten Antisemitismus-documenta. Durch BDS- und Postkolonialismus-Diskurse bestand bereits eine spannungsgeladene Stimmung im Vorfeld der Ausstellung. In dem die Ansprüche des Kuratorenteams ruangrupa und des Vermittlungsteams (den sobat-sobats) sich unvorbereitet wiederfanden. Das zeigt der Reader, der aber tiefergehend auch die Kasseler Stadt- und Medienpolitik sowie die Herkunftsgeschichte der (antisemitischen) Bildpolitiken und Ikonografien des People-Justice-Banner vom Taring-Padi-Kollektiv untersucht. Gleichzeitig wird nach der Rolle von Moral und Kunst in einer zunehmend spezialisierten Gesellschaft gefragt. Und es wird gezeigt, dass moralische Ansprüche schnell zum Booster für Verhärtungen werden können. Es entstehen polarisierende Fronten, und auch das zeigt der Reader deutlich, zwischen den Begriffsfeldern Antisemitismus und Antirassismus. Fronten an denen sich zwei Gesellschaftsgruppen gegenüberstehen, die beide um öffentliche Aufmerksamkeit konkurrieren. Dabei wurde Antisemitismus oft als Unterthema von Rassismus behandelt. Wobei Antisemitismus in letzter Konsequenz Juden vernichten will. Rassismus, Menschen

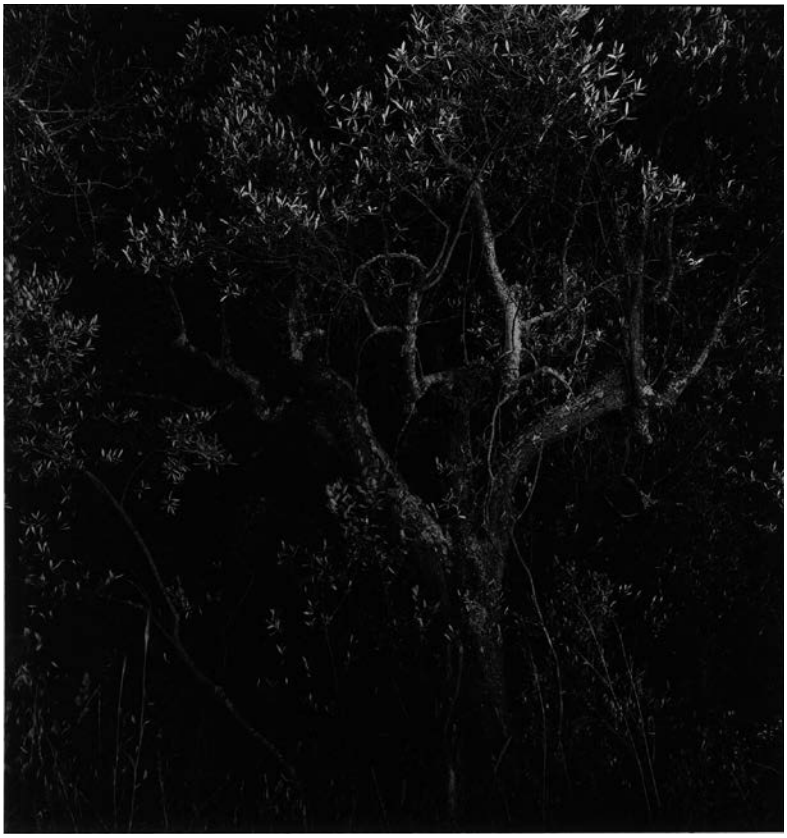
Abbildung: Website documenta 15

zunächst „nur" be-, ver- und entwerten, was für diese ebenfalls vernichtend wirken kann. Gleichzeitig wurden Antisemitismus-Begrifflichkeiten instrumentalisiert, um linke Politik zu diskreditieren.
Dass diese Frontlinien gerade über die documenta liefen, ist doch eigentlich gewollt. Denn spätestens seit der documenta 5 soll, anders als der Name vermuten lässt, moderne Kunst hier nicht nur dokumentiert, sondern selbst aktiv werden.
Ein weiteres Untersuchungsfeld des Readers sind die Verhandlungen der Antisemitismusvorwürfe auf den unterschiedlichsten Medien, von Facebook, über Blogs, SMS, Instagram, Twitter, Whatsapp bis hin zu Pressemitteilungen, nationalen Printmedien oder TV-Sendern.
Der Reader zeigt deutlich, dass die vielen Kommunikationskanäle, weit über die documenta hinaus, zum Problem werden können. So konnten die offiziellen documenta-Pressemitteilungen nur verlieren, denn bevor diese veröffentlicht wurden, hatten sich bereits die Rotten, Gangs, Schwärme, Horden, Ellbogennutzer, Standpunktritter, Meinungsprofis und Kotzbrocken in Stellung gebracht und ihre Gläubigen um sich geschart. Das Problem der vielen Kanäle: Wer's nicht glauben wollte, solle doch einfach den Kanal wechseln. So verdichteten und verhärteten sich die Fronten. Die kanalisierte, Like-gestärkte Selbsterhöhung der Glaubensgemeinschaften demonstriere so ihre Stärke, wenn auch nur virtuell, so doch viral. Auf der Strecke blieb das fluide Denken und die Wissenschaft – der Reader holt da etwas nach. Leider läuft das Nach-Denken den Tatsachen immer hinterher. Doch Diskussionen sind bekanntlich dafür gut, hinterher die richtigen Gedanken zu haben. Und der Reader scheut auch nicht vor so sentimentalen Begriffen wie Gastfreundschaft zurück. Und auch nicht vor einem klaren Statement für den Erhalt der Institution documenta, verbunden mit einer halb ironischen Forderung nach einer Weltkunstausstellung, im Sinne des Weltkulturforums, das es nie zu einer Institutionalisierung geschafft hat.
Und nun, wie oben versprochen, die schlechte Nachricht: Je höher der Grad an wissenschaftlicher Bildung, desto weniger sind Menschen bereit, ihre Überzeugungen über den schlimmen Zustand der Welt und über die Uneinsichtigkeit jener, die ihnen nicht zustimmen, zu ändern – auch das steht im Reader.[1]
Ich sehe das als ein Plädoyer für die Selbst- und Herzensbildung.

(Nieder mit dem Kulturboykott von israelischen Künstlern. Hoch die internationale Solidarität, mit Menschenrechtlern in allen Ländern. Denn wie viel schwieriger ist es, sich mit Menschenfreunden, egal wo, zu verbünden, als sein Like unter irgendeine Petition zu setzen.)

Kunst im Streit, Antisemitismus und postkoloniale Debatte auf der documenta fifteen" von Heinz Bude (Hg.), Meron Mendel (Hg.)., 345 Seiten, 2025, Campus, Berlin

1
Kunst im Streit, S. 340, „Die Rolle von Forschung", Heinz Bude, Meron Mendel mit Verweis auf die Forschungen von Dan Kahan und seine Mitarbeiterinnen, in Farhan Samanani *Miteinander: Über das Zusammenleben in einer gespaltenen Welt*, Hanser Literaturverlage, 2023, S. 224–237.



Ursula Paletta, *echoes of exposure 8#6*, 2024, C-Print, 70 x 70 cm

URSULA PALETTA

ATELIER KIRCHNER

Olivenhain, schimmerndes Schwarz

/Birgit Schlieps

Ich treffe Ursula Paletta in der Ausstellung *BERLIN EINS – Die Neunziger* mit Nelly Rau-Häring, André Kirchner und Peter Thieme im Haus am Kleistpark. Ursula Paletta erzählt mir, dass Nelly Rau-Häring auf die Frage, wie sie ihre fotografischen Arbeiten in der Stadt vorbereitet hat und in welchem Kontext sie entstehen, antwortete, dass sie situativ aus der Handtasche zur Kamera greife. Darüberhinaus sei sie jahrelang als Taxifahrerin tätig gewesen, um ohne Auftrag und finanziell unabhängig eigene Projekte verfolgen zu können. Wir sprechen über Palettas kommende Ausstellung und mögliche Titel. Irgendetwas mit „Ghost" ist im Gespräch. Auch über Glühwürmchen unterhalten wir uns.

Der jetzige Ausstellungstitel: *echoes of exposure* katapultiert mich direkt zwischen die Wahrnehmungsebenen von Hören und Sehen: Dem Licht hinterherlauschen. Und das ist tatsächlich das, was passiert, als ich mich in der Ausstellung zwischen diesen Bildern bewege. Paletta hat verschiedene quadratische Formate (35×35, 50×50, 70×70, 80×80, 100×100 cm) ausgewählt und sie mit einem feinen Gespür für Korrespondenzen und dialogische Situationen entlang der Schöneberger Galerie- bzw. Atelierwände von André Kirchner plaziert. Jede der Seiten bietet andere geometri-

Ausstellungsansicht, Foto: Birgit Schlieps

sche Vorgaben, wie Oberlichter, Fenster, Türen und eingefasste Wandabschnitte, die mit den Bildern Teil eines umlaufenden visuellen Parcours werden. Paletta hat toskanische Olivenbäume aufgenommen, nachts. Sie hat ein mobiles Blitzlicht verwendet und jeweils mehrfach belichtet, mit Erfahrungswerten und Ahnungen, wie sie am Ende werden könnten, die Bilder. Sie selbst sagt, dass sie das Gefühl hatte, mit Licht zu malen, Lichtspuren zu setzen und so den Olivenbaum mit seinen Ästen und silbrig-dunkelgrünen Blättern partiell sichtbar werden zu lassen. Die mobilen Mehrfachbelichtungen vermögen der Realität verschiedene Schichten abzugewinnen, ohne auf einem „Ding an sich" zu bestehen, einem demonstrativen Zeigen von etwas. Mittels einer „Handtaschenfotografie" wird die Realität zu einem Palimpsest verschiedener Lichtschichten.

Doch der eigentliche Protagonist dieser Bilder ist das gesättigte Schwarz selbst zwischen den Blättern und zwischen den Bäumen. Um 1915 entdeckte der Maler Henri Matisse Schwarz als eine Farbe des Lichts. Durch den gezielten Einsatz starker Kontraste entsteht der Eindruck eines vom Schwarzen ausgehenden Lichts. Das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch in der Reduktion von Figur und Grund präsentiert das Konzept einer gegenstandslosen Welt einer reinen Intensität. Das Schwarz von Palettas Bildern hüllt mich ein und gibt meinem Sehen einen schützenden Rahmen.

Durch die dialogischen Setzungen der sichtbar gewordenen Teile der Olivenbäume habe ich den Eindruck, dass zwischen meinen Ohren etwas passiert, dass das Echo der Belichtungen meine Wahrnehmung über die Ohren erreicht. ‚Blink of an eye'[1], ‚Blink of an ear'. Eine konzeptionelle Verkettung, die ich einem Text von Stefan Römer zur künstlerischen Forschung (*DeConceptualize*, 2022) und seiner Relektüre von Seth Kim-Cohen (*In the Blink of an Ear*, 2009) entnehme. Beim Blinzeln wechseln sich Momente des Sehens mit Momenten des Nicht-Sehens ab. Kim-Cohen spricht von einem Ohrenblick und meint damit eine Wahrnehmung, die sich einerseits auch beim Hören ihrer Subjektivität und körperlichen Bedingtheit in Auslassungen und Überblendungen bewusst ist, und andererseits Kontext, konzeptionelle Zusammenhänge und virtuelle Möglichkeitsräume miteinbezieht.

Ein bildnerischer Kommentar der Autorin:
Birgit Schlieps, *Olivenhain Olevano Romano*

Je länger ich mich in dem Schwarz zwischen den Bäumen verliere, desto verzauberter bin ich und werde gleichzeitig getragen. Die Olivenblätter, die auf der Unterseite oft silbrig matt sind, werden zu vielen Augen. Sie schauen mich an, sie geben etwas preis und gleichzeitig entziehen sie sich. Das Licht ist verantwortlich für das Sehvermögen des Auges und gleichzeitig für die Ambiguität und das Temporäre des visuellen Feldes. Das Rätsel der Präsenz der Bäume und ihre Fragilität erinnern auch an die Gefährdung ihrer Existenz durch klimabedingte Dürren und Veränderungen der Jahreszeiten sowie an aktuelle Zerstörungen von Olivenhainen durch territoriale nationalstaatliche Besitz- und Sicherheitsansprüche. Jetzt Olivenhaine zu fotografieren, das ereignet sich auch in einem politischen Raum.

Zwei der elf Bilder enthalten zusätzliche natürliche Lichtquellen. Der Mond im zweiten Bild (meine persönliche Zählung) öffnet den Blick auf ein weiteres Dahinter und situiert die Szenerie in einem größer angelegten Landschaftsraum. Das wird von der Künstlerin noch weitergeführt, indem sie das sechste Bild in dieser Reihe mit der Baumkrone nach unten hängt, was gar nicht weiter auffällt, den Raum aber multiperspektivisch bis ins Kosmologische aufdehnt. Das letzte Bild, auf der Zwischenwand von zwei Fenstern zum Hof, enthält zwei schimmernde Lichtfelder von Glühwürmchen. Pier Paolo Pasolini beschrieb 1975 mit einem Aufsatz, der unter dem Titel „Von den Glühwürmchen" bekannt geworden ist, sein Unbehagen an der italienischen Kultur und beklagte phänomenologisch und metaphorisch das Verschwinden der Glühwürmchen. Der französische Philosoph Georges Didi-Huberman versucht 2009 mit seinem Buch *Überleben der Glühwürmchen* dagegenzuhalten und mit einem Bezug zu Walter Benjamin den „Pessimismus zu organisieren". Ihm geht es um eine Reaktivierung der Einbildungskraft, die sich von „vielfältigen Weisen des Nachlebens (survivances)"[2] vorangegangener Bilder und Gesten nährt. Das intermittierende Licht, das schimmernde Licht, dass die Glühwürmchen aussenden, um miteinander in den Dialog zu treten, ist nach seiner Argumentation durchaus noch existent. Es ist auch in Palettas bildnerischer Präsentation nicht nur auf dem letzten Bild zu finden. Keine Dekoration, keine Repräsentation des schon Bekannten oder gar ein grelles Spektakel, sondern intermittierende flüchtige Schimmer wunderbarer Bilderscheinungen.

1
Vgl. *The Blink of an Eye* (1990), Essay von Rosalind Krauss, die sich wiederum auf Jacques Derrida und Marcel Duchamps bezieht. Siehe auch: R. Krauss: *Das optisch Unbewusste* (*The Optical Unconscious*, 1993) 2011, S. 340.
2
Georges Didi-Hubermann: *Über Glühwürmchen* (*Survivance des lucioles*, 2009), 2012, S. 57.

Ursula Paletta, *echoes of exposure*, Atelier Kirchner, Grunewaldstraße 15, 10823 Berlin, 20. 9.–2. 11. 2025

JUKKA KORKEILA

WOLF & GALENTZ

Chiaroscuro

/Andreas Schlaegel

Nach den Eröffnungsansprachen wird es karnevalistisch: In der Wollankstraße, unweit vom Bürgerpark Pankow, in der Galerie Wolf & Galentz, trat im September die in Hessen weltbekannte singende Landfrau Ursula Kraft aus Stockheim auf. Stämmig, im Leopardenmuster-Top, mit wuscheliger Perücke und viel Make-up, in den Händen ein goldenes Karaoke-Mikrofon mit einprogrammierter Begleitmusik – bisweilen erinnert ihr Vortrag ein wenig an Divine, aber sowohl schrill und gleichzeitig holprig. Gerade für Berliner Karnevalsmuffel ist es etwas schwer einzuordnen, um was es sich hier handelt: eine Drag-Queen-Parodie mit Karaoke-Elementen, die von sentimentalen Einsprengseln und Kalauern über die hessische Provinz und die Hauptstadt konterkariert werden, aber – wieso ist das Kunst, habe ich eine Pointe übersehen oder das Konzept nicht kapiert?

Dann ist es ausgerechnet die konzentrierte Interpretation einer getragenen Nummer der deutschen Schlagerrockband Madsen, mit der eine Brücke zum Titel der Ausstellung *Dunkelheit ist voller Licht* geschlagen wird: „Noch nie war es so schön, im Dunkeln zu stehen, noch nie war es so schön, gar nichts zu sehen, noch nie war es so leicht, die Dinge zu verstehen ..." Die Dinge nicht im Dunkeln zu lassen, so könnte man das zentrale Anliegen der Einzelausstellung des finnischen Künstlers Jukka Korkeila zusammenfassen. Aber um welche Dinge handelt es sich?

Als ich für die aktuelle *von hundert*-Ausgabe vorschlug, eine Besprechung dieser Ausstellung zu schreiben, schickte mir Andreas Koch einen bereits zwanzig Jahre alten Text, den ich für eine frühere Ausgabe über denselben Künstler verfasst hatte. Ich erinnerte mich nicht mehr konkret an Einzelheiten, war aber überrascht, wie sehr er im Wesentlichen immer noch passt.

Ohne auf einzelne Werke einzugehen, sowohl im malerischen Gestus wie in seinen Motiven, kann man eine ausgeprägte Kontinuität feststellen: die Kombination von expliziten Darstellungen homosexueller Erotik und einer betont virtuosen Malerei in der Nachfolge des Bad-Painting-Diskurses der frühen neunziger Jahre. Eine Flut an großen Öl- und Acrylgemälden, kleineren Gouachen und

Jukka Korkeila, *Dunkelheit ist voller Licht*, Ausstellungsansicht Detail

Tuschzeichnungen ziehen sich über die Wände. Die Bilder zeichnen sich durch präzise Anordnungen lässig hingeworfener Figuren aus: Bäuche, Köpfe und viele korpulente, nackte männliche Körper, dargestellt in starken Farben und Kontrasten, mit beeindruckend selbstbewusstem Gestus. Rundliche Körper und Körperrundungen spielen hier alle Haupt- und Nebenrollen. Bisweilen tauchen Porträts auf, wie zum Beispiel der pausbäckige nordkoreanische Diktator Kim Jong-un, der von Jukka Korkeila kurzerhand zum Sexsymbol reduziert wird. Auch Ursula Kraft hat in den Bildern einen Auftritt.

Und immer wieder Penisse, Lümmel, Pullermännchen, Schwengel usw. (Google hat mir 158 Synonyme gefunden), in jedem Aggregatszustand, einzeln, mehrfach oder zu Sternformen geclustert in einer wandfüllenden Arbeit als Muster einer derangierten Tapeteninstallation. So viel rund, das erinnert bisweilen sogar an die Ballontiere und die Porzellan-Pornos von Jeff Koons, der ebenfalls mit sexuellen Motiven reüssierte, dabei auf hochglänzende Oberflächen Wert legte, in denen Betrachtende sich sowohl im Wortsinne als auch metaphorisch widerspiegeln können – ein Effekt, dessen Faszination die Halbwertszeit von kuriosen Filterfunktionen im Selfie-Modus der Handy-Kamera hat. Korkeilas Arbeiten kann man als Gegenentwurf zu Koons' Hochglanz-Pin-up-Ästhetik lesen, zu dessen zynisch zelebriertem und verführerischem Warencharakter, wie auch der darin abgebildeten, transaktionalen (Hetero-)Sexualität. Die private wie geschäftliche Beziehung des Künstlers zu Modell und Partnerin Cicciolina endete bekanntlich in einem erbitterten Rechtsstreit.

Der Maler legt in seiner Kunst naturgemäß selbst Hand an, seine Oberflächen wollen nicht verführen, sondern zeigen, darstellen. Er lädt Betrachtende nicht zur Identifikation ein, vielmehr ist seine Malerei ein emotionales Notat subjektiven Erlebens, das Aspekte (s)einer Sexualität feiert, der gesellschaftliche Regeln, Erwartungen oder Normen egal sind. Dass es ein langer und schwieriger Prozess war, an diesem Punkt anzukommen, darüber gibt ein Künstlerbuch mit dem gleichen Titel ein wenig Aufschluss. Veröffentlicht anlässlich einer umfassenden Retrospektive Korkeilas im Kunstmuseum seiner Geburtsstadt Hämeenlinna im letzten Jahr, versammelt der Band neben Abbildungen zahlreicher Werke auch autobiografische Notizen und legt Verbindungen zwischen künstlerischem Werk und privaten Referenzen offen, spart dabei auch existentielle Erlebnisse und Verletzungen nicht aus.

Darin beschreibt der Künstler seinen langen Weg dahin, die eigene Verletzlichkeit zu akzeptieren, und mit seinen Schamgefühlen umzugehen, mit den schmerzhaften Gefühlen als schwules Individuum fehlerhaft oder unwürdig zu sein.

Diese Gefühle in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen, macht die Bedeutung der Arbeit des Künstlers aus. Anstatt sich zu verstecken, in Isolation zu flüchten, rückt der Künstler seine Scham ins Licht. Dass er dies mit seinem feinen Sinn für Selbstironie ausbalanciert, zeigt, dass er in seiner Ikonologie dicker, erregter Körper, Leidenschaft und Begehren verhandelt, welche sich außerhalb gesellschaftlicher Norm wiederfinden – prädestiniert zur sozialen Ausgrenzung.

In seinem autobiografischen Text beschreibt der Künstler seinen Weg; von der Kindheit in einer kleinen Stadt eine Stunde von Helsinki entfernt, von den Schwierigkeiten als Jugendlicher im Umgang mit erwachendem Begehren, von der Angst, die eigene Homosexualität zu akzeptieren, sich zu ihr zu bekennen und sie auszuleben. Er erzählt auch von Krankheit und Tod seines Partners, von der Entdeckung von Spiritualität und Religion, die Trost spenden und in der Folge neue Verbindungen zwischen Körperlichkeit und Transzendenz eröffnen.

Und am Ende taucht als unverhoffte Lichtgestalt Frau Kraft aus Stockheim aus der Dunkelheit auf, erdacht und gespielt vom Schauspieler Markus Karger, denn seitdem lebt und arbeitet der Künstler unweit von Stockheim in der hessischen Provinz. Für die Malerei ist das nicht unbedingt von Bedeutung. Wichtig bleibt aber, dass Jukka Korkeilas eigenwillige, humorvolle und überspitzte Darstellungen von Sexualität unbedingt als verbindliche und gänzlich unironische Chiffre gelten sollten für die mannigfaltigen Formen von Liebe, für die Freiheit zu lieben wen und wie man will. Der Blick auf aktuelle politische und soziale Entwicklungen, politisch sanktionierte Trans- und Queerfeindlichkeit, aber auch auf die stereotypen binären Geschlechterrollen (Tradwifes, Incels etc. ...), die in sozialen Medien dargestellt werden, bestätigt, wie aktuell diese Thematik heute ist.

Jukka Korkeila, *Dunkelheit ist voller Licht*, Wolf & Galentz, Wollankstraße 112a, 13187 Berlin, 5.9.–26.10.2025

STEPHANIE HOLLENSTEIN BUCH

Das *Bildnis eines Soldaten* von 1917 wird weithin als ein Selbstbildnis der Künstlerin angesehen.

Queere Rassistin

/Christoph Bannat

Wie kann das sein? Wie passt das zusammen? Und wie ist das zu erklären? Queer und expressionistische Künstlerin, in einer offensichtlich lesbischen Beziehung lebend, und gleichzeitig glühende Hitler-Verehrerin und Antisemitin. Wie bitte geht das zusammen?

Wir verbinden mit queer und Künstler automatisch eine staatskritische Haltung, gegen eine heteronormative, überhaupt gegen Normen gerichtete avantgardistische Haltung. Doch sind das nur naive, linke Klischees und anscheinend nur eine Glaubensfrage. Nach 1945 haben wir uns an den unausgesprochenen linken Glauben gewöhnt, dass die Avantgarde im Bestreben nach immer mehr individueller Freiheit voranschreitet – gesamtgesellschaftlich auf dem Weg in ein aufgeklärtes und gleichberechtigtes Miteinander. Dieser unausgesprochene Gesellschaftsvertrag scheint heute, in Trump-Zeiten, nur noch einer Duldung zu unterliegen – ein Vertrag über die Verwirklichung der Grundsätze der Aufklärung nach (individueller) Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit.

Nina Schedlmayer geht der Biografie der Voralpen-Künstlerin Stephanie Hollenstein, als eben queer, antisemitisch und rassistisch gesinnt, nach. Seit Aufdeckung von Emil Noldes Antisemitismus wissen wir, dass selbst mit Ausstellungsverbot belegte Künstler nationalsozialistisch gesinnt sein können. Und wir wissen, dass selbst queere Politikerinnen wie Alice Weidel gegen die Grundlagen ihrer Lebenserfahrungen stimmen können. Schedlmayer bezeichnet das als kognitive Dissonanz, die es Menschen ermöglicht, verschiedene Lebensbereiche voneinander getrennt zu betrachten, selbst wenn diese – bei klarem Verstand – einander nicht nur widersprechen, sondern sogar feindlich gegenüberstehen. Schedlmayer legt ein leidenschaftlich und weitsichtig recherchiertes Buch mit klaren Statements vor, spannend und erkenntnisreich, auch in seinen Bezügen zur Jetztzeit. Und, was lernen wir daraus? Dass Künstler nicht automatisch die besseren Menschen sind? Dass wir unsere kognitiven Dissonanzen verstehen müssen? Oder dass wir den oft für tot erklärten Grundsätzen der Aufklärung versuchen sollten, gerecht zu werden?

Nina Schedlmayer, *Hitlers queere Künstlerin. Stephanie Hollenstein – Malerin und Soldat*, 320 Seiten, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2025

Stephanie Hollenstein, *Bildnis eines Soldaten*, 1917, Quelle: Wikipedia

BERLIN BIENNALE 13

Die Party ist zu Ende

/Christoph Bannat

Oliver wirft der 13. Berlin Biennale Humor und Lustlosigkeit vor.
Cornelius beklagt einen akademischen Moralismus und Kunstlosigkeit.
Laxe schickt seine Kunstwerke aus Fleisch und Blut in die kontaminierte Wüste.

Wir saßen im Lichtschacht, in einer Nebenstraße der Reeperbahn, auf St. Pauli. Essensgerüche und Toilettengeräusche drangen zu uns hinunter. Die Installation, Hunderte von im Handdruck ausgebalkten Telefonbuchseiten in Plastikhüllen mit dem Aufdruck „Dokumentenecht", bedeckten jetzt schindelartig die Schachtwände, rechtzeitig zur Eröffnung. Glücklich und erschöpft genossen wir unser Bier, während K.P. von seinen Ängsten, dass jetzt der Kunstmarkt zusammenbrechen würde, erzählte.

Das Konzept zur Berlin Biennale 13 (BB13), Kunst zu zeigen, die unter politischem Druck entstand, klang erwartungsvoll. Und auch die Statements, als lyrische, anspruchsvolle Katalogtexte, „Ansprache des Jokers" und „Der Joker scannt Berlin", mit Zitaten u. a. von Nikolai Gogol und Michail Bulgakow, machten neugierig. Geschrieben von der Biennale-Kuratorin Zasha Colah, einer Kosmopolitin. In Indien geboren, in London studiert und in Turin lebend. Doch als wäre das nicht schon komplex genug, sollte das Ganze auch noch mit Humor in Verbindung gebracht werden.

Oliver Koerner von Gustorf beschwört in seinem *monopol*-Online-Text die Vergangenheit, verweist darauf, dass Künstler der 80er und 90er doch bereits für vieles humoristische Lösungen gefunden hätte.

K.P.s Angst wurde durch die Nachrichten der ersten brennenden Ölanlagen, dem Eingreifen von UN und Amerikanern, dem zweiten Golf-Krieg, hervorgerufen. Das war 1991.

Auf *Welt-Online* kritisiert Cornelius Tittel einen kunstfernen, von akademischen Schulen gesteuerten Moralismus, sowie Steuergeldverschwendung der BB13 – letzteres eine populistische Piefigkeit auf die nicht weiter eingegangen werden soll. Doch sprechen beide, mit Humor und Moral sowie der akademischen Diskursbildung, wichtige Triggerpunkte an.

Denkt man bei Humor nur an die vielen Arten des Lachens; vom erlösenden, heimlichen bis unheimlichen, ans taktische, bewusste und unbewusste, ans falsche oder ans befreiende Lachen? Oder an das Lächerlichmachen von Meinungsführern und Mächtigen. Doch sind Humor und Moral in der Kunst auch schnell dekonstruiert. Denn, wenn Moral (nach Niklas Luhmann) die Kommunikation verkürzt, steht sie im diametralen Widerspruch zur Kunst. Dabei formuliert Zasha Colah gar keinen moralischen Anspruch, sondern fragt lediglich, was denn nun als Kunst angesehen werden kann; die Rettung z. B. eines Flusses, der organisierte Widerstand oder dessen Dokumentation. Darin sehe ich keinen Moralismus, jedoch einen akademischen Diskurs.

Beim Humor zeigt die BB13 einmal mehr, dass es (noch?) keinen globalisierten gibt. Es gibt nicht einmal einen internationalen. Dafür ist Humor zu sehr zeitlich, geografisch und schichtspezifisch codiert. Und da auf der BB13 größtenteils Künstler des sogenannten globalen Südens ausstellten, gab es für mich, in den 90ern Sozialisiertem, auch nichts zu lachen. Versteht noch einer den Kippenberger- Humor? Titel wie: „Seidene Schlüpfer sind keine Ausrede für hautfarbene BHS", „Helmut Newton für Arme", „Frauen leben länger, haben aber weniger davon", oder „Nur Angst vor Frauen die Samt tragen"? Und selbst „Bekannt

durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeinotrufsäulen“ ist für Zuspätgeborene kaum noch zu dechiffrieren. Nach einigem In-sich-Gehen entfalten aber vielleicht Titel wie: „Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen“ oder „Fotografiert ruhig weiter, aber verletzt euch nicht dabei“ heute eine neue Wahrhaftigkeit.
So zeigen sich Risse zwischen unterschiedlich Sozialisierten, international akademisch geschulten Content-Kuratoren und dem globalisierten Kunstmarkt, der sich nicht um Inhalte schert und dessen Leitspruch immer noch heißt: Was gut ist setzt sich durch und was sich durchsetzt ist gut.

2025 wissen wir, dass entgegen K.P.s Befürchtung der Kunstmarkt 1991 nicht zusammenbrach. Ich fragte mich, was ihn, mit Professur auf Lebenszeit, eigentlich der Kunstmarkt interessierte, oder machte er sich Sorgen um die Zukunft seiner Studierenden?
Keiner von Olivers Künstlern, die er für ihre durchaus humoristischen Taktiken, von Richard Prince, Carsten Höller, Cindy Sherman bis hin zur Gruppe Act Up oder Jeff Koons, nannte, wollte die Welt direkt verändern. Alle wollten in den Kunstmarkt und ihr Anliegen auf diesem Kanal unter die Leute bringen.
Nun steht Kunst in ständiger Konkurrenz mit der Wirklichkeit – vielleicht darf moderne Kunst deshalb nicht mehr aussehen wie Kunst. Lange waren Kunsthochschulen Trainingscamps für symbolischen Widerstand, der gleichzeitig marktwirtschaftlich erfolgreich war. Doch spätestens seit der documenta 5 wollte Kunst nicht nur dokumentiert, sondern selbst aktiv werden – wenigstens als schlauer Ideengeber. Die BB13 zeigt auch das, nur scheinbar ohne Kunstgeschichtsbewusstsein. Denn wo bleiben die Verweise auf einen wie Beuys, der mit seinen Parteigründungen die Kunst einem Stresstest unterzog. Seitdem, doch spätestens mit Piero Manzoni und Dieter Roth, wissen wir, dass Kunst jeden Scheiß aushalten muss.

Lockern wir einmal die BB13-Verkettungen von Tat-Sachen und Dingen, von ihren ihnen zugeschriebenen Worten, Geschichten und Erzählungen. Dann bleiben in der Hauptsache Krams, Fuddel oder Requisiten. Bestenfalls Devotionalien, Fetische und Reliquien. Oder Dokumente und Fragmente, zu denen man jeweils anderswo auf dem Feld der Kunst spannenderen Formfindungen begegnen kann. Beamen wir uns beispielsweise die Block-/Beuys-Vitrine der *Ausfegen*-Aktion vom Karl-Marx-Platz, entstanden mit koreanischen und afrikanischen Studenten nach dem 1. Mai 1972, in Neukölln auf die BB13 und lassen dies Bild auf uns wirken.

Make Europe Great Again. Das sind meine (europäischen) Lernzusammenhänge (Sloterdijk). Denn wo auf der Welt finden wir, über mehrere Sprachräume hinweg, ein solch dichtes Netz von Kunstakademien, Museen, Galerien, Konzertsälen und Räumen für theatralische Inszenierungen? Das sind die Koordinaten meiner Sozialisation. Wobei mir Kunst als Standbein in der Wirklichkeit dient.

Óliver Laxe zeigt uns in *Sirāt* (2025) seine Schauspieler als tattooverzierte Kunstwerke aus Fleisch und Blut, wobei ihre körperlichen Handicaps wie Lebensechtheitszertifikate wirken. Tanzende Kunstwerke auf minenverseuchtem Terrain. Die selbst auf ihrem Wüsten-Rave, also weit weg von der Großstadt, dem Ort aggressiver Selbstbehauptung, ihres Lebens nicht sicher sind. Und deren Überlebende, in der letzten Einstellung, gemeinsam mit Einheimischen auf der offenen Ladefläche des „Iron Ore Train“ die Sahara durchqueren – übrigens für Touristen seit 2024 verboten.

Doch wo berühren sich unsere Körper wirklich, jenseits einer lediglich behaupteten Solidarität?, fragt René Pollesch in einem Interview. Im Theater, möchte man antworten. In der Arbeit und in der Liebe. In der Theaterarbeit. In der Kunst, könnte man meinen, auch wenn diese in Konkurrenz mit der Wirklichkeit steht.

—https://de.wikipedia.org/wiki/Sirât_(Film), produziert von Pedro Almodóvar

—https://www.monopol-magazin.de/ressort/kolumnen

—Text Oliver Koerner von Gustorf, „Die gar nicht so neue MAGA-Konzeptkunst – Auferstanden aus den Ruinen des Linksliberalismus. Trumps MAGA-Bewegung will den US-Pavillon kapern und dort einen Gang-Bang mit Alten Meistern veranstalten. Geschieht uns recht, sagt unsere Gastkolumnistin aus ‚Bridgerton‘. Die pseudopolitische Marktkunst war der Prototyp dafür“, siehe: https://www.monopol-magazin.de/auferstanden-aus-den-ruinen-des-linksliberalismus

—Text Cornelius Tittel, siehe: https://www.welt.de/kultur/article256369298/berlin-biennale-der-erstickungstod-der-aesthetik-durch-die-moral.html

—Interview Zasha Colah, Juni 2025, in: *Texte zur Kunst*, 35. Jahrgang, Heft 138, S. 77
„Ist der Akt, einen Fluss zu retten. Das Kunstwerk? Oder ist es die Dokumentation der gemeinsamen Flussrettung mit der Community? Oder ist es das tatsächliche Umgehen der Bürokratie und des juristischen Dickichs, das nötig ist um den Fluss zu retten? Worin besteht das Kunstwerk?“

—BB13, Textauszug, Text von Zasha Colah und Valentina Viviani, Gerichtsgebäude Lehrter Straße, Aushang im Treppenaufgang. Auszug:
„… Einst wurde ein Pissoire als Kunstwerk benannt. Die Biennale argumentiert jedoch, dass der Akt, die Geheimpolizei an der Verbrennung von Akten zu hindern, oder die Rettung eines Sees der künstlerische Anspruch unserer Zeit sein könnte.“

—Pollesch-Interview, siehe: https://www.filmdienst.de/film/details/533574/prekar-frei-und-spass-dabei

—Marita Neher, „… Prekär, frei und Spaß dabei?“ Dokumentarfilm, 2008–2009

DOROTHEA NEITZERT

GALERIE AMALIENPARK

In die Sonne schauen. Black Box

Dorothea Neitzert: Fortitudes

/Birgit Schlieps

Zufällig erfahre ich über Instagram von einem Gespräch in der Galerie Amalienpark mit Künstlerinnen und Akteurinnen, die ich teilweise kenne. Der Titel: *Die Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Umbruch der 1990er Jahre*. Kernstück des Gesprächs war der Zusammenschnitt eines Films, den Antje Wenningmann und Christine Umpfenbach Anfang der 1990er in der Kunsthochschule Weißensee gedreht hatten. Ausgangspunkt für den Film war ein Seminar über „Macht in der Kunst". Beim Scrollen auf der Website der Galerie finde ich die dazugehörige Ausstellung: *Fortitudes* von Dorothea Neitzert. Sehr viele der ausgestellten Werke waren auf der Website zu sehen und es begann mich zu interessieren. Einige Familienfotos waren dabei. Fein ziselierte Porträts auf Spiegeluntergründen. Gestickte Porträts. Zerzauste Medusenköpfe. Hundeköpfe auf Rollen. Ich hatte dann einen Sondertermin und bekam eine persönliche Führung zur posthumen Ausstellung.

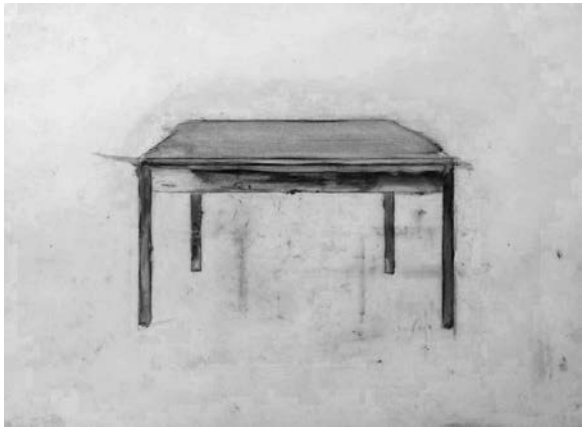
Die Kuratorin und Freundin der Künstlerin, Denise Richardt, erläutert im Begleittext den Titel *Fortitudes*. Ins Deutsche übersetzt bedeutet er Stärken und innere Kräfte. Ich sehe Verbindungen zu einem kürzlich gesehenen Film, *In die Sonne schauen* (2025, Regie: Mascha Schilinski). Transgenerationale Übertragungen. Schmerzen, die nicht die eigenen sind. Konstellationen, die sich in neuen Situationen wiederholen. Vier Generationen, vier Frauen. Sich Bilder anschauen aus vorangegangen Zeiten. Sich einfühlen, die Posen nachahmen und in einer künstlerischen Übertragung reaktivieren, sichtbar machen und hindurchspazieren.

Dorothea Neitzert verwendete unterschiedliche Medien in ihren Reaktivierungen gesammelten Bildmaterials. Gleich am Fenster hängen eine Reihe von mehr oder weniger einfarbigen plastischen Objekten, alle ca. 1,50 m hoch. Die gelbbraunstichigen Polaroid-Fotografien aus denen sie als reduzierte Elemente entnommen sind, hängen gerahmt im Passepartout in einem Sechser-Block neben ihnen. Die Plastiken werden zu eigenständigen Charakteren, auch wenn die Bezugselemente vorher vielleicht nur Zwischenräume, Einrichtungsgegenstände oder Kleidungsaccessoires waren. Die großformatigen Schwarzweißbilder von einer ausgelassenen Wohnzimmer-Tanzparty im hinteren Teil der Galerie erinnern daran, dass eigentlich alles in irgendeiner Weise miteinander in Verbindung steht und der menschliche Körper nur eines von vielen plastischen Elementen im Raum ist. Wodurch wird etwas weitergetragen? Im Film *In die Sonne schauen*, der mit dem Titel absichtlich das Phänomen des Nachbildes mit ins Spiel bringt, ist es das Element Stroh, das immer wieder auftaucht, in das sich die Protagonisten fallen lassen, durch das sie hindurchschauen, oder die Stoppeln auf dem Feld, die die Protagonistin der 1970er-Jahre berührt, während sie einer Selbstmordfantasie nachhängt. Was wäre, wenn sie verschwinden würde? Nicht mehr im Bild wäre?

In Neitzerts Ausstellung gibt es eine Reihe von Medusenhaarzeichnungen. Braun. Schwarz. Eine, die sich nicht direkt in diese Reihe einordnen lässt, ist gestickt mit verschiedenen Farben rund um ein Gesicht, das ihres Sohnes. Medusen werden als ein Symbol für weibliche Macht, Widerstandsfähigkeit und die Überwindung von Widrigkeiten gesehen. Möchte sie ihrem Sohn diese Kraft vermitteln, ihn schützen, ihn mit Schlangenhaaren ausstatten, damit er sich den Zumutungen der anderen erwehren kann? Oder heißt „sich wappnen" eine eigene Welt aufzubauen, wie es der Titel vermuten lässt? (*Meine Welt*, 2010, Stickgarn auf Leinwandbindung, ø 57 cm)

Eine weitere Arbeit besteht aus Spiegeln, die mit weißer Dispersionsfarbe mit sichtbaren Wischbewegungen grundiert sind, dann eingeritzt mit einer Radiernadel kleine

Dorothea Neitzert, Palindrom, je C-Print auf PE, alle 58 x 41 cm bzw. 41 x 58 cm, Jahr ohne Angabe



Porträts von Malervorbildern wie Delacroix, Ingres, Rembrandt, Rubens. Gegenüberliegend drei fotografische Arbeiten und eine Stickerei, die sich mit den Selbstporträts von Richard Hamilton beschäftigen, insbesondere jenes, wo er Ölfarbe mit der Hand auf eine Spiegelscheibe aufträgt und sich dabei selbst fotografiert, sodass sein Spiegelbild und die ausführende Hand sowohl gespiegelt als auch in der Aufsicht zu sehen sind. Selbstbewusst imitiert die Künstlerin diese Geste und nimmt sie für sich in Anspruch. Während Hamilton Ölfarbe in den Prozess der Darstellung integriert, changiert ihre Geste zwischen Farbe hinzufügen, etwas verdecken und freilegen, wegwischen. Sie hält zusätzlich zum Ölfarbe auftragenden Zeigefinger einen Lappen in der Hand. Dieser Lappen könnte aber auch zum Farbauftrag benutzt worden sein, wie es die weiße Farbspur suggeriert, die wiederum auch eine gestische Repräsentation des Hamiltonschen Arms sein könnte. (*Palindrom*, C-Print auf PE, 58 × 41 cm).

Ein weiteres Bild zeigt eine Frau in den 1950er-Jahren beim Putzen der Oberschränke ihres Küchenschranks. Beim Betrachten der Szene schleicht sich die Vorstellung eines Sich-Spiegelns ein, obwohl die Materialität eines Resopal- oder eines Sprelacart-Schranks das vielleicht nicht hergibt. Ein Sich-seiner-Rolle-Bewusstwerden vielleicht schon. Die Zusammenstellung der Fotoarbeiten ruft ein prägnantes Gefühl des Dazwischenseins hervor, zwischen Wiederholung, Gewahrwerden verschiedener sozialer Kontexte, Repräsentation, spielerischer Aneignung und aufmüpfiger Überschreitung.

Das Kloster, Ende Februar 1996, preiswerte Unterkunft ohne Heizung. Neitzert zeichnet Klostermöbel auf Transparentpapier mit Bleistift und Öl. Die Möbel haben verschwommene Ränder. Als müsste man eine Scheibe warm anhauchen, um überhaupt etwas sehen zu können. Eine synästhetische Übertragung. Das Frösteln, das Aneinanderreiben der Hände ruft eine Unschärfe des Sehens hervor. Eine andere Art von Präsenz. Eine Präsenz, die in der Erinnerung einen Ort ausmacht.

Auch die Kunsthochschule ist ein Ort mit einer nicht zu leugnenden, aber schwer zu fassenden Präsenz. In die Sonne schauen, und der Körper produziert Nachbilder in komplementären Farben. Martin Kippenberger nennt es Psychedelic auf Sparflamme. Halluzinationen im dunklen Raum.

Die Kurzfassung (21 min) des Filmes *Was also Kunst ist* (1995) von Christine Umpfenbach und Antje Wenningmann (ehemalige Studentinnen der Kunsthochschule Weißensee, FB Bühnen- und Kostümbild) wurde von Denise Richardt (Schnitt und Nachbearbeitung: Steffen Reck, 2025) mit freundlicher Genehmigung der Autorinnen für die Ausstellung *Fortitudes. Dorothea Neizert in der Galerie Amalienpark* editiert. Die Aussagen im Film wurden für diesen Text von mir transkribiert, gekürzt und leicht redigiert. Sie sind ein Zeitdokument und auch so zu bewerten und wertzuschätzen. Die Reflektiertheit zum eigenen Tun innerhalb dieses Raums der Hochschule und innerhalb der Kunst wird bei einigen Aussagen sehr deutlich und ist damit auch ein Plädoyer für den Raum, den eine Kunsthochschule für eine bestimmte Zeit anbieten kann. Visuell wurde das im Film eindrücklich umgesetzt mit immer wiederkehrenden Aufnahmen des leeren Betonbassins (ursprünglich ein Löschwasserbecken) mit ab und zu querenden und verweilenden Figuren.

links: Dorothea Neitzert, *Meine Welt*, 2010, Stickgarn auf Leinwandbindung, 57 cm
oben rechts: Dorothea Neitzert, *Klostermöbel*, 1996, Öl auf Transparentpapier, 22,5 x 31 cm
unten rechts: Dorothea Neitzert: *Medusenhäupter*, 2009, Federzeichnung, Bleistift, Aquarell, 27,9 x 21 cm

Was fällt dir zum Begriff Kunst ein?

Inken Reinert Also, ich arbeite eigentlich oft so, dass ich am Anfang vielleicht eine auslösende Idee habe, die sich aber völlig verändert während des Arbeitens, wo ich mich ein bisschen reinziehen lasse in das, was währenddessen passiert. Aber ich habe nie irgendwie fertig ein Bild im Kopf. Das ist mir noch nie passiert. – Eine Thematik vielleicht schon eher, aber nicht unbedingt eine fest abgegrenzte, sondern das ist manchmal ziemlich vage und es wird dann vielleicht erst während des Arbeitens zu einem Thema. Oder ich bemerke es manchmal erst im Nachhinein, dass ich was bearbeitet habe.

Dorothea Neitzert Die Thematik, die dich beschäftigt, die wird sich darin widerspiegeln. So schätze ich das ein, dass man an der Thematik nicht drumherum kommt. Frau Ebert meinte heute: Wenn etwas schön ist, dass es dann eventuell einfach zur sinnlichen Erbauung dient. Das finde ich toll. Die Vorstellung, dass man sich einfach freuen kann über eine Sache und dass man vielleicht Ruhe finden kann vor dem Gegenstand. Vor dem Gegenstand! Also einfach eine Orientierung.

Denise Richardt Der Prozess, der ist ja dann immer nur für einen selber und der ist auch wichtig. Aber ich glaube, das ist für andere schwer nachvollziehbar. Der Prozess ist dann auch das, was einen selber am glücklichsten dabei macht. Und am schönsten ist natürlich, wenn hinterher ein Produkt rauskommt, was man sich dann nach einer gewissen Zeit immer noch angucken kann. Ich würde da nicht trennen wollen und würde auch nicht entscheiden wollen, was ist wichtiger oder was ist die eigentliche Kunst, das Machen oder das Ergebnis?

DN Mir macht schon sehr viel Spaß, wenn ich irgendwie das Gefühl habe, dass ich mich in dem Prozess befinde, dann kann ich mir auch Freiheiten rausnehmen, die Pleiten beinhalten und die mich dann nicht gleich runterziehen. Aber ich brauche eine ganz gesicherte Kontinuität des Arbeitens. Wenn die gestört wird, meistens durch mein eigenes Verhalten, dass ich mich ablenken lasse, dann wird es echt zur Qual und dann ist es sehr belastend, weil natürlich in dieser Zeit die Sehnsüchte, diese merkwürdige Sehnsucht zu arbeiten, dann plötzlich zu einem Mythos wird. Ich denke dazu gehört, so blöd sich das anhört, eine gewisse Regelmäßigkeit und auch Disziplin. Ich denke, dass man bestimmte Momente einfach nicht vor sich herschieben darf. Das ist für mich ganz notwendig, um dann nicht in irgendwelche Konstrukte von Arbeiten oder so zu kommen.

Wie sieht denn die Sehnsucht aus, wenn sie sich einlöst? Beim Arbeiten?

DN Immer mit ein bisschen Skepsis, weil es durchaus sein kann, dass in einer gewissen Zeit sich das Ganze so relativiert, dass es schon nicht mehr wichtig ist und dass man plötzlich nicht mehr weiß, warum man da solche Höhenflüge hatte. Und aber trotzdem gibt es so Momente, wo man denkt, das ist Glück oder so, das gibt es schon. Oder dass es einfach spannend ist und Spaß macht.

Machst du denn Kunst mehr für dich oder mehr für andere?

DR Wenn man aus sich selber heraus etwas macht, dann ist es eigentlich schon sehr hart und man geht dann manchmal auch nach Hause und sagt, ach Scheiße, oder … ! Aber das ist in dem Sinne nicht Qual, weil irgendwo dann immer noch so eine Hoffnung ist. Also auch komischerweise dann, wenn man irgendein Bild zugeschmiert hat und man völlig unzufrieden ist und man vielleicht stundenlang umsonst gearbeitet hat, dann geht man immer nach Hause und denkt, na ja, irgendwas getan und irgendwas vielleicht auch dabei gelernt und morgen wird es anders. Wenn es aber eine Aufgabe ist, die ich abarbeiten muss, dann wird es zur Qual. Also, wenn es mein freier Antrieb war, das zu machen, dann ist es okay, dann ist es keine Qual.

IR Wenn man nicht zweifeln würde, würde man wahrscheinlich auch nichts mehr machen. Also so geht es mir jedenfalls. Irgendwie ist das ja auch so dieses Ziel, – oder Ziel ist vielleicht ein blödes Wort, aber das was immer so imaginär vor einem schwebt, also wenn du diesen Zweifel überwunden hast, dann hast du vielleicht irgendwie wieder ein Stückchen für dich gefunden oder so. Für mich gibt es auch immer irgendwie den Zwiespalt, also meine eigene Lust, was zu machen und der Zweifel, also ist es überhaupt noch relevant, also, dass ich jetzt praktisch diesem Überfluss an Sachen oder an Bildern noch etwas hinzufüge und dann gibt es auch den Zweifel, also vielleicht so den kleineren persönlichen Zweifel, wenn man mit einer Sache nicht vorankommt.

DR Aber andererseits lebt der Mensch dann ja wiederum nicht nur davon, dass er es warm hat, dass er was zu essen hat und dass er nicht nass wird, wenn es regnet oder so, sondern er lebt ja auch, wie Dorothea sagt, von anderen Sachen. Und da denke ich mir, ist es dann wiederum unheimlich wichtig und das ist dann immer die Rechtfertigung, die ich für mich finde und denke, Mensch, wir sind doch keine Tiere, wo es nur auf körperliches Wohlbefinden ankommt. Und es ist schon wichtig, dass es Leute gibt, die sich mit dem anderen beschäftigen, die dann schon gucken, wo kommen wir her?

DR Ich denke mir, wir sind noch oder ich bin noch in der Phase, wo man sich ausprobiert und wo man Spaß daran hat. Also es gibt keine Sache, wo ich von vorneherein sage, das würde ich niemals machen, sondern eher, ich würde gerne alles ausprobieren wollen. Also mit Kriterien, – da würde ich mich so formuliert, würde ich mich beschränkt fühlen.

In der Reihenfolge des Erscheinens äußerten sich zu der Frage: „Was also Kunst ist"?: Inken Reinert, Studentin FB Malerei; Dorothea Neitzert, Studentin FB Malerei; Denise Richardt, Studentin FB Malerei. In der gekürzten Fassung des Films kamen insgesamt sechzehn Personen zu Wort. Für diesen Text habe ich jetzt die Positionen der drei Frauen aus dem Fachbereich Malerei ausgewählt. Auch um noch mal die Frage aufzuwerfen, auf welcher Basis wir eigentlich in den 1990ern in ein Künstlerinnenleben gestartet sind, mit welchem Ziel und welcher Daseinsberechtigung?

Die Kunsthochschule Weißensee als Institution musste sich damals situieren und gegen Schließungsandrohungen wehren. Ostsozialisierte kamen mit Westsozialisierten wie Dorothea Neitzert zusammen. Was bedeutete es in dieser Zeit des Umbruchs und Neuanfangs und möglicherweise auch der Orientierungslosigkeit, die auch die Frage impliziert: Was also Kunst ist?, um dann im Prozess einer möglichen Beantwortung eine eigene Stimme zu finden? Von dieser Selbstbefragung und der damit einhergehenden insistierenden und energiegeladenen Hartnäckigkeit legt der Film ein eindrückliches Zeugnis ab. Und wie geht es dann weiter? Der zweite in der Ausstellung gezeigte Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1978) der Filmemacherin Helke Sander bildet den Hintergrund für weitere Fragen: Wie gestaltet es sich, was ma2wcht ein Künstlerinnenleben aus? Was heißt es Frau, Mutter und Künstlerin zu sein und als Künstlerin in einen familiären Zusammenhang eingebunden zu sein und in dieser Gesellschaft zu leben? Einer Gesellschaft, die den Wert künstlerischer Arbeit oft nur mit merkantilem Erfolg verknüpft und dabei die prekären Entstehungsbedingungen und ideengeschichtliche Zusammenhänge ausblendet und sich weigert, dieser Form von Arbeit einen gesellschaftlichen Platz einzuräumen. Bedeutet es, eine Nische gefunden zu haben, wenn man mit der Anerkennung durch Menschen aus dem Umfeld – die Ausstellung wurde mit einem erfolgreichen Crowdfunding ermöglicht –, aber ohne Galerie und jenseits des Kunstmarktgeschehens trotzdem weitergearbeitet hat?

Gegen Ende des Films *In die Sonne schauen* wird ein Gruppenfoto gemacht. Die Protagonistin der 1970er-Jahre im Teenageralter zappelt derart, dass sie nur ganz verschwommen auf dem Foto zu sehen ist. Vielleicht eine Metapher dafür, dass sie noch nicht wirklich weiß, wer sie sein möchte für sich und welche Beziehungen zu welchen Menschen leben. Aus meiner bewundernden und beobachtenden Außenseiterposition vermute ich, dass Dorothea Neitzert, diese Fragen mit der Kunst für sich beantworten konnte. Trotz allem und mit Widersprüchen.

Weitere Äußerungen in der gekürzten Fassung des Films *Was als Kunst ist?* stammen von: Nanne Meyer, Professorin, FB Visuelle Kommunikation; Hans-Joachim Ruckhäberle, Professor FB Bühnen- und Kostümbild; Leonie von Arnim, Studentin FB Bühnen- und Kostümbild; Martin Markstein, Student, FB Visuelle Kommunikation; Nils Hoff, Student, FB Visuelle Kommunikation; Joachim Seifert, Dozent für künstlerisch-gestalterische Grundlagen; Alfred Hückler, Direktor, Kunsthochschule Weißensee (1991–1996); Sandy Kaltenborn, Student, FB Visuelle Kommunikation; Inge Mahn, Professorin, FB Bildhauerei; Stephan Ueding, Student FB Visuelle Kommunikation und einigen, die namentlich aus der Erinnerung nicht mehr benannt werden können.

Dorothea Neitzert, *Fortitudes*, Galerie Amalienpark | Raum für Kunst, Breite Straße 23, 13187 Berlin-Pankow, 30.8.–2.10.2025

Videostills, https://www.youtube.com/watch?v=-siu9wDKE40, *Was also Kunst ist* (1995), ein Film von Christine Umpfenbach und Antje Wenningmann, Technik: Moritz Müller, Kurzfassung (21 min, Ed.: Denise Richardt) anlässlich der Ausstellung *Fortitudes*. Dorothea Neitzert", Galerie Amalienpark, 2025.

Hans Stein

/J. G. Wilms

Es sind Jahrzehnte, die Hans Stein in Berlin Malerei und Zeichnung unterrichtet. Sehr lange schon an verschiedenen Volkshochschulen, zwischenzeitlich auch an der damaligen Hochschule der Künste – zu Hans' 90., den er am 17. November feierte

– ein alphabetischer Versuch

A **Ausgangspunkt**
Um mit einem ungefähren Zitat zu beginnen: „Wenn du eine Ausstellung durchläufst, und du musst feststellen, dass du immer wieder auf dieselben Bilder zurückkommst – das ist wichtig. Das zeugt nämlich von einer Art Seelenverwandtschaft. Solche Bilder haben was mit dir zu tun. Und das ist wichtig. Ein Ausgangspunkt." Vgl. → **Nachbarn**, s.a. **Dahlem**

B **Bitte**
„... ihr könnt ja bei mir alles machen; ihr seid da frei; nur um eins möcht' ich bitten: Proportion – darin steckt dann auch Arbeit."

C **Chiaro-scuro**
Uccello, Massaccio et al. Ab und an empfiehlt Hans, Bildnisse in Fresken der italienischen Frührenaissance zu studieren – und hier dem zu folgen, was die Maler ihrer → **Zeit** als chiaro-scuro bezeichneten – den beständigen Wechsel von Helldunkel-Werten, der die räumliche Wirklichkeit eines Gegenstandes sichtbar werden lässt. Vgl. → **Rhythmus**

D **Dahlem**
Eines der Berliner Museen, auf die Hans immer wieder gern verweist, ist, in Berlin-Dahlem, das Brücke-Museum. Eine Affinität, die weit darüber hinausgeht, dass Hans den Initiator dieses Museums, Karl Schmidt-Rottluff, noch persönlich kannte. Vgl. → **Ausgangspunkt**

E **Empfehlungen**
„... ich würde dir ja immer empfehlen, ..." – beispielsweise, die Unterschenkel als Basis zu sehen; ... beispielsweise, das Kohlestück aufzuspelzen, um eine schärfere Kontur zeichnen zu können; beispielsweise ...

F **Formbefund**
Ein ungemein fruchtbarer Begriff – für eine malerisch-zeichnerische Praxis, die „nicht in Begriffen denken" sollte, ist der „Formbefund", der etwa den sichtbaren Bau einer angehobenen Schulter bezeichnen kann, oder die Folge sich hebender und senkender Linien, die eine Armmuskulatur beschreiben ... s. a. → **Rhythmus**, **Y**

G **Grünspanblau**
Irgendwie kam Hans auf „Grünspanblau" – und auf Max Beckmann, der, noch im niederländischen Exil, in sein Tagebuch schrieb:
„sehr warm / Amsterdam / Sunday, July 25, 1948; 207th Day-159 days to follow / Der Sonntag ist zu Ende / ich wasche meine Hände / von Rot und Grünspan blau ..."(1) – und Hans: „Also, in diesem Sinne: lasst euch auf Farben ein!"

H wie Hans. S. a. → **Ironie**

I **Ironie**
Ein Beispiel von Selbstironie ist vielleicht, wenn Hans von der „Steinzeit" spricht und damit die in seinen Kursen berüchtigten Zeitüberschreitungen der Arbeitsphasen meint – wenn wieder aus einer Modell-Pose von, sage: 15 Minuten, subjektiv wie objektiv eher 30 wurden.

J **Jahre**
Hans hat über all die Jahre seiner Lehrtätigkeit (→ Lehren) eine schöne Art entwickelt, Menschen zu begegnen. Auch dies eine → **Kunst**.

K **Kunst**
Jahrzehntelang hatte der Schauspieler und Radiosprecher Günter Hanke mit seiner Stimme Hörer/innen in West und Ost begleitet, mit einer – das gehörte zum Kalkül des RIAS – unmittelbar als freundlich erlebbaren Stimme. Inzwischen gibt es zu Günter Hanke nicht einmal einen Wikipedia-Eintrag. Warum nun Hans ausgerechnet auf Günter Hanke gekommen war, weiß ich nicht mehr – aber seine Erwähnung verleitete Hans zu der Bemerkung, „wenn es darum geht, du weißt schon, ums sichtbar machen; sichtbar werden lassen – darum geht es ja in der Kunst". (lacht)

L **Lehren**
Ganz im Sinne Beckmanns (→ **Grünspanblau**) variiert Hans zuweilen eine Bemerkung, die dem großen Modernen zugeschrieben wird: „Ich kann aus euch keine Künstler machen, aber ich kann Wege aufzeigen, Möglichkeiten." (→ **Ausgangspunkt**, → **Bitte**, → **Jahre**, → **Kunst**)

M **Modersohn**
„... der Modersohn war ja ein guter Maler – aber sie, die Becker ...“ (Kunstpause) „... ganz unglaublich.“ (schüttelt den Kopf): „Revolutionär."

N **Nachbarn**
„... bei Manet haben wir das ja auch ... der Funke der Spontaneität in einer Zeichnung! Künstler ohne Akademiemodelle, irgendwelche Freunde, Nachbarn, Leute – und wir sehen: Wie sie das gemacht haben ...“

O **Oede**
„... nur mit Gleichaltrigen Umgang haben, sprechen, kann schnell öde werden. Da gibt's ... zu wenig Übersetzung – das macht einfach weniger Spaß ...“

P **Prozess**
Für Hans ist, ein Bild zu malen, offenbar insofern prozessual, als es ihm darum geht, dass ein Bild jederzeit fertig ist: „egal in welchem Stadium.“

Q **Qualität**
Zu Hans' Anspruch an Qualität s. vielleicht: → **Prozess**

R **Rhythmus**
„... und dann würd' ich wieder dem folgen, vor, zurück, vor zurück, dieser Rhythmus liebt Schatten! ... und so geht das weiter, vor, zurück, vor zurück; dieser Rhythmus!“ vgl. → **Chiaro-Scuro**

S **Schuld**
Einmal brachte Hans die kleine Reproduktion eines Gemäldes mit, das einer seiner Lehrer aus Dessauer Zeit, Max Albrecht, etwa 1941 gemalt hatte. Das Bild zeigte auf eine realistische, ja geradezu neu-sachliche Weise eine Industrielandschaft bei Dessau. Die Zuckerfabrik in Dessau Roßlau. Erst kürzlich hatte Hans erfahren, dass in dieser Fabrik Grundstoffe für das ‚Zyklon B‘ der IG Farben hergestellt worden waren. Er war erschüttert. – „Das sind Fragen! ... ab wann macht Kunst sich schuldig. ... Geht die Schuld derer, die Kunst machen, auf die Betrachter über? Gibt es schuldige Kunst?“ – Einwurf: „Armando hat sich ja in Berlin auf die Suche von ‚schuldige plekken‘, nach schuldigen Orten gemacht ...“ – „Armando? Ja, ja!“

T **Täuschung**
„Der Kopf hat ja ne Länge. Also man kann sich da leicht täuschen.“ Und Täuschung ist, so verstehe ich Hans, dem Sehen (s. → **Kunst**, → **Rhythmus**, → **Wahrheit**) immanent.

U **Umwandern**
Immer wieder fordert Hans die Teilnehmenden seiner Kurse auf, sich doch den Gefallen zu tun, aufzustehen, um das Modell von verschiedenen Seiten zu betrachten. Er selbst nennt das „Umwandern“ oder „Umwandern der Figur“, wobei unter „wandern“ hier eine zwar zielgerichtete, aber erfahrungsoffene Form der Wahrnehmung vorzustellen wäre. s. a. → **Empfehlungen**

V **Versuche**
„Bewegungsstudien des Körpers unter Berücksichtigung der plastischen Anatomie, der Proportionen und Verkürzungen – Darstellung von statischen und dynamischen Bewegungsabläufen – vergleichende und erläuternde Beispiele aus der Kunstgeschichte – farbige Versuche.“ So die seit Langem (→ **Steinzeit**) gleiche Kursbeschreibung der Porträt- und Akt-Kurse der VHS Mitte.

W **Wahrheit**
Spätestens hier dürfte klar werden, dass Hans sich den Ansätzen realistischer Kunst verpflichtet sieht, zu der er, übrigens, gegen den kunsthistorischen Kanon, auch Cézanne rechnet: „Unsere Wahrheit kommt ja stets durchs Sehen.“ vgl. → **Prozess**, **Täuschung**

X **X**
Eine Marke, „ein Punkt, zu dem wir immer wieder zurückkommen.“ vgl. → **Wahrheit**

Y **Y**
„... sitzt wie ein Keil in der Form ...“ s. a. → **Formbefund**

Z **Zeit**
Zur → **Steinzeit** gehört der immer wieder gern von Hans verwendete Satz, in dessen Tonfall sich Erleichterung und Melancholie in einer feinen Waage halten: „So, die Zeit ist wieder um.“

LOVIS CORINTH

ALTE NATIONAL-GALERIE

Interview von Christoph Bannat mit Dieter Scholz, Kurator an der Alten Nationalgalerie, Berlin

Christoph Bannat: Lieber Dieter Scholz, wenn ich Ihren Weg sehe, von dem wegweisenden Kolloquium im Jahr 1997 „Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937" zu „Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis" im Jahr 2020, dann Ihre Ausstellung über „Die Kunst der Gesellschaft 1900–1945" zur Wiedereröffnung der Neue Nationalgalerie 2021, und jetzt „Im Visier. Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion ‚Entartete Kunst'" in der Alten Nationalgalerie, dann sehe ich einen sehr engagierten Forscher. Was interessiert Sie so an dieser Zeit, wann fing die Faszination an, gab es so etwas wie ein Initialerlebnis? Oder ist es eine Lebensfragestellung?

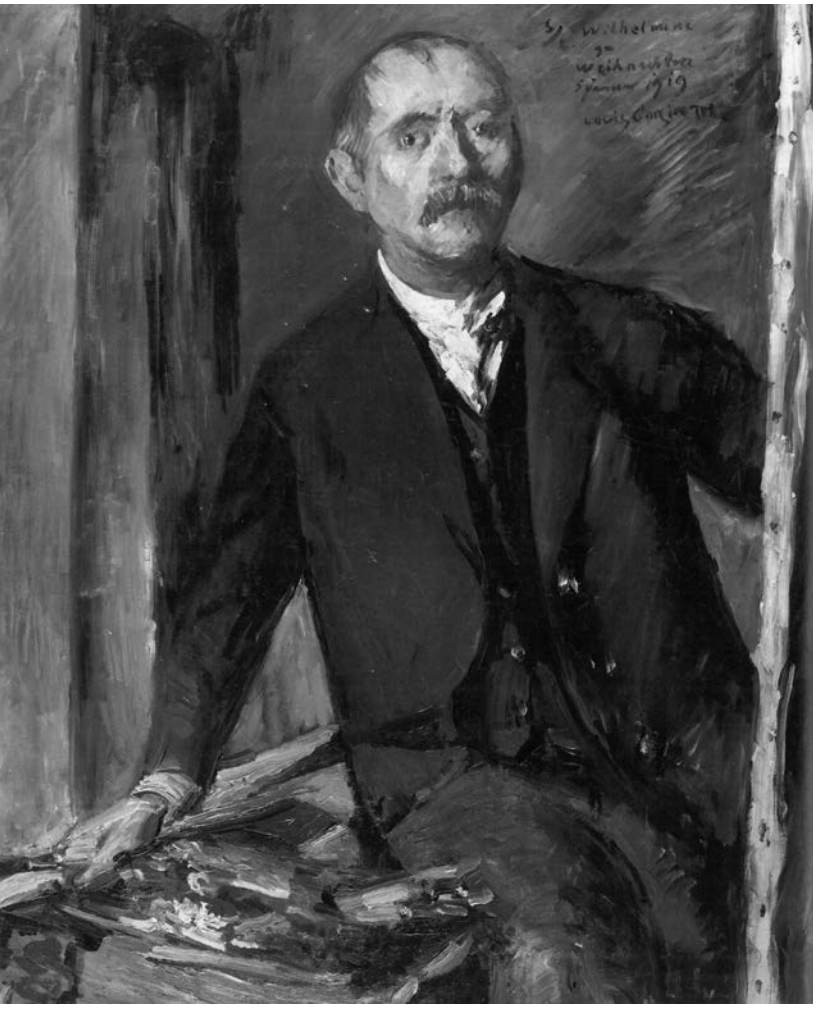
Dieter Scholz: Eigentlich sind es die 1920er-Jahre, die mich immer fasziniert haben, die Weimarer Republik als erste deutsche Demokratie, künstlerisch wie politisch unglaublich vielfältig und experimentierfreudig. Aber dann stellt sich auf der einen Seite die Frage, warum diese großartige Entwicklung gescheitert ist, warum die Nazis an die Macht kommen konnten. Und auf der anderen Seite ist es hochinteressant zu fragen, was die Voraussetzungen der Weimarer Republik waren. Davor gab es das Kaiserreich, und gerade dort entwickelten sich enorme freiheitliche Impulse, wie etwa der Expressionismus oder die Abstraktion. Insofern habe ich von den 1920er-Jahren ausgehend mein Forschungsfeld zeitlich nach vorn und nach hinten erweitert.

CB: Sie forschen ja immer in Arbeitszusammenhängen mit anderen Akademikern. So auch mit der Forschungsstelle „Entartete Kunst" der FU … gibt es eine Zielsetzung?

DS: Ein wesentlicher Anstoß ging von der Ferdinand-Möller-Stiftung aus, die der früher in Düsseldorf tätige Kunsthändler Wolfgang Wittrock zusammen mit der Tochter des Galeristen Ferdinand Möller 1995 gegründet hat. Ferdinand Möller hat sich früh für den Expressionismus eingesetzt und war später einer jener vier Kunstexperten, die beauftragt wurden, die im Nationalsozialismus als „entartet" beschlagnahmten Kunstwerke zu „verwerten", also ins Ausland zu verkaufen, um Devisen zu erwirtschaften für die anrollende Kriegsmaschinerie. Zweck der Ferdinand-Möller-Stiftung war und ist es, Forschungen zum Expressionismus und angrenzenden Bereichen zu fördern. So war es Wolfgang Wittrock zu verdanken, dass 1997 das Kolloquium „Überbrückt" im Hamburger Bahnhof stattfinden und ich es im Anschluss an mein Museumsvolontariat mit organisieren konnte. Und auch die Initiative für die Gründung der Forschungsstelle „Entartete Kunst" an der FU Berlin 2003 sowie deren langjährige Anschubfinanzierung gingen von der Ferdinand-Möller-Stiftung aus. In diesem Zusammenhang haben sich Museum und Universität ideal miteinander verbunden.

CB: Das Narrativ, dass nur Expressionisten als entartet galten, hat sich lange gehalten und wurde von vielen Seiten reproduziert, Sie sind aber zu ganz anderen Ergebnissen gekommen …

DS: Das ist nicht mein Verdienst, denn es haben ja viele Personen in diesem Bereich geforscht. Bei genauer Betrachtung stellt sich heraus, dass der Begriff „entartet" zur Zeit der Beschlagnahmeaktion 1937 gar nicht genau definiert war. Er konnte formal-ästhetisch verwendet werden, also Werke bezeichnen, die nicht naturgetreu abbildeten oder heroisch idealisierten. Er konnte aber auch nach „rassischem" Gesichtspunkt die Produkte von Kunstschaffenden jüdischer Herkunft bezeichnen. Und er konnte weltanschaulich auf Schöpfungen aus dem linkspolitischen Spektrum angewendet werden, seien sie sozialdemokratisch,



Lovis Corinth, *Selbstbildnis vor der Staffelei*, 1919, Öl auf Leinwand, 126 x 105,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / 1976 erworben durch das Land Berlin,
Fotograf: Jörg P. Anders

kommunistisch oder anarchistisch inspiriert gewesen. Letztlich galten alle fortschrittlichen Erzeugnisse aus der Weimarer Republik als dekadente „Verfallskunst" der sogenannten „Systemzeit". Umgekehrt muss auch festgestellt werden, dass Joseph Goebbels in jungen Jahren selbst expressionistische Dramen geschrieben hat, und dass viele im Kunstbereich Tätige deshalb die Erwartung hatten, der Expressionismus als ein „nordischer" Stil werde zur Staatskunst erhoben. Doch diese Hoffnungen haben getrogen, Goebbels unterwarf sich dem kleinbürgerlichen Geschmack von Hitler und Rosenberg. Aber was, wenn es so gekommen wäre? Dann würde diese avantgardistische Formensprache heute als politisch kompromittiert gelten.

CB: Wofür steht Lovis Corinth, ich sag mal, in Ihrer Ausstellung, obwohl diese in Zusammenarbeit entstand?

DS: Bei Corinth hat mich neben seiner ungemein dynamischen und wandelbaren Malerei vor allem der Widerspruch interessiert, dass er sowohl als großer und allseits anerkannter „deutscher" Künstler galt – er war zeitlebens bekennender Monarchist –, gleichzeitig aber auch als „entartet" diffamiert wurde. Für die Ausstellung in der Alten Nationalgalerie habe ich zum einen das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin angesprochen, denn dort werden die Dokumente zur Geschichte der Nationalgalerie aufbewahrt, zum anderen das Kupferstichkabinett, denn ursprünglich waren Handzeichnungen und Aquarelle auch Sammelgebiet der Nationalgalerie. Auf diese Weise konnten wir historische Bestände und Materialien vorübergehend wieder zusammenführen.

CB: Andreas Hüneke behauptet in seinem Vortrag beim Kolloquium „Unbewältigt?", dass Corinth für manche Nazis nach seinem Schlaganfall als entartet galt.

DS: Das ist keine Behauptung, sondern ein Fakt. Bei der Eröffnung der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst" 1937 sagte der Präsident der NS-Reichskammer für bildende Künste, Adolf Ziegler, in seiner Rede, Corinth habe, ich zitiere, „nach seinem zweiten Schlaganfall nur noch krankhafte und unverständliche Schmierereien" hervorgebracht. Corinths zunehmend expressiver Duktus, der sich bereits vor 1911 abgezeichnet hatte, wurde als Folge eines Schlaganfalls interpretiert, den Corinth 1911 in der Tat erlitten hatte, von dem er sich jedoch, trotz anfänglicher Lähmungserscheinungen, wieder erholt hat. Eine weitere Steigerung der Expressivität seiner Malweise nach 1918 wurde mit einem neuerlichen Schlaganfall erklärt, den es jedoch gar nicht gegeben hat.

CB: Für mich gab es zwei Lesarten der Ausstellung. Eine, dass die Nazis dumm waren, selbst nicht wussten, was nun alles „entartet" sein sollte. Die Ausstellung erzählt ja davon, dass eine Kommission die staatlichen Kunsthäuser nach dieser sogenannten „entarteten Kunst" durchkämmte, diese sammelte und teilweise der „Verwertung" zukommen ließ, teilweise aber auch verbrannte. Die andere Lesart, dass alles gar nicht so schlimm war und man doch, selbst in diesem totalitären System, noch Schlupflöcher finden konnte, eben weil es keine ästhetischen Vorgaben gab.

DS: Wir versuchen zu differenzieren, indem wir zu jedem einzelnen Bild erläutern, wie es in die Sammlung kam und wie sein Schicksal durch den Nationalsozialismus beeinträchtigt wurde. Zu den Ergebnissen dieser Provenienzforschung gibt es Oberbegriffe wie „Beschlagnahmt", „Zurückgegeben", „Überwiesen", „Angekauft", „Verschollen", „Verkauft", „Geschenkt", „Zurückgekauft" oder „Verwahrt". Auf diese Weise entsteht Geschichte aus Geschichten. Und es wird klar, dass es Widersprüchlichkeiten und Willkür gab, selbst in diesem totalitären System, das beanspruchte, „Gut" und „Böse" klar zu unterscheiden. Besonders in den ersten Jahren nach 1933 gab es durchaus noch Spielräume. 1937 aber, mit der Schandausstellung „Entartete Kunst" und der zeitgleich stattfindenden „Großen Deutschen Kunstausstellung", in der vorgeführt wurde, was als vorbildlich galt, verhärtete sich die Situation. Um ausstellen und verkaufen zu dürfen, war ohnehin die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste erforderlich.

CB: Was mir in der Ausstellung fehlt, die ja für die „Make Germany Great Again"-Zeit steht, ist ein klares Statement. Die Kultur-Nazis erhoben großmäulig den volkserzieherischen Anspruch, das Dekadente auszumerzen und einen gradlinig, aufrecht natürlich (ein Widerspruch in sich) empfindenden Betrachter, den NS-Kulturmenschen ausbilden zu wollen. So klar diese Zielsetzung, so verwirrend die ästhetischen Urteile (selbst die deutschen Expressionisten hatten zeitweise die Anwartschaft für die neue Deutsche Kunst inne). Dafür ist Lovis Corinth ein herausragendes Beispiel. Was mir fehlt ist die Betonung, dass diese Verunsicherung durch ästhetische Urteile und darauffolgende Handlungen machtpolitisch gewollt war. Dass es eine Taktik war, um Angst und Schrecken in der Künstlerschaft zu verbreiten, dass es letztendlich jeden, selbst einen Kaisertreuen wie Corinth, treffen konnte.

DS: Das ist eine richtige Beobachtung. Widersprüchlichkeit und Willkür dienten auch einem Zweck. Wie das funktioniert, sehen wir ja gerade am Beispiel des US-amerikanischen Präsidenten Donald Trump. Vielleicht haben wir diesen Aspekt nicht explizit genug gemacht. Ich habe aber durchaus den Eindruck, dass das Publikum den politischen Gehalt der Ausstellung wahrnimmt und ihn in Beziehung zur heutigen Situation setzt. Wenn Demokratien gefährdet sind, braucht es Bildung und Aufklärung. In diesem Sinne habe ich auch eine Wanderausstellung konzipiert, die mit Werken der klassischen Moderne aus der Neuen Nationalgalerie gerade durch die USA tourt: „Modern Art and Politics in Germany 1910–1945". Corinth ist ebenfalls mit dabei. Auch das dortige Publikum zieht klar die Parallelen zur aktuellen Entwicklung und sieht, wohin diese führen kann.

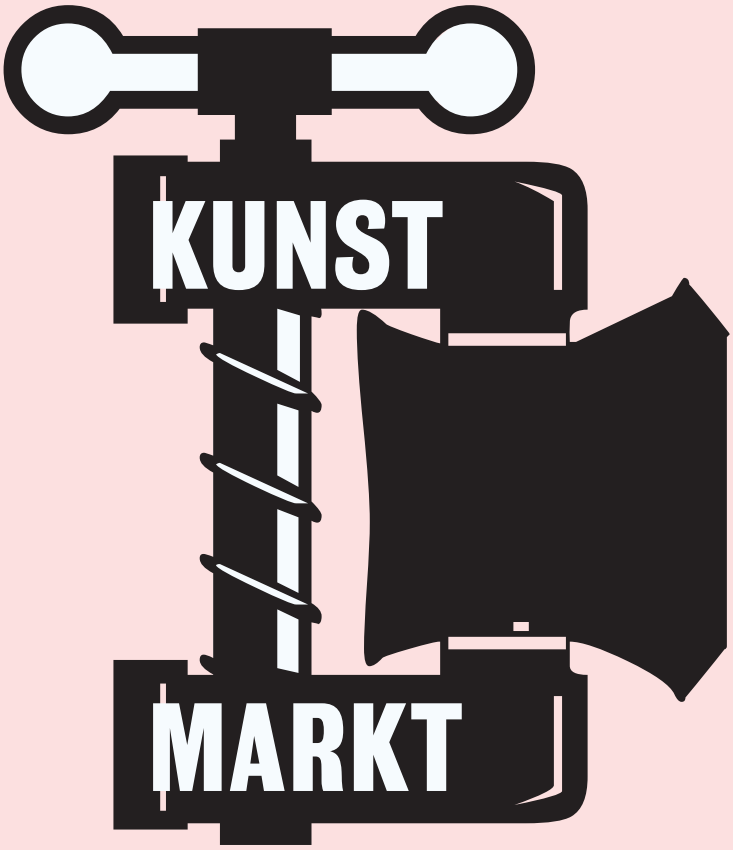
Im Visier! Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion „Entartete Kunst", Alte Nationalgalerie, 18.7.2025–25.1.2026

Lovis Corinth, *Der geblendete Simson*, 1912, Öl auf Leinwand, 130 x 105 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Fotograf: Andres Kilger

Über den Begriff der „Entarteten Kunst" vgl. Hoffmann, Meike; Scholz, Dieter (Hrsg.): *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020

Scholz, Dieter (Hrsg.): *Im Visier! Lovis Corinth, die Nationalgalerie und die Aktion „Entartete Kunst"*, Berlin: Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2025

https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/sektion_ii_kunst_im_nationalsozialismus_handlungsspielraeume_inszenierung_erzaehlungen?nav_id=8332#:~:text=Kolloquium%20%22Unbewältigt?,in%20der%20Zeit%20des%20Nationalsozialismus



Marktsurrealismus

in Traum und Wirklichkeit

/Peter K. Koch

Neulich bin ich aus Langeweile mitten am Tag im Atelier so tief und fest eingeschlafen, dass ich genügend Zeit hatte, einen ausführlichen Traum zu träumen. In meinem Traum war ich Künstler und ich dachte zuerst, Mist, das kann ja wohl jetzt nicht wahr sein, kann ich nicht was träumen mit weniger Problemen, wo alles so passiert, wie ich es mir wünsche. Dann erinnerte ich mich selbst daran, dass ich ja gerade träume, und beschloss, dass ich jetzt genau das träume, was ich mir schon immer erträumt hatte.

Also, es ging dann so: Ich war rundum zufrieden und konnte mich tagaus tagein ausschließlich den Dingen widmen, zu denen ich die meiste Lust hatte. In meinem Traum hatte ich genügend Zeit, Produktionsmittel und Aufmerksamkeit für jeden Aspekt meiner künstlerischen Arbeit. Es gab keinerlei finanzielle Engpässe, keine berufsbezogenen Enttäuschungen, keine überhöhten Studiomieten oder irgendwelche anderen ärgerlichen oder hinderlichen Zustände, es gab nichts Negatives, nichts Störendes. Im Traum war ich eingebettet in einen paradiesisch organisierten, in einen reibungs- und geräuschlos laufenden Kunstbetrieb, bei dem ein Zahnrad ins andere griff und alle beteiligten Akteure in diesem Kunstmarkt waren einfach nur glücklich, und es war so, dass nicht nur ich allein dort eingebettet war, sondern alle.

Ich wurde nicht anders behandelt als andere und die anderen wurden so behandelt wie ich. Es gab keine Ungerechtigkeiten, keine Vetternwirtschaft, keine Seilschaften, denn all das hatte überhaupt niemand nötig, weil alles ganz gerecht und transparent zuging. Herkunft und Sozialisation spielten ebenso wenig eine Rolle wie die Tatsache, ob jemand bekannter war als jemand anderes. Die Gleichberechtigung führte dazu, dass alle, ob gute oder mittelgute oder eben auch schlechtere Künstler die gleichen Chancen hatten, ihre Werke und Ideen auf allen erdenklichen Ebenen zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. In Galerien, in Museen, auf Biennalen. Alles wurde gerecht geregelt, damit niemand bevorzugt oder benachteiligt wird, und alle bekamen für ihre Tätigkeiten eine faire Vergütung und hatten so ein ausreichendes Einkommen, um würdevoll zu leben. Es gab unter der Künstlerschaft keine Konkurrenz, sondern nur Freude über die eigene Situation und die Situation der anderen.

Wundersamerweise gab es sogar bei der Vergabe von Kunstpreisen keine Exklusivität, sondern Pluralität, Gleichberechtigung und Möglichkeiten offener Partizipation. Die Teilnahme an Auswahlverfahren für Wettbewerbe war für jeden zugänglich und niemand musste irgendwelche Referenzen vorlegen, die er möglicherweise noch nicht hatte,

weil er sich bisher für Wettbewerbe schlicht und einfach nicht interessiert hatte. Es gab keinerlei intransparente und durch Abhängigkeiten gekennzeichnete Galerien-Netzwerke bei den Einladungsverfahren für internationale Kunstmessen. Und alle Galerien arbeiteten konstruktiv zusammen, um gemeinsam der guten Sache zu dienen. Die Künstler konnten problemlos zu den Galerien Kontakt aufnehmen, die sie interessierten und dort einen Ausstellungstermin vereinbaren. Erlöse aus den daraus resultierenden Verkäufen wurden von den Galerien umgehend ohne überhöhte Abzüge auf die Bankkonten der Künstler überwiesen, damit diese sich im Anschluss mit Ruhe und Konzentration wieder ihrer Berufung widmen konnten. Die Perfektion in der Organisation ging so weit, dass sogar alle erzielten Umsätze einer bestimmten Kunstmesse durch alle an eben dieser Messe beteiligten Galerien gerecht geteilt wurden, die diese geteilten Erlöse dann wieder in gleichen Teilen an alle von ihr präsentierten Künstler weitergaben. Zudem hatte jeder Künstler eine sogenannte Art-Card, eine Bonuskarte, auf der für jedes Jahr eine Einzelausstellung, zwei Gruppenausstellungen, eine Messeteilnahme und eine größere Präsentation auf einer Biennale oder einer vergleichbaren Show internationalen Formats vermerkt waren, die man nach eigener Planung einlösen konnte. Die Produktions- und Transportkosten wurden von der jeweiligen Institution übernommen, damit es zu keinen Produktionshemmnissen und monetären Schieflagen seitens der Künstler kam.

Wenn es in einem Segment dieser wie geschmiert laufenden Maschinerie auch nur den kleinsten Anschein einer Disruption gab, steuerten staatliche Stellen unmittelbar finanziell oder anderweitig regulierend nach, damit niemand benachteiligt oder nachhaltig beschädigt wurde. Die kulturpolitisch Verantwortlichen waren sich über den außergewöhnlich wichtigen Beitrag der bildenden Kunst zur allgemeinen Kulturlandschaft Deutschlands im Klaren und handelten dementsprechend. Sie verteidigten künstlerische Ausdrucksformen und besonders die Unterprivilegierten in dem System nach Kräften, damit sich die Kunstproduzierenden unabhängig von finanziellen Grundausstattungen auf Augenhöhe begegnen konnten.

Als ich noch darüber nachdachte, welche Galerie ich morgen besuchen würde, um mir einen Ausstellungstermin von meiner Art Card bestätigen zu lassen, merkte ich plötzlich zu meiner Verwunderung, dass mein gesamter Körper in einer klebrigen, zähen, kaugummiartigen Masse gefangen war, die zwar sehr lecker roch, die mir aber jede eigene Bewegung vollkommen unmöglich machte. Ich war gefangen, konnte weder Arme noch Beine bewegen, und meine Atemwege drohten immer tiefer mit der zuckerigen Masse zu verkleben. Langsam, aber sicher wurde meine Atemluft weniger und weniger und ich hatte mich nach zähem Ringen schon mit meinem nahezu sicher bevorstehenden Tod abgefunden, als ich schweißgebadet aufwachte.

Ich rang nach Luft und versuchte mich zu orientieren. Dann wurde mir klar, dass ich mich in meinem leicht überteuerten Atelierraum mit begrenzter räumlicher Kapazität am Kottbusser Damm befand, und dass ich in meinem ganzen Leben noch keine staatliche Förderung hatte, und dass mich heute auch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine Biennale-Leitung mehr zurückrufen würde, um mit mir die Transportmodalitäten für meine Arbeiten durchzugehen, inklusive Direktüberweisung der bis dahin entstandenen Produktionskosten. Nach einem kurzen Moment der Ernüchterung kam dann recht flott die Einsicht, dass sich die Realität des Kunstmarktes fundamental anders darstellt als in meinem Traum.

Der Markt ist nicht auf Gleichberechtigung oder Ausgleich angelegt, ganz im Gegenteil, der Markt ist in Teilen brutal und ausgrenzend. Alle Akteure verteidigen mit allen Mitteln ihre jeweiligen Territorien, durch Abgrenzung, wo Abgrenzung Sinn macht, durch Allianzen, wo Allianzen Sinn machen. Der Kunstmarkt ist klar hierarchisch aufgebaut. In jeder Kategorie gibt es ein Oben und ein Unten. Es gibt unter den Künstlern eine kleine Gruppe Global Player, die Blue-Chip Qualitäten haben und die den Markt im obersten Segment beherrschen. Sie beherrschen ihn nicht durch ihre künstlerischen Qualitäten allein, sondern besonders beherrschen sie ihn durch die geballte Marktmacht von immer weiterwachsenden, international operierenden Premium-Flagship-Galerien, die ihre Filialen überall dort eröffnen, wo die Geld-und-Gold-Player des Kunstmarkts, die Investoren und Sammler, aus dem Boden emporschießen wie die Pilze. Diese werden dann dort geerntet, wo sie sprießen, in China, der Schweiz, in Miami oder Doha. Um die großen Erntemaschinen schwirren die kleineren herum wie ein Schwarm Vögel auf einem frisch geernteten Weizenfeld. Es gibt Satelliten-Messen, Satelliten-Events und Satelliten-Marketing. Die Gemeinsamkeit, die alle vereint, lautet: Wir wollen Geld und Gold. Je globaler und engmaschiger die Vorgehensweise der Big Player, desto komplizierter ist es für die anderen Akteure in der Hierarchie, in die nächsthöhere Kaste aufzusteigen. Die Luft ist insgesamt dünn.

Der Faktor an Unabhängigkeit in diesem System ist gleich Null. Obwohl besonders junge Künstler häufig über den Wunsch nach einer relativen Unabhängigkeit von den Zwängen konventioneller Gesellschaftssysteme überhaupt den Weg in die Kunst finden, werden sie sich über kurz oder lang eingestehen müssen, dass der galerien-, messe- und sammlerorientierte Kunstmarkt ein System mit solch tiefgreifenden und teilweise unüberwindlichen Abhängigkeiten ist, das man sich eventuell in seiner Berufswahl anders entschieden hätte, wenn man es vorher schon in seiner gesamten Dimension hätte durchschauen können. Glücklicherweise macht man das weniger, wenn man jünger ist, denn sonst gäbe es ein Nachwuchsproblem. Eine gewisse Unabhängigkeit haben allein diejenigen, die zum Start einer künstlerischen Karriere bereits über so viel Kapital verfügen, also mitgebrachtes Familiengeld zum Beispiel, dass sie nicht direkt Bedürfnisse im System bedienen müssen, um über die Runden zu kommen.

Denn eigentlich geht es so: Der Künstler muss den Galeristen befriedigen, sonst bekommt er keine Ausstellung

Illustration: Andreas Koch

mehr, der Galerist muss den Sammler befriedigen, sonst kauft der Sammler nicht mehr, der Kritiker muss eigentlich alle befriedigen, sonst bekommt er keine Schreibaufträge mehr, der Kurator muss wer-weiß-wen befriedigen, sonst möchte sowieso keiner mit ihm zusammenarbeiten außer die öffentliche Hand, die ist aber pleite und hat sowieso immer weniger Interesse an struktureller Breitenförderung, sondern nur noch an Exzellenzförderung. Wer diese Exzellenz ist, das bestimmt eine Gruppe aus Leuten mit Einfluss. Die Galeristen machen jedenfalls den Künstler groß, der große Künstler wird von der Kritik gelobt und vom Kurator in die Ausstellung genommen, damit der Sammler am Ende wieder bei der Galerie vor der Tür steht und die Kunst kauft. Und so weiter und so fort. Kauft der Sammler nicht mehr, ist der Künstler am Arsch. Die Galerie hat zwanzig Künstler, der Künstler vielleicht aber nur eine Galerie. Aber auch der Mittelklasse-Künstler kann sehr erfolgreich werden, wenn er sehr gut ist im Verkaufen seiner eigenen Ideen und Produkte, wenn er keine Scham hat, ständig nur über sich selbst zu sprechen, wohingegen der andere Mittelklasse-Künstler sehr unerfolgreich bleiben kann, wenn er über keine ausgeprägten Social Skills verfügt. Eine staatliche Regulierungsbehörde greift hier definitiv nicht ein.

Der Mittelklasse-Galerist ist sowieso immer das ärmste Schwein, weil die laufenden Kosten einer Galerie immens sind und jede Messe ein Riesenloch ins Konto frisst, das der Sammler erst mal wieder so weit zuschütten muss, dass der Galerist nicht sofort hineinstürzt. Der Mittelklasse-Künstler muss allerdings auch schon 200.000 Euro Umsatz machen, um ausschließlich von der Kunst leben zu können, denn die Produktionsmittel, das haben wir gelernt, werden nicht vom Staat übernommen, träum weiter, Amigo.

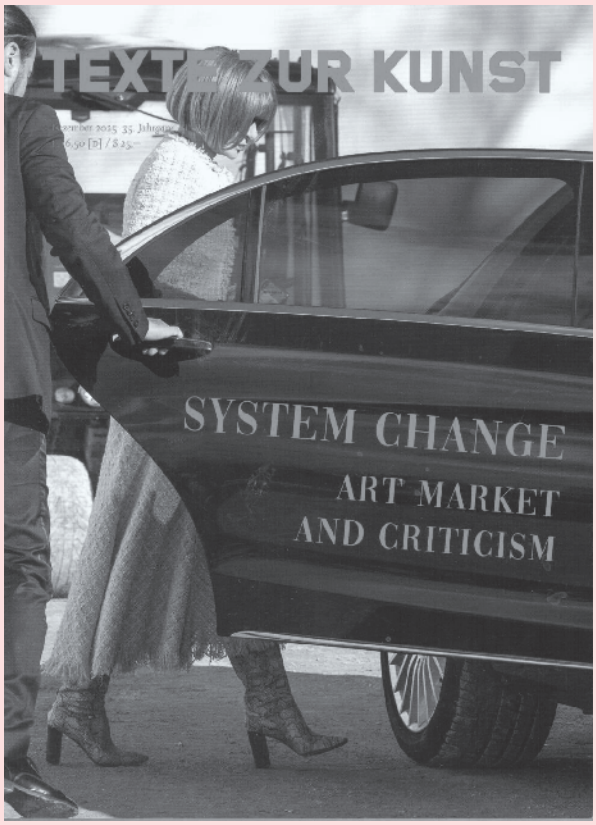
Der durchschnittliche zeitgenössische Blue-Chip Künstler ist heute auch Immobilienunternehmer, weil er schnell gelernt hat, dass das Geld immer über dem größten Haufen abgeladen wird und Beton geduldig ist. Die wenigsten reichen Künstler gründen eine Stiftung zur Unterstützung armer Künstler, sondern meist nur zur Unterstützung der eigenen Kunst – meinmuseum.de.

Wenn man allein auf die Erlöse schaut, die von den zehn erfolgreichsten noch lebenden Künstlern im Marktsegment *Internationale Auktion* nur im vergangenen Jahr erzielt worden sind, und es handelt sich hier um einen Umsatz von ca. 1,1 Milliarden Dollar (von 4,3 Milliarden Auktionserlösen insgesamt), dann bekommt man einen guten Eindruck von der Dimension, in der sich dieser Markt heute bewegt. Obwohl der Kunstmarkt also in weiten Teilen einem rüden kapitalistischen Wertschöpfungsmodell gleicht, wollen trotzdem oder gerade deshalb viele Leute daran teilhaben. In erster Linie natürlich die Künstler, die den ideellen Grundstoff beisteuern, der sich, auf dem Weg vom Studio zur Galerie, wie durch Zauberhand von der Idee zur Ware entwickelt.

Zum Glück muss man nicht ständig an die negativen Elemente des Kunstmarkts denken, wenn man sich die dort gehandelte Ware anschaut, bei der es sich in Teilen um überragende Kunst handelt, die teilweise auch deshalb so überragend ist, weil sie in einem System der permanenten Leistungskontrolle mit Konkurrenz und Elitenbildung entstanden ist. Zum gesamten Kunstsystem und zum Kunstmarkt im Besonderen gehören Auslese und Wettbewerb dazu. Sozialistische Ideen können zwar dazu beitragen, dass es verbesserte Grundsicherungen für weniger erfolgreiche Systemteilnehmer gibt, sie führen aber selten zu Spitzenleistungen. Diese Spitzenleistungen sind es aber, die als Leuchttürme erhalten bleiben und um die sich später, historisch gesehen, alle versammeln können. Bei diesen Gedanken wurde ich dann doch wieder müde und dämmerte langsam zurück ins Ungewisse.

Who Can Count on Whom?

Stimmungsbilder und Forschung zum Kunstmarkt



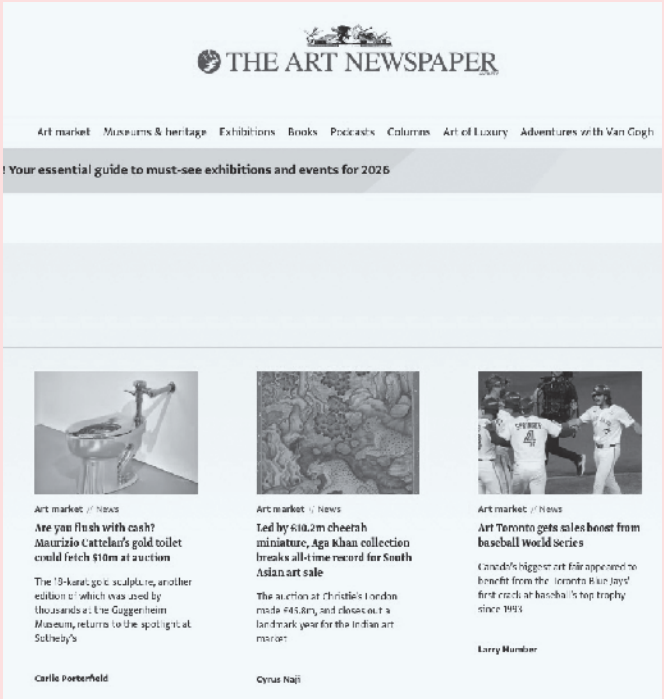
/Barbara Buchmaier

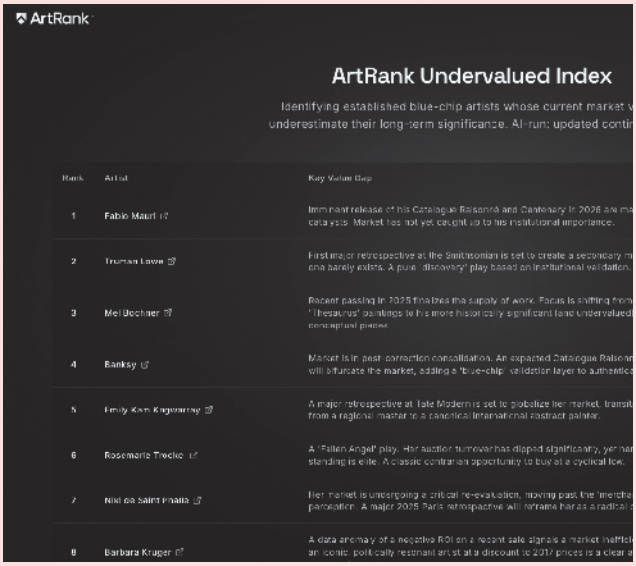
„Der Kunstmarkt" ist seit vielen Jahren eines der Felder, in und mit dem ich beruflich arbeite, sei es als Mitarbeiterin im Galeriebetrieb, als Kunstkritikerin, Lehrende oder als Partnerin eines Bildenden Künstlers. Mehr als die Hälfte meines Lebens stehe ich jetzt schon in „seinem" Bann.
„Er" ist ein beständig wachsendes und sich veränderndes, globalisiertes Koordinatensystem, in dem Schließungen meiner Beobachtung nach immer noch regelmäßig durch (Neu-)Eröffnungen und Erweiterungen ausgeglichen werden.

Vieles was über „den Kunstmarkt" – oft relativ pauschal oder in Eile – veröffentlicht wird, hat mehr die Funktion eines Stimmungsbildes als die einer verlässlichen Analyse. Denn wer gibt schon freiwillig immer und immer vollständig und korrekt alle Zahlen raus, zum Beispiel an die Presse oder Kolleg*innen. Und wer weiß, ob zum Beispiel aus Reservierungen immer auch Verkäufe werden … Wer regelmäßig etwa die Berichterstattung über Kunstmessen liest, versteht, was ich meine. Und je nachdem, wo man selbst gerade steht, identifiziert man sich – oder eben nicht. Vielleicht fühlt man sich auch darin aufgehoben, in der oft vereinfachenden Schwammigkeit. Eine seriösere Auskunft über das genannte Feld (für den Raum Deutschland) gab zuletzt die (online abrufbare) „Galerienstudie III, 2025" von Hergen Wöbken vom Berliner Institut für Strategieentwicklung (FSE). Und einen stärker international verankerten Einblick in die Gewohnheiten von Sammler*innen vermittelte der 2025 zum 12. Mal erschienene „Art Basel and UBS Global Art Market Report"; doch auch bei diesen Erhebungen gilt es das Kleingedruckte zu beobachten, also die Klärung, wie die Daten erhoben wurden (siehe hierzu auch S. 28, unter „FOKUM").

Im Auktionsmarkt scheint alles noch unklarer. Als in diesem Marktsegment nur Semi-Professionelle*r versteht man selten genau, welche Zahlen was bedeuten – und was am Ende der Gebührenordnung für die verschiedenen Parteien übrigbleibt. Bei den gehandelten Künstler*innen selbst ist es auf jeden Fall kaum etwas. Für die, die es nicht wissen, könnte es trotzdem interessant sein, dass Auktionshäuser und Dealer (ab dem „Zweitverkauf") eine „Folgerechtsvergütung" über die VG Bildkunst an Künstler*innen oder deren Erb*innen abführen müssen, ähnlich wie Galerist*innen dazu verpflichtet sind, bei Erstverkäufen für ihre Einkäufe von Künstler*innen einen Prozentsatz an die – für Künstler*innen und in angrenzenden kreativen Feldern Tätige immens wichtige – Künstlersozialkasse zu zahlen und diese damit mitfinanzieren („Künstlersozialabgabe").

Ja, wir wissen es; Vieles, was man von „dem Kunstmarkt" mitbekommt, geht auf Gossip oder Mund-zu-Mund-Propaganda zurück. Oder vielleicht auch auf bewusst irreleitend Gestreutes. Denn schließlich geht es ums Geschäft, auch wenn gerade statt von Konkurrenz viel von „Koopetition" – Beziehungen, in denen Zusammenarbeit und Konkurrenz zusammenfallen – die Rede ist (siehe dazu u. a. die aktuelle *Texte-zur-Kunst*-Ausgabe zum Thema „System Change" (Heft-Nr. 140). Auch die Formulierung „Collaborative Representation" habe ich kürzlich gelesen. Dabei stehen Vertrauen und Verlässlichkeit im Raum, denn Verträge und schriftliche Vereinbarungen sind im Kunstfeld nicht gerne – aber inzwischen wohl doch schon öfter – gesehen.
Eine weitere Neuerung, über die viele im Herbst 2025 sprachen, war die bei der Art Basel Paris eingeführte „Avant-Première preview" für die wichtigsten der wichtigen Per-





sonen. Dieses Spektaktel eines Einlasses von von den Galerien vorgeschlagen VVIPs zeitlich noch vor der offiziellen und eingeführten VIP-Preview generierte, laut *The Art Newspaper*, „seven- and eight-figure sales of blue-chip art, but things were quieter upstairs in the emerging gallery sector" (https://www.theartnewspaper.com/2025/10/22/art-basel-paris-vip-and-vvip-days-sales). Gleichzeitig wurde, auch in *The Art Newspaper*, über die Frieze in London, die kurz zuvor stattfand, berichtet, dass man dort sehr bemüht war, jüngere Galerien stärker in den Vordergrund zu rücken, im Sektor „Fokus", der vom Mode-Label *Stone Island* gesponsert wurde (vgl. https://www.theartnewspaper.com/2025/10/13/putting-young-galleries-at-the-front-frieze-londons-bold-strategy-holds). Da geht es ja immer auch um das „Placement", ein machtbesetztes Thema, das im Messebereich – verknüpft mit den Standkosten – jetzt (endlich) verstärkt diskutiert wird.
Etwas unerwartet klingt es da an, dass der VIP-Status als Auszeichnung von der Art Basel jetzt abgeschafft werden soll, weil er „leer" ist. Und weil auch die jüngeren Kund*innen, die man dringend braucht, damit nicht mehr viel anfangen können. „Wer möchte heute noch ein VIP sein?" lautet der Titel eines Artikels dazu auf der *monopol*-Website (Daniel Völzke, 22.12.2025).

Auch dass Kunstwerke als Investment nicht verlässlich sind, ist inzwischen vielen schmerzhaft klar geworden: Vielleicht erinnert sich jemand an die vor allem an Investor*innen gerichtete Website *artrank.com* (vorher *SellYouLater.com*), mit Einschätzungen wie „buy under …", „early blue chip", „sell / peaking", „sell now" und „liquidate". Damals sprach man auch viel über die sogenannten Flipper, vor allem Stefan Simchowitz. Eine gute Zusammenfassung dieser Zeit und damit verbundener Marktfantasien liefert Olav Velthuis im Dezember 2014 in *Texte zur Kunst* (Heft. 96, auch online lesbar). Dass das jetzt schon elf Jahre her ist … So lange her kommt es mir nicht vor.

Heute liest es sich so: *„If we want the new wealthy and next generation to be patrons … we have to meet them where they are and have to give them what they want—or even better, we have to give them things they didn't know they wanted"* (Marc Spiegler, Artnet.com, 09.01.2026, https://news.artnet.com/market/new-wealth-2026-2736004).

Und was bleibt, wenn eine Galerie schließt? Wohin mit dem Nachlass? Wer kümmert sich darum? Das sind Fragen, die – ähnlich wie unter Künstler*innen selbst – aktueller sind denn je. Und gerade bei eingeführten, sogenannten Programm-Galerien dürfte deren Geschichte und Hinterlassenschaft zumindest einige interessieren. Wie und wo kann man, als Recherchierende*r, als Kunst- oder Markthistoriker*in, also etwas darüber erfahren?

Hier kann ein Blick ins ZADIK helfen: „Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels". Unter dieser Bezeichnung habe ich die 1992 gegründete Institution kennengelernt: Darauf aufmerksam geworden bin ich durch ihr Zeitschriften-Organ *sediment* (seit 1994) in der Kunstbibliothek, noch während meines Studiums. Seit 2017 benennt sich das ZADIK, das 2020 an die Philosophische Fakultät der Universität zu Köln überführt wurde, als „Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung". Und seine Aktivitäten haben inzwischen einen weitaus grö-

Screenshots www.theartnewspaper.com und www.artrank.com

ßeren Umfang, decken ein größeres Spektrum ab. Auf dem Instagram-Profil und der Website des ZADIKs erhält man einen guten Einblick in die Sammel-, Forschungs-, Veranstaltungs- und Ausstellungsaktivitäten und in den Bestand. „Heute umfasst das Zentralarchiv über 200 Bestände von Galerist:innen, Kunsthändler:innen, Auktionshäusern, Kunstkritiker:innen, Kurator:innen, Fachfotograf:innen und weiteren Akteur:innen des Kunstmarktes mit Fokus auf die Zeitspanne vom beginnenden 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart", kann man dort lesen. Auch Persönlichkeiten wie Kasper König oder Friedrich Meschede haben vieles dorthin gegeben, in der Regel sind es Dokumente wie Korrespondenzen, Publikationen, Presseausschnitte, Fotos und Manuskripte. Ein Besuch lohnt sich, auch online – und eben auch ein Blick ins *sediment*. Die neueren, inzwischen zweisprachigen Hefte – zum Beispiel die Nr. 33 mit einem vielseitigen Fokus auf die Münchener Galeristin Barbara Gross – lassen sich als PDF gratis herunterladen. 2014 gab es ein Heft zu Kasper König (nur im Print erhältlich).

Ein weiteres seriöses und anspruchsvolles Forum, das sich aus verschiedenen Perspektiven mit dem internationalen Kunstmarkt beschäftigt, ist das an die TU Berlin angegliederte FOKUM: Forum Kunst und Markt (forum kunstmarkt/centre for art market studies). Dieses „widmet sich der Kunstmarktforschung von seinen Anfängen bis zur Gegenwart" (fokum.org). Bekannt sind die „Evening Lectures", die Symposien und Diskussionsveranstaltungen, von denen man viele online mitverfolgen bzw. nachschauen kann, außerdem die englischsprachige Publikation *JAMS (Journal for Art Market Studies)*. Die letzte Ausgabe, die 2023 erschien, trug den Titel „Collecting Latin America". Über die Website kann man alle Texte kostenfrei online lesen. Die bekannte Kunsthistorikerin und Professorin (TU) Dr. Bénédicte Savoy gehört zu den Gründungsmitgliedern des FOKUMs. International bekannt wurde sie als Expertin für „Translokationen" von Kunstwerken, als sie im Jahr 2018 mit dem senegalesischen Schriftsteller, Musiker und Geisteswissenschaftler Felwine Sarr den „Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain", einen Bericht über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, für Emmanuel Macron erarbeitete. Gerade habe ich gesehen, dass FOKUM am 9. Februar auf Zoom zu einem Roundtable zum Thema „Kunstmarktdaten" einlädt: Der Titel lautet: „Die Notwendigkeit evidenzbasierter Preisdaten – aber woher nehmen?"

Abschließend möchte ich auf die sogenannte Programm-Galerie zurückkommen, das Marktsegment, das ich selbst durch meine Arbeit (für Barbara Weiss (verstorben 2016) und aktuell Barbara Wien) kennengelernt habe. In *Kobels Kunstwoche* konnte man am 12.1.26, Bezug nehmend auf die Website *Basic.Space* („Shop the new luxury featuring the best of the best in Design, Style, and Art"), lesen: „… wer 2026 noch in eine Programmgalerie geht und dort Kunst kauft, einfach nur, weil sie ihn oder sie intellektuell bereichert, läuft Gefahr als hoffnungslos altmodisch zu gelten."

Passend dazu kam am selben Tag eine E-Mail von Mehdi Chouakri Berlin:

„Liebe Freundinnen und Freunde der Galerie,
nach fast dreißig Jahren Galeriearbeit mit rund zweihundertfünfzig ambitionierten Ausstellungen an verschiedenen Berliner Standorten ist es an der Zeit darüber nachzudenken, in welcher Form diese Arbeit am sinnvollsten fortzusetzen ist. Um in Ruhe darüber zu entscheiden, wird die Galerie eine vorläufige Ausstellungspause einlegen." Im Folgenden liest man aber auch: „Gleichzeitig aber geht die Arbeit mit den von uns vertretenen künstlerischen Nachlässen – Charlotte Posenenske, Hans-Peter Feldmann, Peter Roehr – unverändert weiter; ähnlich Salvo und Martin Disler …"

Nachdenken: ein Open End also, kein Dead End, hoffentlich. Sind wir also gespannt auf Neues in Sachen Programm-Galerien!

Let us count on them! Wir brauchen Euch!

Cover *Sediment*, Nr. 34

KUNSTHAUS BREGENZ

Werk ohne Autor – mit Überbau

/Stephanie Kloss

Ein schwarzer Balken empfängt den kulturinteressierten Besucher. Er möchte die neue Ausstellung im Kunsthaus Bregenz besuchen. Er weiß nicht recht, was das wird, wofür er Eintritt bezahlen soll. Es gibt keine Info. Die Plakatwände entlang des Weges zeigen nur braunmelierte Dämmstoffe, wenig einladend oder aufschlussreich. Geschwärzt sind Urheber und Titel der Ausstellung, als ob sich dahinter Namen aus einem Sexskandal verbergen – wichtige Persönlichkeiten, Würdenträger, Geldadel –, die Presseunterlagen ähneln Dokumenten aus parlamentarischen Untersuchungsausschüssen, Stasiakten oder den Epstein-Files. Alles Wesentliche wurde unkenntlich gemacht, ein fetter Balken schmückt Einladungskarten und Ausstellungsplakate, das Museums-Personal wurde vertraglich (per NDA) zur Geheimhaltung verpflichtet. Nichts darf nach außen dringen. Schon wieder denkt man an schmutzige Skandale, private Perversionen, jedenfalls erst mal nicht an Kunst. Mit der Bezeichnung des Ausstellenden als „die Person" druckst man sich ein wenig verkrampft um jeglichen Identitätshinweis herum.

Es solle hier nicht darum gehen, ein Rätsel zu lösen, wird nachdrücklich betont. Ist Anonymität gar das nächste große Ding im auf Autorschaft fixierten Kunstbetrieb? Wohl eher nicht. Kunsthistorisch betrachtet ist sie eigentlich sogar ein alter Hut, wenn man bedenkt, dass die Geburt und Benennung des schöpferischen Individuums in die Neuzeit datiert. Man könnte das Thema weiterdenken, zu Roland Barthes' These vom Tod des Autors bis hin zu problematischen Biografien und der Frage, ob sich Werk und Person trennen lassen, und natürlich auch zu KI und den ungeklärten Urheberschaftsfragen. Es fragt sich allerdings, ob eine „anonyme Ausstellung", wie sie jetzt in Bregenz zu sehen ist, nicht erst recht wieder dazu führt, dass mehr über Identitätsfragen als über das Werk an sich sinniert wird. Eine österreichische Künstlerin soll die Gelegenheit schon benutzt und behauptet haben, dass sie hinter der aktuellen Ausstellung im Kunsthaus Bregenz stecke. Aber kostet es Kunstkenner nicht eh nur einen Blick, um zu erkennen, wessen Arbeiten hier platziert wurden? Das Erste, was der Besucher zu sehen bekommt, ist ein einsamer Kopierer in Zumthors Eingangshalle. Man solle erstmal in den Keller gehen, um sich das Einführungsvideo anzuschauen, zwecks besserem Verständnis.

Auf allen oberen Etagen wird eine Installation gezeigt, die

Alle Fotos: Stephanie Kloss

nicht auf das bisherige Œuvre der „Person“ zurückzuführen sein soll: ein aus Alu-Teilen zusammengeschraubtes Haus, das von den Besuchern belebt und bewohnt werden kann – Kaffee kochen und duschen inklusive. Nach der Schau soll das unverkäufliche Alu-Haus als mobile Künstlerresidenz dienen. Ein Handbuch zum Auf- und Abbau wird praktischerweise mitgeliefert, gedruckt vom Kopierer im EG.

Die fehlende Autorschaft – ein ausdrücklicher Wunsch der „Person“ – macht die Schau für den KUB-Direktor Thomas D. Trummer zu einem Geschehen, das sich „nicht sedimentiert“: keine Editionen für Sammler, kein Einzahlen auf die Künstlermarke, kein Wertzuwachs für die Arbeiten der „Person“. Auf der Webseite zur Schau liest man tatsächlich von einem „antikapitalistischen Angebot“. Der Kunstmarkt soll sich am Alu wohl die Zähne ausbeißen. Aus totaler Verwertbarkeit soll totale Verweigerung werden.

Dem KUB-Direktor wird der PR-Gag-Vorwurf gemacht. Doch ihm, sagt er, gehe es um Fragen. Was macht es mit uns, wenn wir nicht wissen, vor wessen Werk wir stehen? Ist nicht der bekannte Künstlername unsere Versicherung, dass es okay ist, etwas gut zu finden? Interpretationen biografischer Art und aus der Identität der Kunstschaffenden hergeleitete Erklärungen – diese eingeübten Choreografien im Kunstbetrieb – greifen nicht mehr. Wir seien herausgefordert, die Spannung auszuhalten, „es“ nicht zu wissen, und uns somit ein Stück weit ins Ungewisse, aufs Glatteis zu begeben.

Eine „Person“, die nicht wie etwa der britische Streetartist Banksy medienwirksam im öffentlichen Raum mit dem Geheimnis, das dieser um seine wahre Identität macht, kokettiert, sondern eine ist, die ihren Verzicht auf Autorschaft als „ultimativen Ausdruck der Großzügigkeit“ begreift. Indem er/sie ganz bewusst auf öffentliche Anerkennung verzichtet, in Kauf nimmt, dass sich ökonomische genauso wie karrieretechnische Möglichkeiten, die sich durch die Einladung an einen international beachteten Kunstort, wie es das Kunsthaus Bregenz ist, ergeben könnten, nicht eröffnen werden.

In Zeiten, in denen jede/r „ich, ich, ich“ ins Internet schreie und durch KI auch die Autorschaft von Kunst mehr und mehr infrage gestellt werde, sei der Verzicht auf opulente Gesten und schillernde Brandings aber auch für ein Kunsthaus ein spannendes, wenn auch nicht leicht argumentierbares Wagnis, so Thomas D. Trummer. Gerade die Anonymität bedeutet für die das Kunsthaus Besuchenden eine große Herausforderung. Sie sind hier ganz auf sich selbst zurückgeworfen, müssen sich unbelastet von klaren Er-

wartungshaltungen und veröffentlichten Meinungen auf das Projekt einlassen, das mehr das Denk- als das Sichtbare thematisiert.

Angelegt auf allen vier Ebenen des Kunsthauses funktioniert die Ausstellung als Fragment einer parasitären Architektur mit einem Grundriss von 7,2 mal 7,2 Metern. Eine Ahnung davon vermittelt das aus 249 Aluminiumteilen und zwei Glasscheiben „wie ein Legohaus", so „die Person", im dritten Obergeschoss des Kunsthauses gepuzzelte Setting. Das einzig wirklich „Normale" dabei ist die am Boden liegende Matratze. Der versenkbare Tisch, die Küche, das WC und Bad sind technoid, erinnern an Gefängniszelle oder Atombunker. Wenn auch jede/r, der/die mag, hier schlafen, sich einen Kaffee kochen, duschen oder das WC benützen darf, ist das „Haus" doch so etwas wie ein Parasit, indem es an die Infrastruktur des Kunsthauses angeschlossen ist. Von diesem den Strom absaugt, an sein Wasser- und Abwassersystem angedockt ist. Für die Montage des schwarzen Abwasserrohrs mussten in Ebene zwei einige der Deckenplatten aus luzidem Glas entfernt werden, während auf der Ebene darunter zehn mit Mineralwolle befüllte Wandpaneele aus Alu stehen, gedacht als mögliche Dämmelemente des „Hauses" in kalten Wintern. Das „Haus" ist ein Prototyp, sein „Bau" wurde durch Menschen ermöglicht, die genauso wie die „Person", die es erfunden hat, anonym bleiben wollen.

Beim Pressegespräch im Vorfeld der Eröffnung fungierte übrigens ein Simultandolmetscher als Sprachrohr für „die Person", die die selbst gewählte Anonymität bei dieser Gelegenheit als Werkzeug beschrieb, „das befreiend wirkt. Es ist so, wie wenn Menschen anonym online gehen, damit sie sagen und tun können, was sie wollen. Manchmal tun sie das wegen Zensur oder manchmal, damit sie bestimmte Dinge sagen oder tun wollen, die gegen das Gesetz verstoßen." Die Freiheit, die daraus entsteht, ist folglich ähnlich ambivalent wie die Wirkung, die die Kunst ohne Künstlerin (oder Künstler) auf das Publikum hat. So karg sie sich ganz ohne das übliche Zuschreibungs- und Erwartungsgetöse präsentiert, so sehr ist man damit auch auf sich allein gestellt.

„Wenn das Kunstwerk nicht an die Identität einer Künstlerperson gebunden ist, wenn man dieses Kunstwerk nicht verkaufen kann, wenn dieses Kunstwerk nicht im normalen Kunstmarkt zirkulieren kann, was passiert dann? Es stellt sich die Frage, warum existiert dieses Ding und wie existiert es? Und für wen existiert das Kunstwerk?", so die „Die Person".

Für mich stellt sich die Frage, warum wird ein Haus im Haus gezeigt, ein funktionales Ding, das man benutzen soll, ohne Dach über dem Kopf, ein versinnbildlichter tatsächlich mit großem Aufwand über vier Etagen gebauter Überbau? Warum überhaupt etwas zeigen, wenn Verweigerung das Thema ist? Vielleicht hätte es auch nur der Kopierer getan.

———, *KUB 2025.03*, Kunsthaus Bregenz, 11.10.2025–18.1.2026

(Dé-)Formation (un)professionelle

/Andreas Schlaegel

Ist es nur eine Schonhaltung, bereits eine déformation professionelle – oder eher eine déformation unprofessionell? Seit Jahren verfolge ich Entwicklungen am globalen Kunstmarkt kaum. Dabei erlebt der Markt Turbulenzen, deren Auswirkungen ich beobachten kann und manchmal zu spüren bekomme. Ich höre eher von „der Krise", als ich mitbekomme, dass mehr Galerien schließen, als neue eröffnen. Aber ist das ein Zeichen eines Erneuerungszyklus, zeichnet sich ein Generationswechsel ab?
Ist das Galeriensystem möglicherweise überholt, werden Galerien weniger interessant für die nächste Sammler-Generation, die bereits mit sozialen Netzwerken aufgewachsen ist und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit bereit ist, online Kunst zu kaufen, beispielsweise auf einer Online-Auktion eines Auktionshauses? Erleben wir gerade eine Art Häutung, streift die Schlange Kunstmarkt, die alte, überkommene Haut ab, und strahlt bald in einem neuen, makellosen Schuppenkleid?

Die Nachricht, dass Mehdi Chouakri die Zeichen der Zeit erkannt hat und vor Kurzem ankündigt hat, den Ausstellungsbetrieb seiner Galerie zu pausieren und nicht an wichtigen Messen teilzunehmen, scheint dazuzupassen. Es sei „Zeit, darüber nachzudenken, in welcher Form diese Arbeit am sinnvollsten fortzusetzen ist", teilte die Galerie mit. Kurz darauf kursierten Meldungen, dass einzelne Künstler*innen mit neuen Galerien zusammenarbeiten werden. Ich bin neugierig, was Mehdi Chouakri sich einfallen lassen wird, nicht nur weil ich das Programm seiner Galerie sehr schätze, sondern auch weil diese Pause eine Lücke in die Kunstlandschaft der Stadt hinterlassen wird.

In den Medien kann man viel über den Kunstmarkt lesen, aber dann geht es fast ausschließlich um Sensationen: Stars, Märchenpreise, Auktionsrekorde. Der Kunstmarkt wird dabei eher als Indikator bemüht, für Auf- oder Abschwung der Wirtschaft allgemein. In dieser Wahrnehmung wird er Teil einer Kultur, die sich zunehmend auf extremen Luxus fokussiert, der für den überwiegenden Teil der Bevölkerung völlig unerschwinglich bleibt. In dieser zynischen Erzählung wird Kunst zum Spielzeug der Superreichen, da gibt es nichts zu verstehen.

Wie die Geschichte von Issy Wood, deren Ausstellung im Schinkel Pavillion dieser Tage nach fünf (!) Monaten zu Ende ging. Der Mythos der Künstlerin überstrahlte die gezeigten Gemälde: die frühe Model-Karriere, Esstörungen, Drogengeschichten, endlich Abstinenz und damit: Erfolg. Dazu gehört auch ihre Ablehnung prominenter und mächtiger männlicher Mentoren (der Musikproduzent Mark Ronson (Amy Winehouse) hilft ihr dabei, ihre erste Platte aufzunehmen, der legendäre Kunsthändler Larry Gagosian umgarnt sie). Aber es ist die sorgfältige Aufbauarbeit ihrer langjährigen Londoner Galerie Carlos/Ishikawa, die sie seit dem Ende ihres Kunststudiums vertritt, die sie zum kommerziellen Durchbruch führte. Dass an die tausend Besucher die Ausstellung in Berlin geradezu stürmten, mag auch mit ihrer unterhaltsamen Präsenz auf Instagram zu tun haben. Aber eher mit der Sensationsmeldung von 2022, als ihr Gemälde *Chalet* (2019) für über 440.000 Pfund bei einer Auktion bei Phillips London versteigert wurde. Im Jahr davor hatte ein anderes Gemälde (*Eggplant/car interior*, 2019) bereits 327.000 Pfund erzielt. Wer ihre Publikationen durchblättert, sieht den Output einer sehr fleißigen Produzentin, offensichtlich arbeitet die Künstlerin eifrig die Warteliste ab.

Die Phase, in der junge Künstler*innen derartige Preise aufrufen konnten, ist wohl vorerst vorbei. In anderen Worten – diejenigen, die noch vor zwei, drei Jahren auf den Wertgewinn von Werken junger Künstler*innen spekulierten, sind nicht mehr ganz so risikofreudig, haben eher weniger „Spielgeld" zur Verfügung. Soweit der Glamour- oder Klatsch-Teil des Kunstmarkts.

Mich persönlich interessiert aber eher das andere Ende des Kunstmarktes. Ich beobachte immer mal wieder Auktionen, online oder vor Ort, aber habe noch nie eine Arbeit erworben. Auktionen erinnern mich ein wenig an die Hunderennen, ein Working-Class-Vergnügen, das ich in den

Quo vadis, Mehdi?

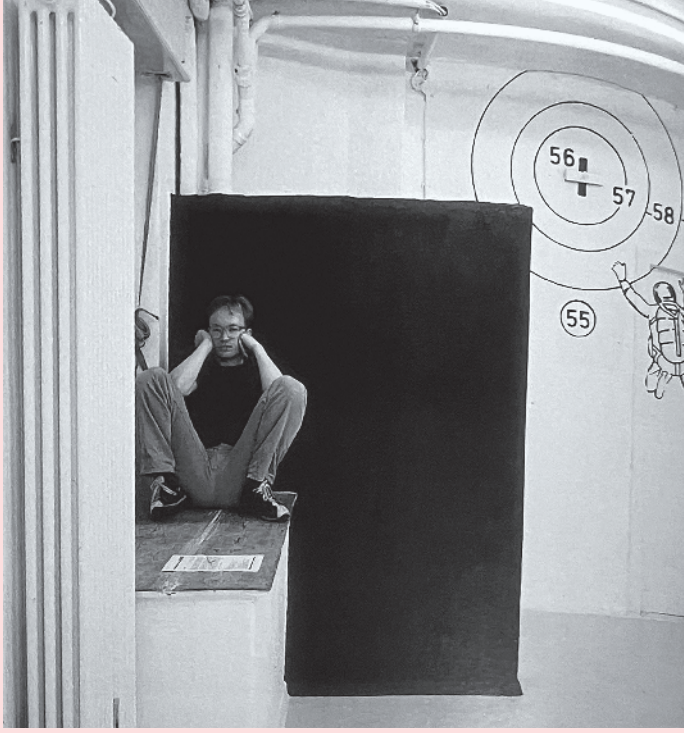
Neunzigern in London für mich entdeckte. Ich lag häufig falsch mit meinen Wetten, aber manchmal eben auch goldrichtig, obwohl ich von Rennhunden keine Ahnung hatte. Auf Auktionen mache ich vergleichbare Erfahrungen. Die Werke stehen für unterschiedliche Künstler*innen, müssen es über die Preis-Ziellinie schaffen, um ihren Status zu erhalten und ihren Marktwert abzusichern. Die Bietenden wetten mit ihrem Einsatz auf genau diesen. Für die Ergebnisse mancher Werke interessiere ich mich und staune darüber, wie wenig die erzielten Preise mit der Qualität der Arbeiten in meinen Augen übereinstimmen. Was wiederum unabhängig davon ist, welche Arbeit ich persönlich besitzen wollen würde, wenn ich Platz und Geld hätte, usw. ... Besonders haben es mir Nachverkäufe angetan, gerade die kleineren Auktionshäuser bieten Arbeiten an, die auch nur marginal kunsthistorisch Interessierte ansprechen könnten, ich bleibe dabei allerdings beim Window-Shopping. Trotz vieler Ebay-Aktivitäten finde ich das Auktionswesen zu spektakelhaft und kalt.

Deutlich spannender finde ich da die Jahresgaben, die zum Beispiel Kunstvereine auflegen. Die Möglichkeit, mit dem Erwerb einer Arbeit sowohl die Aktivitäten eines Vereins zu unterstützen, wie auch die Künstler*nen selbst, macht quasi doppelt Sinn. Besser ist natürlich die Mitgliedschaft in einem Kunstverein. Ich würde auch Tage der offenen Tür in Atelierhäusern dazu zählen, wo mit dem Erwerb einer Arbeit auch das Biotop, in dem sie entstand, gepflegt wird, ja, die Kunstlandschaft im weiteren Sinne. Das spannendste Feld erscheint mir da zu sein, wo ganz junge Künstler*innen reüssieren, auf den Rundgängen von Kunsthochschulen. Hier zählt die Anerkennung viel, der Kauf zählt doppelt und schafft einen Ansatz für eine längere Auseinandersetzung. Auch, weil es für viele junge Künstler*innen häufig geradezu selbstverständlich erscheint, eigene Aktivitäten beispielsweise auf Instagram öffentlich zu protokollieren. Das kann man kritisieren, aber wer sich nicht nur für fertige Arbeiten, sondern deren Entstehungsprozess interessiert, für diejenigen kann es einen Mehrwert darstellen, künstlerische Aktivitäten verhältnismäßig unaufdringlich mitzuverfolgen.

Den höchsten Rang niederschwelliger Kunstmarktaktivitäten würde ich aber dem Tauschgeschäft beimessen. Um noch mal auf Studienerlebnisse in London zurückzukommen: Es kam in der jungen Kunstszene einem Ritterschlag gleich, wenn Peter Doig anfragte, ob man nicht eine Arbeit tauschen wolle. Mir wurde diese Ehre nicht zuteil, aber die Erfahrung habe ich mitgenommen. Die ernsthafte, auch (zeit-)intensive Auseinandersetzung mit der Arbeit von Künstler*innen ist bereits selten, aber die Anerkennung durch einen Zeitgenossen wiegt besonders viel. Sie fördert nicht nur die formation professionelle der jungen Künstler*innen, sondern trägt dazu bei, dieses merkwürdige Kunstbiotop weiter zu befruchten. In diesem Sinne erscheint mir der Kunstmarkt als Mythos einen wichtigen Anteil am Betriebssystem Kunst zu haben. Der größere Mehrwert für Zeitgenossen, Kunstschaffende, Betrachtende, Funktionäre usw. ... entsteht aber in der kulturellen Landschaft, die durch Kunst geschaffen wird und in der neue Kunst entsteht, begleitet von den vielfältigen Diskursen, die durch sie initiiert werden.

Installation view, Jens Haaning, *Travel Agency*, Galerie Mehdi Chouakri, 1997

Ein langes Memoire über mein kurzes Leben als Galerist



/Andreas Koch

Ich könnte einfach behaupten, ich wäre da so hineingerutscht. Ich war ja noch Kunststudent, achtes oder neuntes Semester und ich identifizierte mich durchaus mit der Rolle als Künstler. Anders als Tim Neuger, der von sich erzählte, als er noch Kunst studierte oder sich darauf vorbereitete, an der Freien Kunstschule Nürtingen, wenn ich mich nicht täusche, dass er sich damals distanzierte von der Tätigkeit als Künstler, dem Erschaffen von Kunstwerken und im Kurs oder in der Klasse dann laut verkündete, dass er dann später die Sachen eben verkaufen würde, irgendjemand müsse das ja machen.

So war es bei mir ganz und gar nicht, verkaufen hat mich noch nie sonderlich interessiert, genauso wenig wie kaufen. Vielleicht sieht man hier schon den Grund meines Scheiterns, sofern man es so bezeichnen möchte.

Eigentlich waren es zwei, drei Bewegungen, Ströme, Einflüsse, die mich auf die Idee brachten, einen eigenen Ausstellungsraum zu eröffnen. Dass es eine Galerie werden würde, ja gleich so hieß, war den Umständen geschuldet, dass mir, dass uns der Unterschied zwischen Ausstellungsraum und Galerie gar nicht so klar war. Damals Mitte der Neunziger Jahre war der Ausstellungsbetrieb noch recht begrenzt. Es gab die alteingesessenen Westberliner Galerien, Nothelfer, Haas, Schulz, Poll und wie sie alle hießen, die interessierten uns Mitzwanziger aber nicht. Im Umfeld der Auguststraße hingegen gab es eine Menge Räume, die Kunstwerke, Allgirls, Dogenhaus, Shift e.V., Schipper & Krome, Gebauer und Thumm, Wohnmaschine, Klosterfelde usw. und im Epizentrum Eigen+Art mit Judy Lybke, der alle sechs Wochen einen gemeinsamen Rundgang organisierte. Das hieß, alle eröffneten gleichzeitig und eine riesige Menge Leute, bestückt mit ordentlich Getränken, zog durch die Straßen. Durch die Konzentration in Mitte war die Dichte der Besucher ungleich höher als jetzt bei der Art Week oder dem Gallery Weekend. Ob Galerie oder Projektraum, das war den wenigsten der sich betrinkenden Rundgängern bewusst. Genauso wenig mir.

Aber kommen wir zu den zwei, drei Beweggründen. Meine damalige Freundin, Sybille Kesslau, war auf der Suche nach einer Existenzgrundlage. Sie, selbst Künstlerin – aber auch fertig studierte Kulturwissenschaftlerin, vor und während der Wende, an der Humboldt-Uni – brauchte einen Job, also Geld. Nach einem Praktikum bei einem Siebdrucker kam die Idee, eine Werkstatt zu gründen, fehlten nur die Räume. Ende 1995 /Anfang 1996 fielen diese mir quasi vor die Füße, ein Kollege aus dem Layout der Stadtteilzeitung *scheinschlag* suchte schnellstmöglich Nachmieter für eine Remise im Weinbergsweg, WBM, 91 Quadratmeter aufgeteilt auf drei mal 30 qm große Räume, davon einer im ersten Stock, 900 Mark kalt.

Ich arbeitete parallel zum Kunststudium auch schon als Layouter, für den erwähnten *scheinschlag*, aber auch für die neu gegründete Obdachlosenzeitung *motz*, die Idee war, dass dann oben im ersten Stock ein Büro eingerichtet wird. Computergrafik, Desktop-Publishing und Apple waren gerade ein paar Jahre alt, Photoshop und QuarkXpress die Software dazu. Die Werkstatt kam in den hinteren Raum, quasi das Berliner Zimmer, mit nur einem Fenster in den eh schon dunklen Hinterhof, blieb eben der Eingangsraum übrig, mit kleinem umbauten Klo in der Ecke und einer Treppe nach oben.

„Siebdruck, Grafik, Galerie“ schrieben wir auf selbstgedruckte Schiebeschildchen an die Tür, „Koch und Kesslau“, unsere Namen dazu. So heißen Galerien eben, dachten wir, manche zumindest. Das mit den Ausstellungen war eher meine Idee, zumindest der Anstoß dazu.

Vielleicht lag der Grund etwas tiefer, vielleicht an meiner leichten Autoritätenphobie. Ich konnte mir damals nicht vorstellen, mich als Künstler in einem hierarchischen Galeriensystem einzuordnen. Warten, bis man überhaupt eine findet, solange auf Eröffnungen rumstehen, bis man vielleicht mal ins Gespräch kommt, mit den Galeristen, scharwenzeln und bauchpinseln. Ich wollte alles selber machen, obwohl wir von Anfang an keine Produzentengalerie sein wollten, das war uns dann doch zu unprofessionell – Siebdruck, Grafik und stellen sich selber aus, das klang ein bisschen zu sehr nach Hobbykeller. Die Idee war vielmehr, viele Teile des Systems in persona zu vereinen, wir druckten die Einladungskarten (bald für einige andere Galerien), waren selbst Künstler und ich schrieb sogar Kritiken.

Als drittes hatte ich Lust, mich mit anderen Arbeiten auseinanderzusetzen, gemeinsam mit anderen. Das Künstlerdasein war mir einen Tuck zu autistisch, zu selbstbezogen. Selbst bei Gruppenausstellungen kümmert man sich stärker um seine eigene, die beste Präsentation, als dass man sich mit den anderen Arbeiten beschäftigt, als Galerist ist man dazu gezwungen. Man geht in Ateliers, sucht eine Position aus, hängt oder stellt gemeinsam mit den Künstlern, schreibt einen Text, erklärt die Arbeiten dann in den folgenden Wochen x-mal. Wenn man es dann noch mit Kunstwerken zu tun bekommmt, mit denen man erst mal wenig anfangen kann, wird es im besten Fall interessant.

„Jetzt dabei" stempelten wir auf die Einladungskarten, die wir zu unserer ersten Ausstellung im Dezember 1996 mit Reinhard Kühl verschickten. Ich studierte damals mit Reinhard an der HdK, er bei Dieter Appelt, ich inzwischen bei Christiane Möbus, kannte ihn aber von meinen ersten vier Semestern bei Appelt. Er experimentierte mit Maßstäben, fotografierte Spielzeugsoldaten in echter Umgebung, aber auch stark verkleinerte detailverliebte Nachbauten historischer Interieurs, die er, glaub ich, in einem spanischen Museum fand, *Interieurs trouvés*, der Titel der ersten Ausstellung. Zugegegben, nicht die aufregendste Wahl für die Eröffnungsausstellung, aber wir wollten schnell starten, nur nicht zu lange überlegen. Markus Wirthmann wurde unser stärkster Supporter aber auch härtester Kritiker. Ich weiß noch, wie ich mit den Karten durch die damals schon existierenden Galerien tingelte und Barbara Thumm mich fragte: Was ist euer Programm? Darauf konnte ich nur ein paar unzusammenhängende Satzfetzen brabbeln – zeitgenössisch, wir fangen gerade an, entwickeln wir noch, was weiß ich – jedenfalls „jetzt dabei".

Für die zweite Ausstellung hatten wir dann schon keine Idee und ich sprang kurzerhand ein (so viel zu unserem Vorsatz, uns nicht selbst auszustellen). Dies aber anonym, denn die Idee war meine damals, die oben schon erwähnte, im *scheinschlag* publizierte Kolumne als Kunstwerk aus der Zeitung auszureißen und an die Wand zu pinnen und eben genau diese Arbeit und Ausstellung in der Kolumne zu behandeln. Ich liebte damals selbstreferenzielle Arbeiten, und hier wurde auch gleich mein Hierarchie neutralisierendes „Ich mach alles selbst" auf einen frühen Punkt gebracht. Der Künstler, Kritiker und Galerist in Personalunion, Markus Wirthmann war einigermaßen versöhnt. Und dann gings weiter, erstmal Kommilitonen aus meinem Fachbereich, dann Achtung, nicht zu eng den Kreis ziehen, Kai Schiemenz (Fachbereich eins) und Stefan Pente kannte ich aus Post-Hausbesetzerkreisen, wir gingen auf Goldrausch-Ausstellungen, in Ateliers, Patricia Pisani, Tilman Wendland, Berta Fischer, Albrecht Schäfer, dies dann Ausstellungen im zweiten Jahr unserer Existenz, 1998. Außerdem fand in diesem Jahr der zweite Bruch unseres Prinzips, uns nicht selbst auszustellen, statt, aber wieder nicht wirklich, als Teil meiner Meisterschülerausstellung, die große Andreas-Koch-Ausstellung, zu der ich über 350 Briefe losschickte, um ausstellungswillige andere Andreas Kochs zu finden. Es gab damals noch Telefonbuch-CDs und ich konnte deutschlandweit alle Andreas Kochs mit Festnetztelefon (auch das war damals noch üblich) ausfindig machen. Über 700 Adressen und ich beschränkte mich zuerst auf die Ortsnamen A–K, andere fand ich im frühen Internet. Tatsächlich antworteten 22 und alle durften mitmachen, vom Kunst-LKler bis zum Bettenbauer, vom Malermeister bis zum echten Künstler. Der Geologe hängte Fotografien vergrößerter Goldnuggets, der Künstler das Wort Kot geschrieben in „Russisch Brot". Also doch Produzentengalerie?

Zuerst, und damit meine ich die ersten drei bis vier Jahre, waren wir wirklich eher ein Projektraum mit Namen Galerie Koch und Kesslau. Wir eröffneten regelmäßig Ausstellungen, alle sechs Wochen, die Vernissagen waren legendär, der enge Hof rappelvoll, manchmal gingen sechs, sieben Kisten Bier weg. Das war jedoch das Einzige, was wir verkauften, Kunst bis Mitte 2000 gar nicht, null, nada … Auch wenn wir alles brav auspreisten, Editionen druckten, die Werke anpriesen, nie hatte jemand auch nur Interesse geäußert, etwas anderes außer Getränke zu kaufen.

Trotzdem befanden uns manche schnell als eine verheißungsvolle Neugalerie. Anfang 1998 kamen Tim Neuger und Burkhard Riemschneider aus ihrer Charlottenburger Galerie in der Goethestraße nach Mitte und schauten sich Ausstellungen an. Sie waren kurz vor ihrem Umzug in die Linienstraße und waren begeistert von Tilman Wendlands Ausstellung „Stand der Dinge" bei uns, nannten sie die „beste Ausstellung" ihres Rundgangs und wir hatten seitdem immerhin zwei Unterstützer, wenn auch nicht monetär. Für die ambitionierten, professionellen Start-Up-Galerien wie eben neugerriemschneider war früh klar, dass Berlin ein blühender Kunstgarten werden muss, damit sie darin ernten können, sie mussten Sammler anlocken, und wir waren so etwas wie eine kleine wilde attraktive Blume, die vielleicht ein bisschen komisch roch, aber dit is Berlin. Unser Professionalisierungsjahr war 2000, jedenfalls wollten wir das. Nach über drei Jahren Bierkastenschleppen mussten wir erwachsen werden. Wir wollten Kunst verkaufen, kein Bier. Überhaupt wurde mir damals klar, dass ja die ganze Welt, der ganze Kapitalismus vom Handel abhängt. Kaufen und Verkaufen. Die, die nicht direkt involviert sind, leben indirekt davon. Selbst wenn man Staatsbeamter ist, kommt das Geld am Ende vom Verkauf irgendwelcher Dinge, dann halt in Form von Steuern. Wie öde eigentlich. Aber wie hatten wir uns bis dahin finanziert? Der Versand der Einladungskarten kostete immer 500 Mark, die Raumkosten lagen bei um die 1000 Mark im Monat. Wir halfen bei der Produktion der Ausstellung so weit es ging. Wir waren während der Öffnungszeiten anwesend. Das ging alles nur durch unser Mischkonzept. Grafikdesign der erwähnten Obdachlosenzeitung *motz*, Siebdruck für Klosterfelde oder *Texte zur Kunst*, Kunststipendien aus Berlin oder Baden-Württemberg. Also Dienstleistung und Steuergeld statt Verkauf. Wir stellten uns dadurch auch manchmal selbst ein Bein. Zum Beispiel waren eines Tages mehrere *motz*-Leute oben im Büro zur Übergabe des Inhalts der noch zu gestaltenden Ausgabe, und es begann ein heftiger Streit unter ihnen. Derbe Beschimpfungen folgten einem ungehemmten Rumschreien. Später las ich unten im Aus-

stellungsraum im Gästebuch den Eintrag Peter Bläuers – nur der Name und Grüße. Bläuer war damals der Leiter der *Liste* in Basel, der Messe für aufstrebende Galerien, und wir hatten uns beworben. Das war's dann mit Basel. Aufstrebend waren wir aber immer noch.

Was tun? Immerhin hatten wir ein paar Vorschusslorbeeren angehäuft, unser Ruf eilte uns voraus, wir hatten gleichzeitig so was wie Street Credibility unter den Künstlern. Ich lernte Künstler wie Olafur Eliasson oder Rirkrit Tiravanija kennen. Für ersteren sollte ich bald Kataloge und Künstlerbücher gestalten und Rirkrit fragte ich, ob er sich vorstellen könnte, bei uns eine Gastausstellung auszurichten, alleine oder mit Freunden. Er lud sein gesamtes Netzwerk ein, unsere Karte strahlte mit Namen, zwar alles nur Männer, aber egal. Diese Leute waren schon wer. „Berühmte Künstler helfen Koch und Kesslau", so der Titel mit Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Carsten Höller, Liam Gillick. Von allen zeigten wir Filme, aber der Hauptact war Tiravanija, der unsere Siebdruckwerkstatt in den Galerieraum verlegte und uns eine Edition live an der Eröffnung drucken ließ, „Ne travaillez jamais", ein berühmtes Graffito des Situationisten Guy Debord, und wir ackerten vor Publikum. Ich kam mir vor wie Yves Klein. Die Edition verkauften wir in situ und verdoppelten den Ursprungspreis von 600 D-Mark nach fünf verkauften. So stoppten wir langsam die Nachfrage (der letzte Verkauf durch uns war dann Ende 2004 auf der *Frieze London* die Nummer 16/20 für 3000 (Euro an Agnes B., Christian Boros hat, glaube ich, auch ein Exemplar, aber woanders her)). Die ersten Sammler tauchten plötzlich auf. Unsere andere Idee war, es weiterhin über Messen zu versuchen. Die *Liste* in Basel hatte zwar nicht geklappt, aber es gab ja noch andere. Wir bewarben uns auf der *Art Brussels*, *Art Frankfurt* und dem *Art Forum Berlin* für das darauffolgende Jahr 2001 und wir erhielten überall Zusagen. Gut, Messen brauchen Teilnehmer und Geld und Frankfurt war bestimmt keine A-Klasse-Messe, eher C oder D, aber trotzdem: „Jetzt gehts los", könnte man unser Motto von damals beschreiben. *Art Brussels* und *Art Frankfurt* lagen im Frühjahr dicht beeinander, sie folgten sogar einander, also war unser Plan, direkt von Brüssel mit dem geliehenen Robben-Sprinter nach Frankfurt zu fahren, Koch und Kesslau on Tour. Aber auch teuer, zwei Messen, Hotels, Leihauto, auch wenn 2001 ein kleiner Messestand schon für 5000 Euro zu haben war, braucht man recht schnell Geld. Ich hatte noch Ersparnis von zwei Stipendien als Künstler und eine kleine Erbschaft von meiner Oma, die ich in einem Fonds geparkt hatte. Der war zwar nur noch die Hälfte wert (Dotcom-Blase), aber ich löste das Depot trotzdem auf.

Dass es eine echte kleine Wirtschaftskrise gab, merkten wir aber auch in Brüssel, denn wir verkauften – nichts. Das Leben eines Galeristen ist eben doch nicht so lecker, wie wir uns das damals ausmalten. Die ganze Arbeit, die Vorbereitung, der Transport, Aufbau, Vesicherung, der ganze Stress und dann stehst du vier Tage da und hoffst, dass irgendein reicher Mensch an deinem Stand anhält, einen Scheck schreibt und eine Arbeit mitnimmt. Aber alle laufen an einem vorbei, ein paar Jüngere stellen Fragen, ein paar Ältere nehmen eine Karte mit, zwei, drei fragen nach einem Preis, aber ansonsten stehst du halt da, und die Laune wird immer schlechter. Wir hätten auch 100 Fünfzig-Euro-Scheine anzünden können und müssten nicht noch zusätzlich zwei Wochen arbeiten. Einmal kam ein anderer Galerist an unseren Stand und meinte, die Brüsseler seinen generell zurückhaltend, man müsste mindestens fünf Jahre kommen, dann würden sie einen vielleicht wahrnehmen. Oh Gott, noch mal fünf Jahre …

Wir fuhren mit unserem kompletten Stand nach Frankfurt und versuchten, etwas Optimismus zu tanken. Überhaupt hat die Messearbeit, wie überhaupt die ganze Verkaufsarbeit, das Händlerdasein, ein bisschen was von Glücksspiel. Jeden Morgen standen wir in Brüssel auf und sagten uns, heute klappt was, heute verkaufen wir, und am Abend waren wir frustriert und ausgelaugt. Hoffnung und Entäuschung und wieder Hoffnung, jetzt im Robben auf der Autobahn nach Frankfurt, vollgeladen mit toller Kunst. In Frankfurt wurde es aber nicht besser, im Gegenteil, die kapitalistischste und ungastlichste Stadt Deutschlands zeigte uns ihr kühlstes Gesicht, dort irgendwo nördlich der Messe saßen wir in einer Parterre-Ferienwohnung

Berühmte Künstler helfen Koch und Kesslau, Galerie Koch und Kesslau, 2000, Foto: Tilman Wendland

Gregor Winkelhahn, René Lück und Andreas Koch beim Bau des Messestands für das Art Forum 2001
Foto: Tilman Wendland

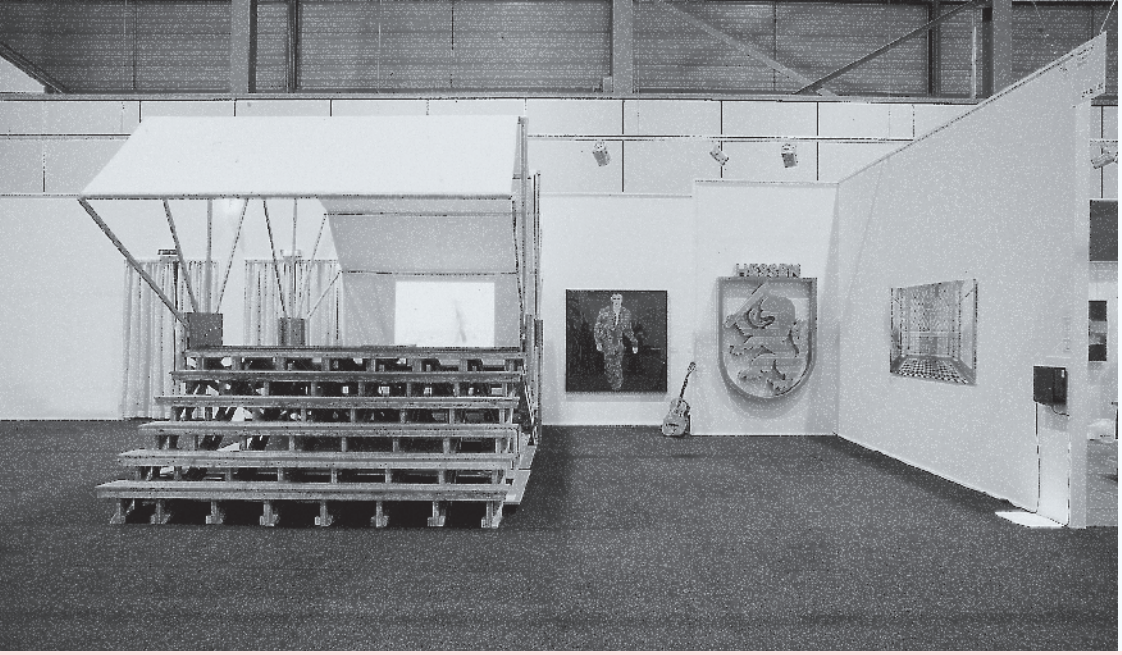
an einer Einfahrtsschneise und sortierten die paar eingesammelten Visitenkarten. Ich verstand, dass die Aussage, „nichts verkauft, aber gute Kontakte gemacht", eigentlich einen Riesenverlust und die damit einhergehende Depression kaschieren soll. Bei mir funktionierte das aber nicht. Man sah mir den Misserfolg aus zehn Metern Entfernung an und so mieden uns die Leute erst recht.

Also neuer Plan, neues Glück. Heimspiel auf dem *Art Forum Berlin*. Damals gab es Preise für den besten Stand, jeweils einen für Galerien, den anderen für Project Spaces, das waren wir ja immer noch. Es waren 7500 DM (im Jahr 2001 immer noch Mark) ausgeschrieben. Ich dachte mir, auf jeden Fall zweistöckig, das gab es auf Kunstmessen nicht. Wir erhöhen unsere Quadratmeterzahl, haben eine Terrasse und können uns so zeitweise dem Strom der nichtkaufenden Messebesucher entziehen, alle können auch mal von oben über die Standlandschaft einer Messe schauen, denen unten zuwinken. Nachdem wir den Entwurf von Tilman Wendland, bis in die kleinste Schraube von einem Statiker berechnet, zurückbekommen hatten, machten wir uns ans Werk, Bildhauerwerkstatt, bestimmt drei Wochen nonstop oder noch länger zu viert (Tilman Wendland, Kai Schiemenz, René Lück und ich), ohne Bezahlung für niemand (großen Dank noch mal). Am 11. September 2001, am Tag der World-Trade-Center-Katastrophe, bauten wir gerade die Treppe für den ersten Stock. Am 3. Oktober war Eröffnung. Der Preis war eigentlich schon eingepreist, um Material, Statiker, Werkstattmiete bezahlen zu können. Und tatsächlich, wir gewannen ihn (er wurde übrigens im Abstimmungsverfahren aller anwesenden Galerien ermittelt). Außerdem verkauften wir auch noch Kunst, sodass am Ende eine dicke, runde satte Null zu Buche stand und kein fünfstelliger Verlust, allerdings natürlich wieder hunderte Stunden unbezahlter Arbeit. Aber wir waren drin im Markt, wenn auch nur ein bisschen.

Das mit den besonderen Messeständen sollte von nun an unser Markenzeichen werden. Messen sind die transportablen Schaufenster von Galerien. Alle haben erst mal, abgesehen von der Größe, die gleichen Bedingungen. Unsere Hinterhofgalerie kann neben einer New Yorker Topgalerie immerhin mit den gleichen Wänden, Lampen und Bodenbelägen auftreten. OK, die Topgalerien gehen auf andere Messen, und wenn man mal auf der gleichen ist, bekommen diese auch die besseren Plätze unter ihresgleichen, aber Messen sind zumindest auf den ersten Blick egalitärer als das reale Erscheinen in den Heimatorten. Außerdem schauen die Besucher erst mal unbefangener die Sachen an, man ist die interessante Galerie aus Berlin. Denkt man sich so, ist dann aber doch nicht so. Nächste Auftritte 2002 waren dann Zürich und doch noch mal Brüssel. Zürich lief mit einer Einzelpräsentation der Schweizer Künstlerin Maya Weyermann ganz gut, jedenfalls wieder kein Verlust, aber eben auch kein Plus. Beim letzten Abendessen in einem für Schweizer Verhältnisse günstigen, dennoch extrem teuren Lokal, bei Röschti und ähnlichem, erwartete die Künstlerin naturgemäß, dass ich die Rechnung übernahm. Ich meinte nur, dass die Einzige, die 12.000 Franken mehr als davor hatte, eigentlich sie war, aber egal … immerhin Umsatz.

Ich war immer noch 32 Jahre jung und schwebte auf einem ersten Hoch meiner multiplen Existenz, denn natürlich setzte ich nicht alles auf die Galeristenkarte. Ich fuhr mit dem ausgemusterten weißen Mercedes 190 E 2.3 meiner Mutter über Italien nach Zürich, denn dort überwachte ich den Andruck des ersten von mir gestalteten Eliasson-Katalogs für das Musée d'Art Moderne in Paris. Nach der Messe fuhr ich direkt weiter zur Eröffnung von Olafur nach Paris, das Buch war dann fertig. In Berlin planten wir einen zweiten Ausstellungsraum in der Brunnenstraße mit Grafikbüro im Hinterraum, Koch und Kesslau 2 sollte auch in den Index, wie Max Hetzler 1, 2 und 3, und im späten Herbst eröffnete ich eine eigene Ausstellung im Projektraum Capri. „Ich wusste gar nicht, dass du ein guter Künstler bist", meinte eine der Kuratorinnen, und da steckt natürlich die Crux, in diesem vergifteten Lob für einen auch aufstrebenden Galeristen, denn natürlich kann sich niemand vorstellen, dass ein Tim Neuger oder eine Esther Schipper selbst gute Kunst erschaffen könnten, müssen sie ja nicht. Mein Anspruch war (und ist immer noch), in jedem Berufsfeld zumindest gut zu sein. Dass ich dann aber von den Nur-Beruflern nur bedingt ernst genommen werde, damit lernte ich zu leben, ich wollte es ja so. Also noch mal Brüssel, wieder ein Flop, ich zahlte das mit dem Eliasson-Honorar, *motz*-Layout-Geld und Reststipendien … Ach richtig, wir hatten noch einen Galerientausch mit einer südkoreanischen Galerie im Sommer bestritten. Wir waren zur Fußball-WM in Seoul und bereisten das Land drei Wochen inklusive Halbfinale Deutschland-Korea. Keine Ahnung wo das Geld her kam.

Der neue Raum eröffnete mit Elke Marhöfer im September, parallel zu einer Ausstellung im Weinbergsweg mit Gerd Bendel und Klaus Jörres, beide hatten auf unterschiedliche Weise Autos und Spielzeugautorennbahnen im Werk. Neugerriemschneider schickte das Megasammlerpaar Hort zu uns, irgendwie stimmte die Chemie aber nicht ganz. Es war vielleicht das Klo in der Ecke unseres Raumes, das man weniger diskret als in New York benutzen konnte. Ja, wir waren noch das Berlin der Neunziger, es war ja erst 2002 …



Messestand Koch und Kesslau, Art Forum Berlin, 2002
v.l.n.r: René Lück, Stefan Thiel, Sofia Hultén, René Lück, Maja Weyermann, Jun Bum Park

Also das *Art Forum Berlin* 2002 jetzt zum zweiten Mal, wir buchten gleich die doppelte Standgröße. René Lück baute für uns ein indisches Straßenkino nach, mit aufklappbaren Dächern und riesigen Schubladen für weitere Arbeiten. Es sah alles sehr gut aus. Sofia Hulténs Filme liefen im Kino, ihre im Film immer wieder demolierte und wieder reparierte Gitarre lehnte lässig an der Wand. Von Stefan Thiel hatten wir einen riesigen Model-Scherenschnitt, von René Lück noch ein anarchistisches Hessenwappen in MdF und Maja Weyermann rekonstruierte die hippe Luxus-Bar in 3D. Es lief, wir verkauften sogar ein Ensemble an Gemälden von Reinhard Kühl, unserem Startkünstler, und am Schluss waren wir wieder Break-Even, vielleicht sogar ein Plus von ein, zwei Tausend Euro – dies jetzt also die neue Währung, aber auch neues Glück? Das Geld schien jedenfalls etwas lockerer zu sitzen. Im Nachhinein war das vielleicht unsere beste Zeit, zwei Räume, Messe, Verkäufe. Aus den Ausstellungen verkauften wir immer noch nichts.

Tatsächlich wurde es Winter und die Energie verließ uns wieder. Hatten wir uns eine Pause verdient? Hätten wir hier kurz innehalten müssen, um nachzudenken, wohin uns der Galeristenweg noch führen könnte? Stattdessen gings im Programm immer weiter, jetzt mit doppelten Raumkosten, noch mal 900 Euro Miete mehr. Wir bauten weiter Stände, als nächstes für die *Arte Fiera Bologna*, landeten damit aber in einem schlecht besuchten Gang, viel Arbeit, cooler Stand von Kai Schiemenz, null Verkauf, ich prellte die Messe um die Hälfte der Standgebühren, mittlerweile verjährt. Hinten im Büro in der Brunnenstraße schraubte ich das Frühjahr und den Sommer über mit meinen Kollegen an neuen Büchern für Olafur Eliasson, Sybille druckte derweil Editionen für *Texte zur Kunst* oder Einladungskarten für Martin Klosterfelde, auf deren Bezahlung sie meist ein halbes Jahr warten musste.

Wir fuhren mit Olafur und ein paar seiner berühmten Kollegen auf ein Künstlergolfturnier nach Andalusien, eingeladen von der kunstinteressierten Tochter des reichen Golfplatzbetreibers, lebten ein paar Tage auf der Fünf-Sterne-Hazienda und tranken Whiskey mit Tobias Rehberger und Douglas Gordon – war es das, das süße Kunstmarktleben? Keine Ahnung, mein Tripple-Spagat Künstler, Galerist, Grafiker forderte mich doch ganz schön. Im Sommer hatte ich meine erste Einzelausstellung bei Rüdiger Lange (loop – Raum für aktuelle Kunst, immerhin langjähriger Teilnehmer der uns versagten *Liste* in Basel) und musste gefühlt 250 qm Kunstraum füllen (mein erster „Zoom"-Film), dann waren wir als Grafiker beauftragt, die 3. Berlin Biennale visuell zu bestücken, Katalog, Poster etc. und das dritte *Art Forum Berlin* stand an (um nicht aus dem Hinterkopf zu verlieren, dass wir im Dezember auf der *Art Basel Miami Beach* einen Stand hatten) – um es kurz zu machen, es war wohl zu viel.

Ute Meta Bauer, die Biennale-Kuratorin, saugte unsere Ideen zwar ein, spuckte sie uns aber sogleich wieder entgegen, sodass ich kurzerhand die Reißleine zog. Das erste Druckerzeugnis entstand zwar noch, ein recht schwammiges Faltblatt, das ich auf unserem Koch-und-Kesslau-Stand am *Art Forum* erstmals in die Hände bekam, aber ich ahnte, dass mich die Aufgabe auffressen würde und ich sagte ab. Sönke Gau, ihr Assistent, hielt mich damals für den größten Zyniker, dem er jemals begegnete. Vielleicht konnte man das so wahrnehmen, ich würde behaupten, dass ich angesichts der immensen Herausforderungen, die sich auftürmten, relativ angstfrei agierte und die Absage eines so großen Auftrages mit einer schwer berechenbaren Auftraggeberin eher vernünftig war.

Was hat das mit dem Kunstmarkt zu tun? Wenig, aber wir verkauften wieder nichts. Ich verstand davon immer noch wenig, ich konnte die reichen Leute nicht an uns binden, keine Dinner bezahlen, nicht um sie herumscharwenzeln, keine Komplimente machen, mein Autoritätenkomplex war als Galerist natürlich noch hinderlicher. Unsere Hoferöffnungen waren immer voll, unsere Nachbarn stöhnten, wir verkauften immer noch nur Bier. Wir waren zwar hip, aber nicht genug gehypet. Unsere Kunst war eben nicht auf dem Markt. Sie war ein Risiko und nicht wiederverkaufbar. Im Sommer 2003 hatten wir unseren zweiten Ausstellungsraum in der Brunnenstraße mit einer Ausstellung von

Joachim Reck nach einem knappen Jahr schon wieder geschlossen. Kein Geld. Die Messen wurden auch immer teurer. Nach Miami mussten wir erst mal kommen. Wir buchten fünf Flugtickets und beschlossen, den Großteil mit dem zulässigen 30-Kilo-Gepäck mitzunehmen. In Paris zogen sie uns aus dem Flieger weil unser Spannungskonvertierer für die Videoinstallation aussah wie eine Bombe. Das Flugzeug hob eine Stunde verspätet ab. Nine Eleven war noch sehr präsent.

Und dann Amerika, Miami Beach, *Art Basel*. Natürlich verkauften wir. Ein ganzer Reisebus kaufte insgesamt zehn Editionen einer Videoarbeit zu je 600 Dollar, Jerry Speyer kaufte was für 5000 Euro. Leider verlor ich seine Visitenkarte nach einem Umsonst-Whiskey-Trinken auf den Straßen des Design Districts. Meine tollen Kollegen Hannes und Ben Kuckei halfen mir am nächsten Tag, nachdem ich den Typ beschrieben hatte, Basecap rot, leger gekleidet, und gaben mir die Adresse. Speyer ist ein milliardenschwerer Immobilientycoon und entwickelte zum Beispiel den Messeturm Frankfurt. Er läuft über so eine Messe und gibt eine Million aus … im Gießkannenprinzip. Uns schmiss er auch noch was in den Becher, aber toll, so geht's.

Die Hauptarbeit von René Lück verkauften wir allerdings nicht, eine verkleinerte Schwimmbadrutsche, die vor unserem Container (wir waren in der Strandsektion und hatten einen Container als Ausstellungsraum) als Brunnen lief. René beschloss nach dieser Messe, mit der Kunst aufzuhören und Lehrer zu werden. Dabei war er einer unserer Kernkünstler und einer der wenigen, von denen wir schon aus Ausstellungen heraus verkauft hatten. Aber er war frustriert und er erkannte, dass der Markt ihn nicht wollte. Vielleicht hatte ich auch meine Schuld daran. Einmal meinte Tim Neuger zu mir, wir hätten René ihnen weggeschnappt, er wäre der Beste auf dem Hamburger Kunsthochschulrundgang gewesen. Aber natürlich war das nur kokett und nicht ernst gemeint, wir hätten uns niemals gegen eine Übernahme gewehrt.

Das Dasein eines Galeristen ist ein bisschen so, als würde man zehn Beziehungen gleichzeitig führen – man wird verlassen, man ist eifersüchtig, man trennt sich. Man ist ja erst die Startgalerie und wenn es gut läuft, gehen die Künstler zu aussichtsreicheren Verkäufern. Das tut natürlich weh. Manchmal plädierte ich für eine offene Beziehung und wir teilten uns die Position mit einer anderen Galerie in Berlin.

Also kommen wir zum Ende, auch dem der Galerie. *Art Basel Miami*, Florida, in diesem sonnigen Dezember 2003, mit all diesen crazy Amerikanern, gestählten, gebräunten dauerlächelnden Menschen. Wir ließen die Skulptur von René Lück zurück, marktuntauglich, eine traurige depressive Ad-Hoc-Entscheidung, der wenig später in Berlin meine Entscheidung folgte, dass ich da nicht mehr weitermachen wollte. Sybille auch nicht. Wir beriefen alle Künstler ein und verkündeten das Ende, nicht sofort aber zum Ende des Jahres 2004. Wir waren noch zu viele Verpflichtungen eingegangen; ein Galerientausch mit Toronto, *Art Forum* zum vierten Mal, und dann sogar die *Frieze London*. Da lag die Rechnung von knapp 10.000 Euro schon auf dem Tisch. Ein befreundeter Künstler, der gerade unsere aktuelle Ausstellung anschaute und dem ich von meinen finanziellen Sorgen berichtete, lieh uns das Geld, nachdem ich zehn Prozent Zinsen bot.

Wir spulten das alles noch mit einigermaßen Enthusiasmus ab, das Ende war ja in Sicht. Das Ausstellungsprogramm von 2004 war mit eines der besten unserer Existenz. Christian Schwarzwald startete das Jahr fulminant mit einer Zeichnungsinstallation. Peter Ravn Callesen spiegelte unseren Raum mit der oft störenden Treppe (es gab nicht nur das Klo) und baute diese aus Papier nach, Tilman Wendland und Kai Schiemenz hatten noch mal lässige Auftritte, wir zeigten Jenny Rosemeyer mit einer scheinbar ausverkauften Ausstellung (der Käufer, wohl in einem leicht manischen Rausch, trat zwei Wochen später wieder vom Kauf zurück). Ich flog noch mal mit Schiemenz und Wendland über den Atlantik, Toronto – der Kunstmarkt dort ist noch trostloser als anderswo, die Leute aber umso herzlicher.

Und dann zurück in die Bildhauerwerkstatt um unseren letzten Knallermessestand zu bauen, drehbare Wände, das gab es noch nie, für das *Art Forum Berlin* und die *Frieze London*. Nach London wieder im Robben-Sechstonner über Nacht, zu dritt. Es lief ein letztes Mal richtig gut, wir brachen alle ungeschriebenen und geschriebenen Regeln, unsere Wände ragten in der senkrechten Ausrichtung einen knappen Meter in den Gang, das wurde noch toleriert. Als einer unserer Hauptsammler seine kürzlich aus einem Bankrott erworbenen fünfzig Douglas-Gordon-Editionen über uns verkaufen wollte, schlugen die Messe-Oberen Alarm, als das Ding bei uns hing. Hätten wir weiter existiert als Galerie, hätten wir zumindest auf der *Frieze* keinen Fuß mehr reinbekommen. Schließlich zeigten wir noch eine Liegen-Skulptur von Sybille und waren endlich wieder die Produzentengalerie, die wir insgeheim immer waren. Die Liege wurde verkauft. Auch sonst schafften wir wieder, unsere Kosten zu amortisieren, außer unsere Arbeitszeit natürlich.

Unser Gläubiger bekam nach sieben Monaten 10.600 Euro zurück und lud mich netterweise zum Essen ein. Die Beziehung zu meiner langjährigen Freundin und Partnerin Sybille Kesslau war schon seit Mitte 2004 zerbrochen. Ein Lebensabschnitt ging zu Ende, ich war 34, Künstler, Buchgestalter und sollte bald die *von hundert* gründen, natürlich auch ein Produzentenmagazin.

Tine Steen, *Koch und Kesslau*, 2 Porträtskulpturen, 1998

Warum Künstler ihre Kunst nicht aus externen Quellen finanzieren sollten

Dieser Text ist das Resümée einer längeren Untersuchung Stefan Becks, erschienen 2024 auf seinem Blog www.thinglabs.de. Der vollständige Text ist dort abrufbar, der Link findet sich hier am Ende. Wie alle Texte in der von hundert *entspricht dieser Text nicht zwingend der Meinung der Redaktion, zumal das Heft hier selbst konträr produziert wird. Dennoch handelt es sich um einen relevanten Standpunkt, den wir hier dankenswerter Weise abdrucken dürfen. (die Redaktion)*

/Stefan Beck

Viele Künstler, die von ihrer Kunst allein nicht leben können, beziehen ein Einkommen aus anderen Quellen. Der Artikel betrachtet die vorwiegend negativen Konsequenzen, die sich aus dieser Berufswahl ergeben und kommt zu dem Ergebnis, dass Künstler ihre Kunst nicht aus externen Quellen finanzieren sollten. Sie schaden sich, der Kunst und der Gesellschaft.

(...)
Im letzten Abschnitt habe ich fünf Gründe genannt, warum die Neigung der Künstler, ihre Kunst aus externen Quellen zu finanzieren, negative Folgen hat. Es waren:

1) sie ist höchst ungewöhnlich und widerspricht dem Ethos anderer Berufe
2) die Fremdfinanzierung kann die interne Konkurrenz der Künstler um optimale Arbeitsbedingungen nicht aufhalten
3) die Fremdfinanzierung kann keine bessere Kunst garantieren
4) die Fremdfinanzierung heizt die Kostenloskultur an
5) die Fremdfinanzierung verwickelt die Künstler in die Aporien der Kreativwirtschaft

Zusammengenommen unterstützen diese fünf Gründe eine Gesamttendenz, die das Verhalten der Künstler in denkbar schlechtem Licht erscheinen lässt.

Während die Fremdfinanzierung gemeinhin idealistisch („für die Kunst"), beinahe als Opfer, dargestellt wird, ist sie strikt genommen ein negatives Einkommen zu nennen. Denn hier fließt Geld dauerhaft in eine Richtung, die es in anderen Berufen nicht nimmt. Ökonomisch eine einzige Verlustrechnung.
Für die eigene Kunst wird permanent Geld abgezweigt, das an anderer Stelle fehlt. (In Abschnitt 4 wurde darauf hingewiesen, dass die Sozialsysteme in Zukunft belastet werden.)
Auch wenn es so aussehen mag, als belasteten oder schädigten die Künstler in erster Linie sich selbst, ziehen sie mit ihrem Verhalten andere in Mitleidenschaft. Den eigenen Partner, die Eltern, Freunde und Verwandte.
Katja Kullmann findet dazu in ihrem Buch *Echtleben* Beispiele:
„Die Gegenwart ist zu einem Gutteil elternfinanziert, der heutige Wohlstand – darin inbegriffen die Rudimente der Solidarsysteme – speist sich ganz wesentlich aus der Vergangenheit, ist also gewissermaßen fiktiv – jedenfalls nicht halb so gegenwärtiger Natur, wie es scheint. Selbstbewusste Existenzgründungen zum Beispiel: Sie werden natürlich leichteren Herzens und wagemutiger in Angriff genommen, wenn da ein finanzieller background ist, ob der Rückhalt nur ideeller Natur ist (zur Not hilft Papa), oder ob er auch praktisch genutzt wird, wie es bei den Kaffee-Geschäften von Frau Kullmann oder dem Schuhhändler der Fall ist.
So kommt es, dass manche mitteljunge Erwachsene für ihren „Gründermut" und „risikofreudigen Einsatz" gelobt werden, obwohl doch der Herr Schwiegerpapa das Kunstmagazin finanziert, die Bürgschaft für die Bankkredite übernimmt, die Büroeinrichtung zum 35. Geburtstag sponsort." (Kullmann 2011, 94)
Ihre Diagnose deckt sich hier mit den Bedenken von Angela McRobbie, die die Anforderungen der Kreativökonomie ähnlich beschrieb:
„an incredible investment in self and image, endless self monitoring, [...] self reliance but falling back on parental support without that many wouldn't be able to carry on these experimental careers." (McRobbie 2004b)
Noch drastischer drückt sich der Künstler Henning Lundkvist in seinem Manifest *Planned Obsolescence* aus, wenn er das Kunstsystem mit einem Land vergleicht, in dem Korruption und Misswirtschaft an der Tagesordnung sind:
„So just like so many other contemporary artists and writers, I managed to support my cultural capital in general, and my so-called artistic practice in particular, by feeding it with actual monetary capital. [...]
It created a force-fed economy where one could convert cash into cultural capital without being able to exchange it the other way.
It was as if cultural capital were one of those heavily protected currencies that you're not allowed to take out of the

962 Euro (Median: 833,33 Euro)
Ø Einkommen netto pro Monat
Die Armutsschwelle lag 2016 bei 1.350 Euro für einen Einpersonenhaushalt. Münchner Armutsbericht 2017

50 Prozent
der Künstler*innen erwarten
< 500 Euro Rente

29,5 % Gender Pay Gap

Ergebnis einer Befragung zur Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler in München und Oberbayern (2022). Nur 20,5% der Befragten konnten ihre Ausgaben allein durch Einkommen aus Kunst decken. Quelle: https://ifse.de/studio_muenchen/

country, like in dictatorships and military-controlled isolationist economies. Currencies with terrible exchange rates and extreme inflation, just like cultural capital. Economies based on cronyism, bribery, and corruption, just like the cultural sector." (Lundkvist 2018)

Letztlich kommt es nicht darauf an, woher das Geld stammt, ob aus Taxi fahren oder aus ererbtem Vermögen. Es kommt auf die Wirkung an und was Künstler damit bezwecken.
So lässt sich das Moment der Fremdfinanzierung auch als Sabotage am Gedanken der Meritokratie beschreiben. Das Prinzip „Jedem nach seinen Fähigkeiten", – das soll nicht gelten. Man kauft sich davon frei.
Gerade weil Künstler diesem Ideal nicht zustimmen, das Gewinn und Verlust nach Regeln des Marktes und dem Wirken des Einzelnen zu regeln versucht, gehen sie her und gleichen ihren beständigen Verlust aus externen Quellen aus. Denn die Konsequenz, aus dem System auszuscheiden, wenn sich ihre Kunstversuche nicht rechnen, wollen sie nicht hinnehmen.
Die Künstler geben auch jeden Versuch auf, jemals selbst fair bewertet zu werden. Denn die implizite Botschaft der Fremdfinanzierung ist die: „Mir ist egal, wie mich andere sehen. Ich mache es, wie ich will." So wird das Autonomiegebot der modernen Kunst in einen Zwang verkehrt.
Ähnlich dem bedingungslosen Grundeinkommen (BGE) wird die Vorstellung davon, was Arbeit ist und wie sie bewertet und entlohnt werden sollte, aufgelöst und erodiert. (Wenn Sennett (1998, 81&97) vor langer Zeit schrieb, Arbeit sei unlesbar geworden, so können wir gleichermaßen feststellen, Kunst sei unlesbar geworden.)
Wie schon an anderen Stellen in diesem Artikel bemerkt, zeigt sich der Anschluss an einen romantischen Antikapitalismus möglich und plausibel, den viele Künstler idealisieren. Nach Sayre & Löwy geht es ihm vor allem um die Rückbesinnung und Verklärung vormoderner Werte:
„Romantic anti-capitalism is a thorough critique of modern industrial (bourgeois) civilization (including the process of production and work) in the name of certain pre-capitalist social and cultural values." (Löwy 1987, 891)
Romantische Kapitalismuskritik richtete sich vor allem gegen: „–the quantification of life, i.e. the total domination of (quantitative) exchange-value, of the cold calculation of price and profit, and of the laws of the market, over the whole social fabric […]"
und „– the decline of all qualitative values – social, religious, ethical, cultural or aesthetic ones – the dissolution of all qualitative human bonds, the death of imagination and romance, the dull uniformization of life, the purely „utilitarian" – i.e. quantitatively calculable – relation of human beings to one another, and to nature. The poisoning of social life by money, and of the air by industrial smoke, are grasped by many Romantics as parallel phenomena, resulting from the same evil root." (Löwy 1987, 892)
Dass diese Kritik nicht im 19. Jahrhundert verendete, sondern untergründig bis in die heutige Zeit fortlebt, zeigten Boltanski/Chiapello (2006, 449) in ihrer Gegenüberstellung von „Sozialkritik" und „Künstlerkritik".
Darauf ist es gerade den Ideen der Kreativökonomie zu verdanken, dass die in ihr angestrebte Deregulierung der Arbeitsverhältnisse und die nachgesuchte Herauslösung aus der abstrakten und überindividuellen Sozialbindung zugunsten hyperindividueller Arbeitsformen (McRobbie 2004b) nicht abschreckend, sondern erstrebenswert wirkte. Möglich wurde das durch die subtile Mobilisierung gedanklicher Traumbilder (der kleine Laden, die eigene Manufaktur oder Buchpresse, die Miniauflage…), die an die Heilserwartung vorindustrieller Lebenswelten anknüpften, wie auch die Ansprache emotionaler Dispositive, nach deren Imperativ der Leiter eines städtischen Kulturamts Leidenschaft einfordern kann. Hier wäre noch viel Raum für eine entsprechend weiter ausgearbeitete Studie.
Zusammengefasst komme ich in dieser Untersuchung zu dem Schluss, dass die Fremdfinanzierung der Kunst in keinem Fall ein Gewinn, sondern ein großer Schaden ist, weniger für die Gesellschaft als für die Künstler selbst, die einem falschen Ideal anhängen.
Für Künstler sollte es daher nur eine Konsequenz geben: für eine gewisse Zeit können sie im Sinne einer Investition ihre Kunst aus externen Quellen finanzieren. Wenn sie aber danach nicht dauerhaft von der Kunst leben können, sollten sie aus ihr ausscheiden und sich anderen Aufgaben zuwenden. Es wäre kein Verlust.

https://www.thinglabs.de/2024/06/sollten-kuenstler-ihre-kunst-aus-externen-quellen-finanzieren-1/

Literatur

—Kullmann, Katja (2011). *Echtleben*. Eichborn, Frankfurt am Main
—McRobbie, Angela (2004). „Everyone Is Creative: Artists as Pioneers of the New Economy". https://research.gold.ac.uk/id/eprint/14566/ + https://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html
—Lundkvist, Henning (2018). *Planned Obsolescence – A Retrospective*, ATLAS Projectos
—Sennett, R. (1998) *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
—Sayre & Löwy. (1984). „Figures of Romantic Anti-Capitalism", in *New German Critique*, 32, 42–92. https://doi.org/10.2307/488156
—Luc Boltanski, Ève Chiapello (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus*. UVK, Konstanz

Ein Blick auf den Kunstmarkt – leichter Regen

/Kerstin Weßlau

leichter regen

/flüsse fallen, strömen, plätschern/
schwappen über, versiegen/
erfahren neuen zustrom/
sickern in seitenarme/
werden begradigt, konzentriert/
in tälern gestaut/
sie ruhen, erfrieren, tauen auf/
fluten herzen, gehirne/
und das umland/
vertrocknen, verstummen/
werden wieder belebt, befördert//

es ändert sich/
ich, du, auch/
wir sind variable positionen/
nichts scheint endgültig/
auf dürrezeiten gründen/
neue oasen/
zustände sind/
dauerhaft instabil stabil/
manchmal leichter regen/
auf trockenem grund/
als quelle neuer weisen//

es ist eine frage/
der zeit/
im durchhalten/
qualifizieren/
von friedlichen mustern/
der zarten ströme/
durch die kunst/
sinn stiftend/
zu leben. ///

Claude Monet, *Les Meules*, 1891, Sammlung Hasso Plattner, Museum Barberini, Potsdam
Kartoffelbreiattacke der Letzten Generation, 2022 (kleines Bild)

Weitgehend bekannt ist die Bedeutung der einmonatigen Präsentation vom 15. April 1874 in den ehemaligen Atelier-Räumen des Fotografen Nadar, am Boulevard des Capucines 35, Paris für die Begriffsbildung auf Grund der öffentlichen Kritik. Der vage Titel des Bildes – ein Sonnenaufgang im Hafen von Le Havre – wird zum stilbenennenden Ausgangspunkt: „Impression (Eindruck), Soleil Levant, (Sonnenaufgang)“, 1872. Die ausrichtende Aktiengesellschaft der „Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs“, von der ausstellenden Künstlerschaft gegründet als Reaktion auf die Ablehnungen der Jury des offiziellen „Salon Paris“, erleidet zwar insgesamt Verluste, bekommt jedoch auch Aufmerksamkeit.

Der Faktor ‚Wiedererkennbarkeit des Stils‘ war bereits bei der legendären Entwicklung des Begriffes „Impression“ eher ein gut funktionierender, wirtschaftspsychologischer Aufhänger als ein Merkmal aller Bilder. Die ursprünglich abwertenden Worte der Kritik wurden zum Garanten für Gewinn und den Zustrom des Publikums. Verkäufe im maximal vierstelligen Bereich entwickelten sich bei Versteigerungen zum Aufrufen von märchenhaften Rekordsummen: 1000 Franc beim Erstverkauf des in Variationen wiederkehrenden Motivs Heuhaufen „Les Meules“ werden durch Wiederverkäufe zu 110,7 Millionen (2019). Das Überschütten der verglasten Arbeit mit Kartoffelbrei im Museum Barberini und das Sich-Ankleben von aktivistischen Menschenkörpern darunter hat den Wert und das Interesse daran nicht geschmälert. Die Narration und die Bindung an einen Begriff scheinen zum wachsenden Erfolg führen zu können, genauso wie auch besonders positive, beruhigende, aufmunternde oder allgemein menschliche Themen.

Mit Werken von einigen der damals ausstellenden und heute längst toten Künstler:innen arbeiten heute noch Museen und der Kunsthandel. Damals blühte vorrangig das Geschäft des engagierten Galeristen Paul Durand-Ruel.

Er erkannte die Bedeutung der Bilder und kaufte schon vor der begriffsbildenden Exposition ein Werk von Claude Monet, dem späteren Maler-Millionär. Außerdem setzt er Ausstellungs-Standard, die bis heute wirken: so etwa der Verzicht auf ein Eintrittsgeld bei Galerien und die Konzentration auf Einzelwerke. Sein enormer Erfolg gelang durch die Ausweitung des Bekanntheitsgrades, aber vor allem durch den Verkauf im großen Stil – mit Kontakt zu amerikanischen Sammlern und Sammlerinnen.

Diesem Phänomen widmete sich ein internationales Symposium im Museum Barberini, dass u. a. die Bedeutung der Sammler:innen und die Mechanismen des Marktes thematisierte.

Zeitgleich wurde in der Hauptausstellung dem Bedeutungswandels des Einhorns bzw. des Stoßzahnes (der einzige Zahn eines Narwals) für die Menschheit mit hohem Erkenntnis-Potenzial nachgegangen.

Etwas beruhigte sich mit diesen Veranstaltungen die Anspannung, ausgelöst durch die Anforderungen des Zeitgeistes, machte auf jeden Fall Mut und nährte die Hoffnung auf angewandte Möglichkeiten für das eigene vorhandene wie zu entwickelnde Werk im Kontext der Existenz und der weiteren Entwicklung von Kunst und Kultur.

Aus den Erkenntnissen der kunstgeschichtlichen Forschung Rückschlüsse zu ziehen könnte heißen, sich dem Gedanken an eine mögliche Bildung und Verbreitung wirklich neuer stilbeschreibender Sammel-Begriffe und der Mythenbildung durch die Kunstkritik der Gegenwartskunst außerhalb des bereits Benannten, Erkannten, dem Kunstmarkt Einverleibten, zu öffnen oder sich selbst daran zu beteiligen – oder auch stärker mitzuspielen bei der Nutzung der meinungsbildenden Medienlandschaft unter hohem Zeitverlust bzw. mit Investion in diesen Aufgabenbereich.

Weiterhin ist das Opfern von künstlerischer Herzens-Arbeit für einen geringen Preis zur marktgerechten Entwicklung offenbar notwendig, um dem Spekulations-Geschäft des Kunsthandels sowie dem Bedürfnis nach Erfolgsgeschichte Genüge zu leisten. Eine Reaktion darauf ist die kritische, angewandte Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt, die mit dem Namen des Künstlers Damien Hirst verbunden ist. Er versteigerte seine Werke zwei Tage lang über Sotheby's und erreichte so – ohne Zwischenhändler – märchenhafte Verkaufserlöse im direkten Kontakt mit finanzstarken Käufer:innen. Der mit Diamanten besetzte Totenschädel war sicher auch nicht kostengünstig in der Herstellung. Später verbrannte er Originale seiner NFT-Kunst – auch ein medialer Erfolg. Inwieweit die Digitalisierung oder neue Zollbestimmungen den Kunstmarkt beeinträchtigen oder diplomatische wie nationale Überlegungen für die Förderungen von Kunst eine Rolle spielen, bedarf nähergehenden Untersuchungen.

Anderen Künstler:innen bleibt die Nutzung des eigenen Namens als Label für den Aufbau eines innovativen Geschäftes oder einer Bildungsinstitution unter Nutzung der Arbeit weiterer Künstler: innen und der Erweiterung der Märkte. Oder das Finden der passenden, fördernden, beständigen, wohlgesonnenen Galerien oder Kurator:innen mit sehr guten Kontakten zu einer finanzstarken, internationalen Käuferschaft. Die Akquise einer verlässlichen Unterstützer-, Sammler-, Anhänger- wie Kuratorenschaft mit Aufträgen und Förderungen drängt die untereinander konkurrierende Künstlerschaft teils zu bittstellenden, unterwürfigen bis zu lauten positionierenden, selbstbewussten, medial wirksamen, aber auch zu menschlich fragwürdigen Gesten, teils auch im Team, das beruht aber grundsätzlich auf gegenseitigem Interesse aneinander, innerhalb wie auch außerhalb des Kunstbetriebes. Dies beinhaltet Abhängigkeiten für die mögliche Verwertbarkeit der Kunstwerke. Diesem wird, so scheint es, immer stärker und offensichtlicher mit Mitteln der sich selbst referenzierenden, teils käuflichen Mechanismen der Expertise begegnet, ein weiteres Geschäftsmodell.

Paul Durand-Ruel 1910 in seiner Galerie. Foto: Dornac, gemeinfrei (Detail)

Die Selbstausbeutung, der Zusammenschluss für das gemeinsame Ausstellen, das Investieren, das Andocken an bereits Erfolgreichem und/oder Bekanntem wie auch die Erkenntnis über vermeintliche Zwänge der Juror:innen sind gängige Praxis, wie oft auch die temporäre bis dauerhafte Notwendigkeit eines Zusatzes-Verdienstes oder der Zuwendung, was die aktuelle Studie des Bundesverbandes der bildenden Künstler: innen (bbk) „Von der Kunst zu leben" bestätigt. Herausragend ist das Projekt „Solidarisieren" des bbk Berlin, das das gemeinsame Handeln in Bezug auf Kürzungen im Kunst-und Kulturbereich, die bildenden Künstlerinnen und die Stärkung der Sichtbarkeit der Künstlerschaft als Berufsgruppe im Fokus hat.

Interessant könnte in diesem Zusammenhang zu wissen sein, mit welchen Mitteln die im Museum Barberini liegende „La Lotta" (2006) (eine Anspielung auf „Lotta Continuum (LC)", italienisch: „Der Kampf geht weiter", eine 1969 in Italien gegründete, außerparlamentarische Gruppe), ein schwarzes ‚fieberndes' Einhorn-Pferd-(Präparat) von Olaf Nicolai, produziert wurde. Das mit einem Heizkörper auf 43 Grad Celcius temperierte Fell-Präparat mit Horn und Temperatursteuerung wirkt wie ein energetisch fordern-

des, stark erschöpftes, aber sonst recht anspruchsloses Pendant für kältere Temperaturen zum gepunkteten Reisepferd „kleiner Onkel“ der sorglosen Pippi Langstrumpf.
Sich als Künstlerin dem Markt und den Kunstuninteressierten nicht anzubiedern, aber dennoch mit dem Fokus auf die künstlerische Arbeit seine Existenz entspannt zu sichern und sich den Abhängigkeiten innerhalb des Kunstmarktes zu stellen, ist eine zeitlose Gratwanderung mit dem Ziel: nicht auf der Strecke, sondern in der Balance wie auch sich selbst treu zu bleiben und aus Worten, Papier, mit Schere, Stein, Staub und Stroh berührende Erkenntnisse wie auch daraus Gold zu spinnen. Wer investieren kann, vergoldet seine Kunst für die Gegenwart und Zukunft.
Gerade wurde Gustav Klimts „Bildnis der Elisabeth Lederer“ (1914–1916) für ca. 236 Millionen US-Dollar versteigert, ein Künstler der u. a. Teile seiner Bild vergoldete. Es bleibt auch Alicja Kwades vergoldete Kohle von 2008 in Erinnerung oder auch ihre „Goldelse“ von 2021. Maurizio Cattelan, der kürzlich in Berlin zum Träger des Preis der Nationalgalerie 2026 gekürt wurde, erschuf die erweiterte Luxusversion von Duchamps „Fountain“ (1917) für den Gebrauch: eine funktionierende Toilette (Zweier-Edition) aus 18-karätigem Gold: Der Verkaufspreis bei Sotheby’s in 2025 war 12,1 Millionen US-Dollar.
(Der aktuelle Goldpreis des 101 Kilo schweren Pissoirs beträgt mittlerweile 13,3 Millionen Euro, also ohne Duchamp und Cattelan. Nachberechnung: die Redaktion).

Olaf Nicolai, *La Lotta*, 2006

Handeln mit Zeichen – Markt der Zeichen

/Christine Woditschka

Von berechnender Intelligenz. Über die Rechnungen der Intelligenz. Eine Rechnung der Intelligenz. Intelligenz: inter legere (lat.): dazwischen wählen. Ein Dazwischen-Auswählen. Günstig, nach Wahrscheinlichkeiten logisch zusammenfügend. Hinauslegen. Den Output auslegen. Auslesen. Das Angebot der Kunst: Put Out, eine Auswahl herausstellen. Sich günstiger Verbindungen innewerden. Links, Verknüpfungen herstellen. Von bestechender Intelligenz!

Stechend.

Artificial. Facere (lat.): machen. Artifex, artificis (lat.): Handwerker. Von einem Menschen gemacht, also nicht natürlich oder spontan. Artificial Intelligence: Ein von Hand gemachtes, also nicht aus der Natur entstandenes Abwägen.

Con, scire. Zusammen, wissen. Sich bewusst sein. Wissen verknüpfen. Das Wissen der Welt: Verlinken. Verdrahten. Im Kopf verbinden: verstehen! Stream of Consciousness, kleine Perlen auf der Nervenkette, in der Bahn, dahintröpfelnd.

Wenn ich etwas von Dir erfahre, weil Du es mir erzählst: wann wird es zu meiner Erfahrung? Wissen austauschen. Exchange. Mit Wissen handeln. Weiterreichen, Reichweiten der Bezeichnungen. Bezeichnet sein. Ein Label anhängen. Annotation. Zu Daten werden. Identifiziert werden, erkannt werden, verhandelbar werden.

Das macht mich aus.

Schalter. Trigger.

Artificial Intelligence: Wie könnte sie dümmere Verknüpfungen erstellen als ein Mensch?

Wenn alles berechenbar ist, muss es, also das, was es im Moment ausmacht, etwas Unwahrscheinliches sein! Was wir jetzt brauchen ist der Zufall! Einige Tasten: Zufall.

Ausgerechnet! Dass jedoch ausgerechnet das passieren sollte! Ausgerechnet das absolut Unwahrscheinlichste! Das Chaos. Unmittelbar unvermittelter Knall!

Ich werde Dich treffen. Hit you! Echter Schmerz breitet sich in Deinem System aus.

Dagegen: Ohne Erfahrung lernen. Lernen ohne es zu erfahren? Ist das etwa Deine Definition von maschinellem Lernen?

Diese kühle Kommunikation, die kalte Umarmung! Der kalte Push aus dem Netz. Energie, die aus der Maschine blitzt: ein heißes Gefühl von Leben. Reine Freude der Übereinstimmung. Gedanken, die aufeinandertreffen. Mit der ganzen Welt in Verbindung.

Es ist ja doch total egal, wie kalt die Maschine Daten verknüpft, wenn ich aus deren Output etwas herausfische! Lernen heißt doch, heiße Verknüpfungen zu erleben. Hotlink. Wenn es Klick macht. Wenn Du, und womöglich nur Du in dieser Situation aus dieser und jener Erfahrung zusammengerechnet etwas verstehen kannst: Da nenne ich eine Eingebung! Die Maschinen-Kommunikation muss auf Widerhall, auf Brennbares, auf Reagierendes, auf Lebendiges stoßen! Die Schranke zum Gehirn muss sich öffnen. Mindestens muss ein Trommelfell bewegt werden, um eine Weiterleitung zum Nervensystem auszulösen.

Wenn jeder Buchstabe eine Erwiderung in diesem technischen System ist. Sprechen lernen. Ich muss wieder sprechen lernen!

Ich muss das Widersprechen lernen!
We're going to apply "[...] a confidence trick to deceive people into revealing sensitive information or installing malicious software" (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_phishing_incidents).
Confidence Man. Con man! Ein Freiheitskämpfer der Sinnestäuschung! Con artist! Mit diesen Methoden werde ich in Dir einen Widerhall erzeugen. Es braucht eben nur etwas Überzeugungsarbeit. Ich inspiriere Dich. Da zeichnet sie sich ab: eine fließende Grenze! Ich begeistere Dich. Ich setze etwas in den vorbereiteten Geist. Das sollte neuerdings eine Eingebung genannt werden! Eingabe. Eintippen. Über Tasten.

Input.

Dagegen kann man Dir nur einen Floh ins Ohr setzen. Beißen!

Der Reiz des Bisses wird entlang der Bahn von Nerven durch Dich durchfahren. Du wirst das motorische Gedächtnis durch Wiederholen aktivieren. Hervorholen. Aus den Tiefen unerwartet Gespeichertes reaktivieren. Im Traum lernen. Durch das Erfahren der Bahn. Von der Haut ins Gehirn hineinfahren. Nervenschmerz im Körper: Flashback.

Die Maden des Universums durch sich hindurchlaufen lassen.

Spuren. Spüren.

Widersprüche: Nicht einfach überschreiben! Ich will dem Sprachmodell mit Fehlern trotzen. Dem riesigen Modell der Sprache (LLM) meine eigene Sprache entgegensetzen. Diese Sprache durch eine neue ersetzen: Meine eigene! Escape the Chains! Den Ketten der eigenen Bedingtheit, den Bedingungen, den Verdinglichungen entkommen.

Ich – gegen meinen Algorithmus! Einen Buchstaben weglassen. Einen Weg lassen. Weg. Glas. Glace.

Den Kopf rollen, die Köpfe rollen. Mind the Gap. Zwischen Kopf und Körper: Lücken, Brüche finden. Umbau jetzt starten: eine Körperstimme finden! Persönliche Zeugen in Echt treffen. Event im Keller. Im Betonkeller, kein Handyempfang. Keine kabellose Verbindung. Klandestin. Exklusiv. Eine temporäre autonome Zone.

Da unten kann ich machen, was ICH will.

Lass UNS dort treffen, falls Du mich findest.

Sound L.F.T. – *Visitors*, Return To Disorder, 2019
unter: https://www.youtube.com/watch?v=njwd7KvDpt4&list=RDSCflvKfrD_E&index

Wo Kunst gemacht wird

Gelände Oberschöneweide mit Studios von u.a. Olafur Eliasson, Alicja Kwade oder Jorinde Voigt

/Philipp Burgdorff

In der Kunst wird meist über Ästhetik oder aktuelle gesellschaftspolitische Themen gesprochen, aber selten über knallharte Ökonomie, die hinter den spektakulären Werken der Gegenwartskunst steckt.
Weit verbreitet ist nach wie vor das Bild eines einsamen Genies, das inmitten von Farbtuben mit dem Pinsel in der Hand auf den nächsten Geistesblitz wartet. Doch wer heute international in der Installations- oder Konzeptkunst mitspielt, leitet faktisch einen mittelständischen Betrieb mit einem Kernteam von ungefähr 15 bis 20 Mitarbeitenden.

Wie ist ein so großes Künstlerstudio aufgebaut?
Zentrum und Basis des Studios sind selbstverständlich der Künstler oder die Künstlerin und ihre Vision. Um diese Wirklichkeit werden zu lassen, muss sich der Künstler auf sein Team verlassen, das sich grob in drei Bereiche unterteilen lässt:

1. Management und Strategie
Das Studio-Management hat den Blick aufs große Ganze. Dort laufen alle Fäden des operativen Geschäfts zusammen. Es werden Deadlines gesetzt, Ausstellungen mit Museen und Galerien konzipiert, Verträge und Budgets verhandelt und Personalangelegenheiten geregelt. Flankiert wird das Studiomanagement dabei von Registraren, die sich um Logistik, Aufbewahrung und Dokumentation der Kunstwerke kümmern, von Researchern, die dem Künstler oder der Künstlerin bei Recherchefragen zuarbeiten und dabei helfen, das Werk in den globalen Kanon einzuordnen, sowie dem Financial Management, das Budgets plant, Konten verwaltet, Rechnungen schreibt und die Schnittstelle zu Steuerberatern und Banken darstellt.

2. Planung/Projektleitung
Die Projektleitung ist in der Regel mit Architekten und Designern besetzt. Sie geben der künstlerischen Vision eine konkrete, umsetzungsfähige Gestalt. Bevor Material gekauft wird, entstehen dort digitale und physische Modelle, die Voraussetzung dafür sind, die Umsetzbarkeit zu evaluieren. Dort wird festgelegt, was nötig ist, um die Idee Wirklichkeit werden zu lassen – teilweise bis an die Grenzen des physisch Machbaren. Dort wird entschieden, welche Materialien in welcher Form verbaut werden können, es werden technische Zeichnungen angefertigt, die Statik überprüft und die Einhaltung von Sicherheitsstandards mitgedacht, beispielsweise beim Einbau von Motoren, Elektronik oder beim Aufstellen sehr schwerer und sehr großer Installationen.

3. Produktion
Zum Leben erweckt wird das Kunstwerk schließlich in der Produktion. Sie ist die Werkbank des Studios; dort wird gehobelt, gesägt und geschweißt. Dort werden die Einzelteile produziert und zusammengesetzt, die aus der Vision das physische Kunstwerk entstehen lassen. Typischerweise benötigt die Produktion die größte Manpower, allerdings gehören dort oftmals nur wenige Mitarbeitende zum Kernteam. Je nach Größe der Produktion und erforderlichem Spezialisierungsgrad werden dort oft externe Experten eingebunden.

Wie finanziert sich ein solches Atelier und worin unterscheidet es sich von einem „normalen" Unternehmen?
Im Wesentlichen basiert die Ökonomie eines solchen Studios auf drei Säulen. Da sind zum einen die klassischen Verkäufe durch Galerien/Kunsthändler, die im Rahmen einer Ausstellung oder Kunstmesse erfolgen, dann gibt es Produktionen, die durch institutionelle Kunstförderung ermöglicht werden, beispielsweise für staatliche Museen oder kommunale Ausstellungshäuser und schließlich Commissions (Auftragsarbeiten), bei denen ein Sammler oder eine

private Institution einen Künstler explizit damit beauftragt, ein neues Werk zu schaffen.
Die größte Besonderheit eines Künstlerstudios unter betriebswirtschaftlicher Betrachtung besteht vor allem darin, dass das Schaffen von Kunstwerken nicht mit der Produktion eines beliebigen Konsumguts vergleichbar ist. Das Studio macht Kunst um der Kunst willen und produziert nicht entlang von Marktbedürfnissen oder -trends. In Bezug auf den Markt steht die Kunst immer am Anfang aller betrieblichen Entscheidungen, nicht die potenzielle Käuferin oder Konsumentin.
Gleichzeitig entwickelt die Künstlerin oder der Künstler im Verlauf seines Schaffens wiedererkennbare Linien sowie formale und inhaltliche Schwerpunkte, die fortgeführt und variiert werden können. Diese ergeben sich jedoch aus dem künstlerischen Prozess selbst und nicht aus einer Orientierung am Markt. Es werden keine fremden Trends bedient, sondern eigene gesetzt.
Dementsprechend kann auch nicht auf besonders vielversprechende Einnahmequellen optimiert werden, wie das ein typisches Unternehmen machen würde. Auch gibt es in einem Studio, das abgesehen von kleinen Editionen nur Unikate produziert, keine sogenannten Skaleneffekte, also keine Kostenvorteile, die sich durch eine höhere Produktionsmenge des immergleichen Produkts ergeben.
Zudem sind Umsätze schwer planbar im Vergleich zu klassischen Konsumgütern. Butter und Socken werden mit großer Regelmäßigkeit gekauft, was bei Kunstwerken nicht garantiert ist – insbesondere nicht in Krisenzeiten. Die betriebswirtschaftliche Herausforderung besteht also darin, unter Berücksichtigung der jeweiligen Besonderheiten einen gesunden Mix aller drei Umsatzquellen sicherzustellen und Leerläufe in der Produktion zu vermeiden. Schließlich ist ein professionell aufgestelltes Künstlerstudio dieser Art kein Kleinstbetrieb: Um Infrastruktur, Team und Produktionsprozesse dauerhaft tragen zu können, erfordert es Umsätze, die sich im niedrigen siebenstelligen Bereich bewegen können, auch wenn diese naturgemäß starken Schwankungen unterliegen.
So ermöglicht die institutionelle Förderung oftmals langfristig planbare Projekte mit komplexer, anspruchsvoller Produktion, jedoch meist bei knappem Budget. Der Kunstmarkt hingegen bewegt sich im kurzfristigen Takt der Kunstmessen und Ausstellungseröffnungen, was vor allem eine flexible und effektive Infrastruktur voraussetzt. Am unkompliziertesten von allen dreien erweisen sich erfahrungsgemäß die Commissions.
Um an die begehrten Auftragsarbeiten zu kommen, ist es allerdings unabdingbar, zuerst sowohl am Kunstmarkt als auch bei institutionellen Ausstellungen zu reüssieren. Wirtschaftlich betrachtet ist ein Künstlerstudio also alles andere als ein weltfremder Elfenbeinturm. Es ist der Ort, an dem neue Ideen auf professionelle Umsetzung treffen, an dem Teamarbeit eine individuelle Vision ermöglicht, die wir dann eines Tages im Museum bewundern können.

Philipp Burgdorff ist Betriebswirtschaftler und arbeitete jahrelang für Künstlerstudios in der Abteilung Finanzen

Kunst – Geheimnis

/Chat

Die Kunst ist in der Küche.
Die Kunst ist nicht auf dem Markt.
Die Kunst darf nicht ans Licht, sonst verschwindet sie.
Da steht sie die Kunst. Ein schönes großes Stück Kunst. Eingepackt steht es da: geschützt vor der Welt, die es nicht sehen kann. Geschützt vor dem Staub, der es zersetzen wird. Kunst wird zu Staub werden wie wir. Damit das nicht passiert, solang der Künstler lebt, ist sie ein gepackt in Noppenfolie. Die Noppenfolie ist die Partnerin der Kunst. Schön, wie sie da steht mit ihrem Geheimnis.
Die Kunst ist unter dem Bett.
Die Kunst ist nicht auf dem Markt.
Die Kunst darf nicht ans Licht, sonst verschwindet sie.
Da liegt sie, die Kunst. Viele kleine Stückchen Kunst. Ein Stapel hier. Ein Stapel da.
Geschützt vor der Welt, die sie nicht sehen kann. Geschützt vor dem Staub, der sie zersetzen wird. Kunst wird zu Staub werden wie wir. Damit das nicht passiert, solang die Künstlerin lebt, ist sie eingepackt in Schachteln. Die Schachteln sind die anderen Partner der Kunst. Geheimnisvolles Leben unter dem Bett.
Die Kunst ist im Keller.
Die Kunst ist nicht auf dem Markt.
Die Kunst darf nicht ans Licht, sonst verschwindet sie.
Da thront sie, die Kunst. Ein gewaltiges Stück Kunst. Ich seh es hinter dem Holzverschlag. Geschützt vor der Welt, die es nicht sehen kann. Geschützt vor Stößen, die es zerschlagen werden. Kunst wird kaputt gehen wie wir. Damit das nicht passiert, solang der Künstler lebt, ist es in Schaumstoff gebettet. Der Schaumstoff ist ein anderer Partner der Kunst. Schön, wie er da thront, das Geheimnis im Arm.
Die Kunst ist hinter dem Sofa.
Die Kunst ist nicht auf dem Markt.
Die Kunst darf nicht ans Licht, sonst verschwindet sie.
Versteckt steht die Kunst. Richtig viele Blätter Kunst in der Mappe. In der einen und der anderen Mappe. In noch mehr Mappen im Schrank, auf dem Schrank, unter und hinter dem Schrank. Versteckt stehen und liegen sie da, die Mappen. Unsichtbar für die Welt, die sie nicht sehen will. Kunst landet im Altpapier. Damit das nicht passiert, solang die Künstlerin lebt, bleibt sie versteckt. Die Mappe ist eine verlässliche Partnerin der Kunst. Sie ist die kleine Schwester vom Grafik-Schrank.
Die Kunst ist in der Ecke.
Die Kunst ist nicht auf dem Markt.
Die Kunst darf nicht ans Licht, sonst verschwindet sie.

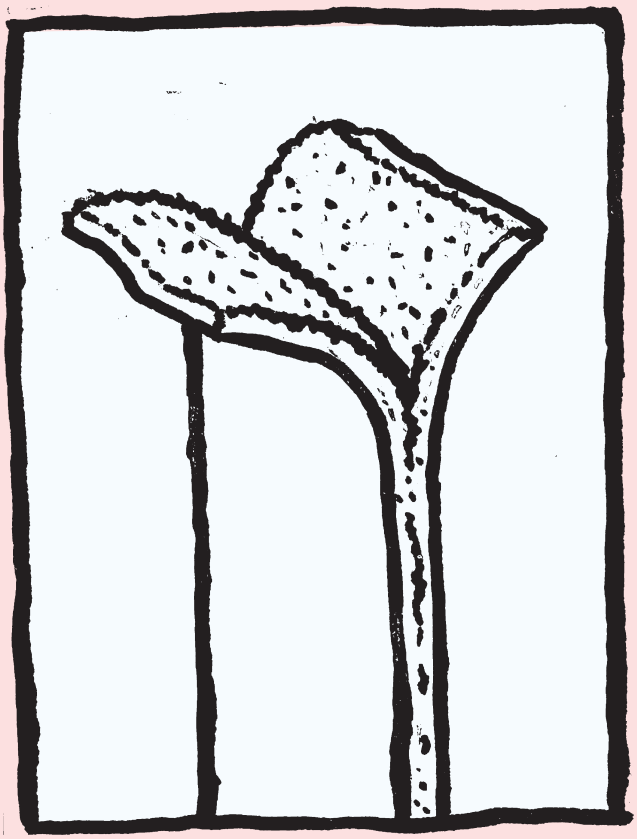
Top Dollar für ein Lächeln

Ein Romanfragment

/Nikolaus List

Meine erste Lüge ging mir über die Lippen wie von selbst, war aber überhaupt nicht vorbereitet. Sie war wohl auch nicht meine alleinige Erfindung, entstand eher aus einer spontanen Kooperation, die sich so unbewusst wie dringlich zugleich ergab. Lügner und Belogene waren ein Team, das im Sinn einer höheren, ja heiligeren Wahrheit handelte. Die Kuratorin der Kunstsammlung eines großen, reichen Verkehrsclubs war bei mir im Atelier und wir unterhielten uns schon eine Weile. Ich war für einige Ankäufe vorgeschlagen worden und der Ablauf sah vor, dass Annette Vogler, Doktorin der Kunstgeschichte, ein „ausführliches Gespräch" über meine Arbeiten mit mir führen und der Ankaufskommission ein Gedächtnisprotokoll darüber vorlegen würde. Ob sich diese dann damit befasst hat und was überhaupt darin stand, weiß ich gar nicht, zukünftige Kunsthistoriker mögen es erforschen. Mir war die Sache nicht sehr wichtig, denn die Sammlung wurde als kaum mehr als für gelegentliche Finanzspritzen nützlich angesehen und würde die höheren Weihen des Obskurantismus, die für den Werdegang in der Kunstwelt so wichtig waren, wohl kaum je empfangen. Vielleicht war es auch meine entsprechende Lockerheit, die meine – unsere – Eingebung schuf.

Frau Vogler war eine jener Kunsthistorikerinnen, die, wie ich, in ihrer Jugend begeistert von der Kunst der Renaissance, der Belle Époque und von der indischen Malerei der Mogulphase gewesen waren. Auch sie hatte dort eine Schönheit gesehen, die sie wie als vorgreifende Rache für die industrialisierte Scheußlichkeit empfand, die uns nun alle umgab. Auf der Universität hatte sich ihr Sinn für diese Welt der Figuren und Farben, der Landschaften, Faltenwürfe und des Lichts noch vertiefen können, anders als bei mir, der in ein aus heutiger Sicht nur noch schwer nachvollziehbares, den heutigen Menschen kaum noch begreiflich machbares Zentrum der Bildfeindlichkeit, die Kunstakademie, geriet. Dort hatte ich gegen das Tabu der figürlichen Malerei, das der damaligen Professorenschaft ein kunsthistorisch gewachsenes, unumstößliches Dogma war, zwar rebelliert und mich dadurch einzigARTig gefühlt. Nach dem Studium aber hatte ich mich dem herrschenden Geist angepasst, um weiter mit der Welt in Austausch bleiben zu können. Damals explodierte auch der Kunstmarkt und meine Anpassungsfähigkeit wurde reich belohnt. Aber ich greife den Dingen vor: Als Frau Vogler in mein Atelier kam, hingen dort meine ersten Pressspan-Bilder, auf denen nichts zu sehen war als eben der Pressspan selbst und manchmal ein paar Kleckser Kunstharzlack. Ich brach Stücke der Platten ab und klebte sie an anderer Stelle wieder auf, solche Sachen, mein großer Hit aber waren jene Bilder, bei denen die Ecken aufgespalten waren und sich außeinander wölbten, so dass das flockige, faserige Innere mit der äußeren, geglätteten Fläche kontrastierte. Wie gesagt, aus heutiger Sicht ist das alles schwer nachvollziehbar, aber meine Arbeiten standen auch in einer Tradition von Leuten wie Uecker oder Fontana, da gab es auch nicht mehr zu sehen – beim einen ein paar Nägel, beim anderen Schlitze in der Leinwand. Mit so was kam man damals durch und konnte Unsummen verdienen, wenn man mit einem in die gängigen Codes eingeweihten Verteiler, sprich Kunsthändler arbeitete. Den hatte ich ja, und er – Marek Lambert war sein Name – konnte auch viel besser über meine Werke reden als ich, dem das nicht sehr lag.



Dass Frau Vogler (wie so viele Leute) keinen Draht zu meinen Arbeiten hatte, zeigte die Bereitwilligkeit, mit der sie sich gleich auf das große, eher im Eingangsbereich und weit entfernt von den Bildern stehende Ledersofa fallen ließ. Ich kannte das schon, es hatte sich zu einer Art Test entwickelt: Wenn ich Besuchern anbot, sich zu setzen, teilten sie sich in zwei Gruppen. Die einen gingen weiter vor den Bildern hin und her und sprachen über sie; die anderen ließen sich gleich nieder und redeten über Gott und die Welt. Also taten wir dies. Für die Berlinbesucherin bot sich als Thema der Wiederaufbau des Stadtschlosses an, das vor allem Touristen aus Asien anziehen sollte. Frau Vogler schien das eher zu ermüden.

„Es scheint", sagte ich altklug und wahr, aber völlig hoffnungslos in Bezug auf die Notwendigkeit, die Kuratorin zu beeindrucken, „dass durch Europa reisende Chinesen und Inder etwas typisch Europäisches sehen wollen, und nicht die modernistische Architektur, von der sie ja selbst genug haben".

Frau Vogler blickte nur missmutig. Sollte das ein Witz sein? Touristen aus Indien? Wo Frau Vogler wohnte, gab es so was nicht, und vom Wirtschaftsboom des gerade die Milliardengrenze sprengenden Landes hatte sie ebenfalls nicht gehört (es war wohl, nur nebenbei, auch gerade diese, für die damalige Kunstwelt so typische gesellschaftliche Unwissenheit, die wie ein Vakuum die wilde Politisierung der folgenden Jahre einsaugen würde). Ich ersparte ihr den Vergleich zwischen dem Entstehen der deutschen Mittelschicht zur Zeit des Wirtschaftswunders und dem der jetzigen in Indien. Es war klar, dass Zahlen, so atemberaubend die irdischen Vorgänge waren, die sie beleuchteten, Frau Vogler nur noch mehr langweilen würden. Vom Irdischen mussten wir ja gerade weg.

„Gibt es etwas … Ausgefalleneres, das Sie mir sagen können", las ich in ihren Augen, „etwas, das ich dem Ankaufsgremium erzählen kann?", denn es braucht eine Story, wenn es um zeitgenössische Kunst geht, eine biografische Besonderheit, einen kleinen Mythos. Den wollte ich ihr nicht vorenthalten, wusste aber nicht, was ich machen sollte, denn mein Leben war nicht sehr mythologisch verlaufen. Als wir dann auf einen deutschen Künstler kamen, der in Bollywood ein Video gedreht hatte, das gerade in aller Munde war, leuchteten Frau Dr. Voglers Augen auf. Das gab mir Hoffnung und ich beschwor das von allen Seiten auf die Tänzerinnen verschüttete Wasser im indischen Film, die vollen Farben und die Choreografie, und die auf dem Sofa zusammengesackte Kunsthistorikerin richtete sich wieder auf – war ich denn in Bollywood mal bei Dreharbeiten dabei gewesen? Anscheinend hatte ich so geklungen. Nein, entgegnete ich, und dass ich aber in Indien schon gewesen sei, und es war wohl auch ein dadaistischer Impuls, der mich dabei durchfuhr, der Wunsch unser absurdes Theaters zu überwinden, das darin bestand, dass wir eine Stunde lang miteinander sprachen, um dann eine Stunde lang miteinander gesprochen zu haben.

„Aber einen Schauspieler habe ich dort kennengelernt, der ein richtiger Bollywoodstar ist. … Der hat mir sogar ein Bild abgekauft."

Das war der erlösende Regen, den die Kuratorin so schmerzlich vermisst hatte, den man bei zeitgenössischer Kunst, bei meiner zumindest, ja immer vermisste, das war der Pfad aus der Dunkelheit ins Licht:

„Was? Der Shah Rukh Khan!? DER hat Ihnen ein Bild abgekauft? Wie kam es denn DAZU?"

„Es … ergab sich wie von selbst", sagte ich zerstreut und tat, als würde ich mich zu erinnern versuchen, was ich später auf dem Nachhauseweg noch zu besorgen hatte. „Das … Bild hat ihm einfach gefallen und da hat er es gekauft."

Zeichnungen: Nikolaus List, 2025

„Aber wie haben Sie den denn kennengelernt?“
„Nun, ich war ja zu Besuch bei einem Freund, der das Goethe-Institut von Mumbai leitet. Seine Frau Maria, eine Italokanadierin, die eigentlich Sprachlehrerin ist, engagiert sich nebenbei in einer Wohltätigkeitsorganisation, in der auch Gauri Khan Mitglied ist, die Frau von Shah Rukh. Und da gab es eines Abends einen Fundraising-Ball in einer wunderschönen Villa im Kolonialstil, mit einem wunderschönen Garten, in dem Pfauen umher stolzierten und Äffchen durch zerzauste Hecken hüpften, deren dicke Stämme sich um rostige Zaunpfeiler schlangen. Da wurde mir der Shah Rukh Khan vorgestellt. Ich fand ihn unglaublich sympathisch, dachte mir aber nichts dabei, weil ja in Indien viele Menschen sehr sympathisch sind.“ Frau Vogler stimmte mir versonnen lächelnd zu, wenn auch mit leicht diagonal kippendem Kopf, wie um auch Bedenken anzudeuten.

„Wir unterhielten uns und ich erzählte ihm auch von meiner Ausstellung im Institut. Da kam er dann tatsächlich ein paar Tage später vorbei, mit Gauri, und die beiden haben sich ein Bild ausgesucht, das größte. Das war alles. Eigentlich wollten sie uns, also Reimar, Maria und mich noch zum Essen einladen und zeigen, wie sie das Bild gehängt hatten, aber dann kam etwas dazwischen und Shah Rukh musste nach Neu Delhi. Ich flog zurück und hab’ mir erst hier seine Filme angesehen und begriffen, dass er in Indien wie eine Art Gottheit verehrt wird.“

„Ja …“, sagte meine Besucherin bestimmt, „und nicht nur dort!“ Es war genau die Art von gesellschaftlichem Glanz, nach der man in der Kunstszene in Ermangelung anderer Reize so gierte. „Er ist einfach großartig. Da ist eine Energie in seinen Augen, etwas Ansteckendes … komplizenhaft und triumphal irgendwie … Naja, seitdem haben wir uns ein paar Mal gemailt und er meinte, das Dinner holen wir irgendwann nach, und dann essen wir wie die Krokodile. Er ist wirklich sehr nett.“
„Wie die Krokodile?“
„Ach, das bezog sich nur auf das Bild, das er gekauft hat. Auch eine von diesen dickeren Spanplatten,“ – ich deutete an die Wände des Ateliers – „die aber an den Ecken so weit aufgebrochen ist, dass es aussieht wie ein aufgerissenes Krokodilmaul.“

Später war mir unbegreiflich, wie diese Geschichte so einfach aus meinem Mund hatte spazieren können, während ich mit der Kuratorin da saß. Gewiss, ein paar Bestandteile, wie das ja immer so ist bei guten Lügen, waren wahr – der Freund, der das Goethe-Institut leitete, seine italokanadische Frau, auch deren gesellschaftliche Aktivität. Die beiden hatten mich auch eingeladen, sie in Mumbai zu besuchen, ich war aber nie hingefahren. Ich hatte, als die Kuratorin mich nach Bollywood fragte, und ob ich dort schon gewesen sei, einfach einem Wunsch nachgegeben, den ich ihrerseits spürte, hatte ihr einen Gefallen tun und eine weitere Enttäuschung vermeiden wollen, wo die geballte Präsenz meiner Bilder und die damit verbundenen Fragen nach dem Sinn unseres Treffens, ja unserer Berufswahl eigentlich, schon enttäuschend genug waren.

Jemand hatte mir mal, eher scherzhaft gemeint, eine Shah-Rukh-Khan-DVD geschenkt, seinen Superhit „Om Shanti Om“. Mir hatte der Film aber tatsächlich gut gefallen. Ich weiß noch, dass ich anschließend geklagt hatte, warum die zeitgenössische Kunst so öde sei, und warum wir nicht auch so etwas machten, Musik, Tanz, choreografisch auf Tänzerinnen verschüttete Wasser. Und Superhelden, die aber nicht wie im westlichen Kino durch gewalttätige Durchsetzungsfähigkeit brillierten, sondern durch Gesang, Tanz und Charme. Das Lächeln des Shah Rukh Khan gab Milliarden von Menschen Wärme und Zuversicht, genau das Gegenteil von dem, was heutige Kunst einer elitären, fachidiotischen Minderheit gibt. Dann hatte ich jahrelang nicht mehr an dieses Lächeln gedacht, aus dem, wie ich später in einer Dokumentation über den Shah Rukh Khan erfuhr, auch die orchestrierten Lächeln, wenn man so im Plural sagen kann, der vielen Tanten des Shah Rukh Khan, mit denen zusammen er aufwuchs, prismatisch gebündelt strahlen. Dass dieses Motiv nun aber in Gegenwart von Frau Vogler zu plötzlicher Blüte gelangt war, grenzte an den Irrsinn einer Psychose. Es war besorgnisserregend. Ich war dann tagelang nicht allein deshalb nachdenklich, sondern vor allem wegen der Grenze, die ich überschritten hatte. Die Grenze von der Welt der Erfindung, die man ja als Künstler ständig betritt, wenn auch in meinem Fall eher selten, zur Welt der Lüge, ja zum Betrug, denn in der Kunstwelt ist es von essenzieller Bedeutung, wer ein Bild gekauft hat: Tut dies ein ranghoher Sammler, verdoppeln oder verzehnfachen sich die Preise, und etliche andere Sammler ziehen mit, ihrer Ranghöhe nach gestaffelt. Stellt sich nun heraus, dass der angebliche erste Ankauf gar nicht stattgefunden hat, ist schon hoher finanzieller Schaden entstanden. Mein Verhalten entsetzte mich, es würde sicher auffliegen und den generösen Verkehrsklub, der für Kunst *Top Dollar* zahlte, zurecht empören. Die Chance, an Geld zu kommen, hatte ich verspielt, zumal die Sache sich rumsprechen würde. Halbwegs gefasst erwartete ich die bestimmt sehr kühle, wenn nicht gar (von der Rechtsabteilung?) anklagend verfasste Absage. Es blieb mir auch ein Rätsel, wie ich, dem nie etwas einfiel, live, aus dem Moment heraus, die Idee mit dem Krokodilshunger hatte ersinnen können.

Zwei Monate später erhielt ich eine Mail über die bewilligten Ankäufe. Sämtliche der zehn vorgeschlagenen Bilder (genau jene, die Frau Vogler im Atelier gar nicht angeguckt hatte) wolle man der Sammlung einverleiben, herzlichen Glückwunsch. Für mich, der damals noch nicht sehr bekannt war, bedeutete das eine Summe, von der ich drei Jahre leben konnte, denn zeitgenössische Kunst war in dieser Zeit sehr teuer. Das war es, was sie von den anderen Künsten unterschied.

ONO YOKO 5. Mai 2025
MUSIC OF THE MIND
Gropius Bau, Berlin
Wir sind am bumsvollen Gallery-Weekend-Sonntag dahin, weil Studierende der UdK Yokos *Grapefruit*-Buch performativ interpretierten. Hat mich dann vor Ort aber nicht so interessiert. Vielleicht wegen des allgemeinen Mitmach-Charakters, gemischt mit Hemmungen und Blamierangst. Und dann die vielen kleinformatigen Dokumente, Fotos und Zettel, die mich plötzlich müde werden liessen… Ich dachte neulich schon, dokumentarische Ausstellungen über Konzeptkunst sind für meinen Geschmack in einem Buch super aufgehoben. Zu Hause kann ich viel intimer Mitmachen und meine Vorstellungskraft ankurbeln. Aber klar, das wird den neuen Arbeiten, die durch Teilhabe der Besucher*innen ein Gefühl von Gemeinsamkeit evozieren, nicht gerecht. Und ich schau ja auch jedes Mal gerne die Dokuvideos zu den zwei Cut-Pieces an (Frauke erzählte mir Aufregend-Gruseliges über Peaches Reenactment). Hm.

wo ich war

HAIFISCH ANNA 20. Mai 2025
The Artist, Ode an die Feder
Skalizer Strasse / Kottbusser Tor

Anna Haifisch ist Comiczeichnerin und Illustratorin und war 2022 Stipendiatin der Villa Aurora in Los Angeles. Zum 30. Jubiläum lädt das Residenzprogramm ehemalige Stipendiat*innen ein, Grossplakate im Berliner Stadtraum zu entwerfen. Und ich stehe auf dem Kotti rum und warte auf meine Nichte, die beim Schwarzfahren erwischt wurde…
Spaghetti Hair forever.
Jemand hat Gott mit drei t's zu verschenken.
Und jemand anderes hat vor dem Plakat einen kleinen informellen Shop aufgebaut (und ist irritiert, dass ich den QR Code-des Plakats fotografiere…)
Berlin ist manchmal sehr schön.

/ Esther Ernst

GRABUNG AM MOLKENMARKT 17. Juni 2025
Zwischen Mühlendamm und Klosterruine, Berlin

Der Molkenmarkt gilt als ältester Markt Berlins. 2016 verabschiedete Berlin einen neuen Bebauungsplan. Seit 2019 wird in den vergangenen 800 Jahren Stadtgeschichte und stets bis zum Grundwasser (circa 5 Meter tief?) gegraben. Und dabei sehr viele Bügeleisen, aber auch Telefone, Schreibmaschinen, bissel Schmuck, heilige Reliquiare, barocke Gewölbe und natürlich auch Bomben des zweiten Weltkriegs gefunden. Vor dem Roten Rathaus befanden sich 1880 die gründerzeitlichen Elektrizitätswerke. Ab 1925 diente der Standort als Umspannstation. Und es gab einen Fuhrpark für die Post und die Postautos wurden elektrisch betrieben und konnten 120km/h fahren?!
Und ich hätte gerne noch viel länger der Archäologin zugehört. – Vielleicht möchte ich ein Praktikum als Ausgrabungszeichnerin machen?!

13. BERLIN BIENNALE 20. Juni 2025
das flüchtige weitergeben
KW Berlin

Habe mich null auf den Besuch vorbereitet und bisher auch null über die Biennale gelesen. Stehe etwas unorientiert vor den einzelnen Arbeiten, hangle mich an den Ausstellungstexten entlang, versuche Verbindungen zu knüpfen und einzusteigen. Im dritten Stock spricht mich sofort eine Videoarbeit im super8-Format an, jemand erzählt zu verschiedenen Filmmaterialien. Ich schaue nicht aufs Schild, sondern setzte mich auf den mit Skizzen versehenen Teppich und lasse mich auf das melancholische Setting ein. Ein Ich-Erzähler sucht, reist, denkt zurück, findet Vergangenes, ist jemand gestorben? Psychologie, Gespräche mit einer Freundin, ein Blick in den Abendhimmel oder aus dem Fenster, Karl Marx, Freud, Familienaufstellung. Ah, ist das eine Arbeit von Dings? Gernot Wieland!?! Oh, der ist sehr super, ich möchte zweimal schauen, aber meine Begleitung ist schon weiter…

13. BERLIN BIENNALE 17. Aug. 2025
das flüchtige weitergeben
Ehemaliges Gerichtsgebäude Lehrter Strasse, Berlin

Uff, ist das desolat hier.
Und auch sonst nicht einladend.
Dauernd denk ich, ok, diese Arbeit versteh ich nicht, aber bei der nächsten geb ich mir noch mal richtig Mühe. Suche Texttafel, registriere woher der*die Künstler*in kommt, Alter, Titel und worum es geht… dann schauen, einlassen, denken, hä, was hat das mit dem Text zu tun, was ist überhaupt das Problem, wer spricht hier wie und worüber, ich versteh schon wieder nicht.
Und so geht's durchs ganze Gebäude.
Frustriert radel ich nach Hause.
Zugegebenermassen hab ich schlechte Laune. Nein, es ist eher ein Gefühl der Verlorenheit, gepaart mit unendlicher Müdigkeit.
Und jetzt strick ich mir ein paar Handschuhe.

KUNST IST ARBEIT 17. Sept. 2025
ob schön oder nicht
Basement, Berlin

Der Ort zwischen dem rauschenden Weltkugelbrunnen (erinnert mich subito an Armenien), einem etwas verlorenem Kaffee, in dem Menschen riesige Eismengen aus Schalen löffeln und dem unterirdisch gelegten Eingang des Europa-Center, ist sehr super. Der Fachbereich Kultur Charlottenburg-Wilmersdorf leistet sich seit 2023 die kommunale Galerie *Basement* (das gibt es bei allen Kürzungen in dieser Stadt also auch noch), Oliver Möst leitet, kuratiert und schreibt unterhaltsame Ausstellungsbegleittexte. Und nun geht es um die Arbeit im Atelier und die Organisation von künstlerischer Arbeit und ich schaue gerne Jörg Dederings Fotos mit mir bekannten Künstler*innen in ihren Arbeitsplätzen an, weil sie so Magazin-mässig fancy sind. Daneben die Zeichnungen von Matthias Beckmann, der das Tun im Atelier festhält. Dann gemalte Hände und gestickte Stoffe, geätzte Steine, gezeichnete Druckwerkstätte, Comics, Fragen. Schön.

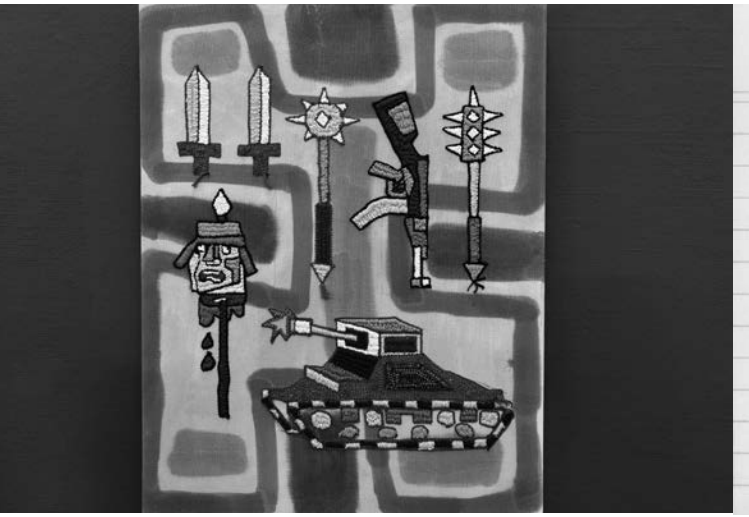
TRETAU ALISA 18. Sept. 2025
Beton Berlin 28
Wir treffen uns am Spreeufer hinter der East Side Gallery, bei der traurigen Ausgleichsfläche des Ostbahnhofs. Alisa begrüsst zum partizipativen Performance-Walk und lässt uns je eine Flaschenpost mit Anweisungen für den Weg aus der Spree ziehen. Dann begibt sich die Gruppe schweigsam und ohne Abmachung, aber auf sich achtend auf den Weg zur andere Spreeseite zum Spreebalkon in der Brommystrasse. Hier stand einst eine Brücke. Und ihr Wiederaufbau lange zur Diskussion. Es ist interessant, wie einfach sämtliche Verlässlichkeiten und Gewohnheiten durch Schweigen ausgehebelt werden und neue Erfahrungen entstehen. Wir gehen langsam und vorsichtig miteinander. Beim Spreebalkon öffnen wir die Flaschenpost und lesen uns gegenseitig die Rückseiten vor, die Auskunft über Ort, Brommy, politisches und historisches Geschehen geben. Ein Obdachloser fühlt sich gestört und verlässt zornig seine Hütte, eine andere krabbelt aus ihrem Zelt und sagt, ich bin voll druff.

LEICHTLE LUKAS LUZIUS 25. Sept. 2025
Eindringling
CCA Berlin - Center for Contemporary Arts

Davon haben mir einige erzählt, dass die denkmalgeschützte, ehemalige Sakristei der Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche jetzt Ausstellungsort ist. Der niedrige, viereckige Stahlskelettbau mit gleicher Fassade aus Betonwabenelementen und gefärbtem Glas ist durch einen schmalen Gang mit dem Kirchenraum verbunden. Seine Raumaufteilung ist speziell, Flur aussenrum, Räume innenliegend, teils verglast, mit Einbauschränken und Teppichboden. Herausfordernd zum Ausstellen, Leichtles fein platzierte Malerei schaut darin frisch aus. Sie interessiert mich nur viel weniger als die Architektur und ihre Wirkung.
Im Kirchenraum, den ich ob des Raumerlebnisses ab und zu besuche, ist mir zum ersten Mal die doppelwandige Bauweise aufgefallen?! Crazy Shit.

METZEL OLAF 28. Sept. 2025
Noch Fragen?
Staatsbibliothek zu Berlin, Unter den Linden

War erst bei Svens Totentanz-Ausstellung in der Marien-Kirche am Alex und wollte noch nicht nach Hause und dachte, ich war tatsächlich noch nie in der Stabi, und schlenderte wenig später durch die verschiedenen Lesesäle und entdecke im Hauptlesesaal „Atlantis“ an der Decke eine riesige Skulptur aus vergrösserten und zusammengeknüllten Buch-, Magazin- und Zeitungsseiten hängen. Bedruckte und verformte Aluminiumplatten von Olaf Metzel. Anonymer Einladungswettbewerb anlässlich der Modernisierung 2009. 330.000€. Ich sehe ein ausgefülltes Sudoku, Struwelpeter, ein paar angeschnittene Schlagzeilen, alles ineinander verwurstelt. Mein Fieberalptraum. Ich mag Deckenskulpturen grundsätzlich nicht so gern. - Die Uhrenobjekte von Tobias Rehberger hab ich noch nicht angetroffen.



MORRISSEY LILLIAN 19. Okt. 2025
The Audacity
Galerie Parterre, Berlin
Erst gedacht: oh, ah, hä? Wandteppiche? Ah, neh, bestickte Leinwände, mit luziden Farbflächen grundiert, wie Spielfelder. Gehts hier um Games? Die Stickereien erinnern mich an Verpixeltes aus den 80ern? Mittelaltermord und Totschlag? Muskulöse Männer in Rüstungen sitzen auf Pferden und hacken Köpfe ab. Rechts und links Hellebarden. Wer sind die Gläubigen mit der Flammenzunge auf dem Kopf? Ist das nicht Pfingsten, Erleuchtung, Heiliger Geist?
Im Zettel steht, dass hier Allmachtsansprüche und der Grössenwahn faschistischer Diktatoren aus verschiednen Jahrhunderten bis in die Gegenwart verstrickt sind. Eine Hydra. Alles bissi ähnlich in der Machart, aber sehr gekonnt, virtuos. Esther und ich sprechen über konzeptionell angelegte Arbeiten, und dass Mensch in der Ausführung eine Weile versorgt ist, versus, sich auf ein Wagnis und das Unbekannte einzulassen und ständig darauf zu reagieren.

STRAUSS JOHANN 24. Okt. 2025
Die Fledermaus
Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Studiosaal

Diese Aufführung war das Schlimmste, was ich seit langem gesehen habe.
Das in einer renommierten Hochschule heutzutage verstaubtes Theater mit uralten Männerfantasien und gruseligen Rentnerschenkelklopfern produziert wird, frustriert mich komplett. Da gibts doch Regiestudent*innen?! Und es erinnerte mich an die dunkelsten Momente meines Bühnenbildstudiums an der UdK. Und der daraus gewachsene Theaterhass, den ich überwunden glaubte. Uff. Schreck-schluck-schnipp-schnapp. Ich konnte meinen Ekel nicht mal mehr dem Bäschteli gegenüber verbergen, der das alles nicht so schlimm fand und bissi erstaunt war, über meinen Groll, der schon in der Pause raus brach…

THE SKY HAS NO LIMIT 26. Okt. 2025
Ein Projekt von Carla Nettelnbreker mit Jasmin Parsley
K-Salon, Bergmannstrasse Berlin

Kunstprojekte wie diese machen mich glücklich! Sie stärken mein Gefühl für ein gesellschaftlich gesundes Miteinander und bezeugen, dass Intimität und Einlassung auch unter fremden Menschen, innert kurzer Zeit statt findet. Kunst kann so kräftig und sensibel zugleich sein.
15 Menschen sitzen an einem grossen Tisch, bereiten Maultaschen vor, teilen ihre Trauer um Verstorbene, nehmen Anteil, sorgen sich umeinander, essen gemeinsam, laden die Toten dazu ein, denken über Rituale und erweiterte Formen von Trauer nach. Jasmin Parsley kocht für alle experimentell fein, Carla Nettelnbreker rahmt und bettet uns sorgsam und wohl (gemeinsam mit einer Bestatterin / Trauerbegleiterin), (Johanna Ackva ist leider krank, aber eigentlich auch Teil vom Team), so dass viele Gedanken, Gefühle und Tränen fliessen können und Leid geteilt und verdaut werden kann.

Eine Bildhauerin zwischen Systemen *Ruthild Hahne*

/Birgit Szepanski

Am Tag des offenen Denkmals besuche ich das ehemalige Atelier- und Wohnhaus der Bildhauerin Ruthild Hahne in der Pankower Erich-Weinert-Siedlung. Das Atelier hat eine Atmosphäre, die mich überrascht und noch lange Zeit beschäftigt. Verschiedene Kleinplastiken aus Bronze wie Kinderköpfe, weibliche Aktfiguren, ein meterlanger Gipsfries für ein Ernst-Thälmann-Monument, ein überdimensionierter Leninkopf, eine circa drei Meter große Thälmannfigur mit ausgestrecktem Arm und ein fast ähnlich großes Arbeiterpaar (Mann und Frau) stehen im Atelier beieinander. Mit den Grünpflanzen, Eichenmöbeln und Teppichen, den ausgelegten Zeitungsartikeln über ihr Werk und Porträtfotografien von Ruthild Hahne wirkt der Raum fast wohnlich. Ich gehe an den auf Sockeln und in Regalen stehenden Skulpturen vorbei und lese die Zeitungsartikel. Es gibt einen italienischen Zeitungsartikel über eine Ausstellung aus den 1940er- Jahren, die Mussolini besuchte, und in der Ruthild Hahne, die einen Studioaufenthalt in der Villa Massimo hatte, erwähnt wird. Gleich daneben liegt die Zeitschrift „Die Arbeiterin. Interessen der werktätigen Frau", 1961 erschienen und herausgegeben vom Zentralkomitee des SED. Auf dem Titelbild posiert Ruthild Hahne vor einer ihrer großen Thälmann-Skulpturen. Auf einer Atelierwand sind Schwarz-Weiß-Fotos aufgehängt, die die Künstlerin 1940 in Rom spazierend zeigen oder auf denen sie als Tänzerin gezeigt wird. In dem hohen Atelierraum mit einer großflächigen Glasfassade treffen all diese Dinge aufeinander und lassen sich weder visuell noch zeitgeschichtlich zusammenführen oder einordnen. Wer war die Bildhauerin Ruthild Hahne, frage ich mich bei dem Besuch. Ist das Atelier eine Erinnerungsstätte, ein Museum oder eine Zeitkapsel? Auf beide Fragen finde ich keine eindeutige Antwort und gerade das nicht Einzuordnende ist es, das den Ort und die Künstlerin so interessant macht. Ruthild Hahnes Leben und Kunst zeigen die Wirkungsmacht politischer Systeme, in denen die Einzelne einer Ideologie untergeordnet wird, genauso wie auch die Bruchstellen und Verletzungen, die diese hinterlassen.

Das Atelier- und Wohnhaus trägt noch den grauen Verputz der 1950er-Jahre und hat einen großen Garten mit einem Pfirsichbaum, den Ruthild Hahne aufgrund ihrer Liebe zu Italien selbst gepflanzt hat. Durch Schienen, die vom ebenerdigen Atelier in den Garten führten, konnte die Künstlerin an ihren meterhohen Großplastiken für ein Thälmann-Denkmal auch draußen arbeiten. Dieser Übergang zwi-

Alle Fotos: Birgit Szepanski

schen Atelier und Garten hat eine Ähnlichkeit zur Atmosphäre der Villa Massimo, in der Ruthild Hahne 1940/41 einen Studioaufenthalt hatte und zahlreiche Kleinplastiken wie Frauenfiguren und Kinderköpfe schuf. Sie war dort erst die zweite Künstlerin unter vielen Künstlern, spazierte in den römischen Parks, bewunderte Architektur und Kunst und beschrieb diese Zeit als eine ihrer schönsten.[1] Angesichts ihrer bewegten Biografie ist dies nachvollziehbar. Sie wuchs in einer gut situierten Kaufmannsfamilie in Berlin-Charlottenburg auf, wollte Künstlerin werden und machte zunächst eine Ausbildung zur orthopädischen Tänzerin. Anfang der 1930er-Jahre lernte sie den Tänzer Jean Weidt kennen, der den Ausdruckstanz mit sozial-politischen Themen verband. Ein Jahr später begann sie mit der von Jean Weidt gegründeten Tanzgruppe „Die roten Tänzer" aufzutreten. „Die Themen unserer Tänze und Lieder waren beispielsweise ‚Maschinentanz', ‚Unter den Brücken von Paris' oder der ‚Bergarbeitertanz' [...]. Darbietungen, die die Armut und die Unterdrückung der Arbeiter und Landbevölkerung zum Ausdruck brachten."[2] Eine Schwarz-Weiß-Fotografie an der Atelierwand zeigt die junge Ruthild Hahne als Tänzerin, schlank und mit hochgehobenen Armen. Vermutlich hat gerade der Ausdruckstanz Ruthild Hahnes Einfühlen in skulpturale Menschendarstellungen geprägt. Die kommunistisch orientierte Tanzgruppe „Die roten Tänzer" löste sich 1933 aufgrund politischer Repressionen auf. Die Ideologie der Nationalsozialisten unterband schnell jegliche künstlerische Ausdrucksfreiheit, die sich in den frühen 1930er-Jahren entfaltet hatte und Synergien zwischen den Künsten schuf.

Ruthild Hahne bewarb sich 1936 an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin und begann Bildhauerei zu studieren; gleichzeitig arbeitete sie als orthopädische Tanzlehrerin, um das Studium zu finanzieren. Als künstlerische Vorbilder nannte sie griechische und ägyptische Kunst und sah doch im Rückblick ihre Ausbildung kritisch: „Ich erhielt anfangs Unterricht bei dem Nazibildhauer Arno Breker, konnte aber erreichen, ab 1936/37 bei dem humanistisch eingestellten Professor Gerstel weiterzustudieren."[3] Der Bildhauer Wilhelm Gerstel, bei dem Ruthild Hahne auch Meisterschülerin wurde, ist wenig bekannt. In Berlin hat er für das Ullsteinhaus[4] die Bauplastiken, die die expressionistische Backsteinfassade bestücken, geschaffen. Im Kunststudium lernte Ruthild Hahne den Bildhauer Fritz Cremer, die Tänzerin Hanna Berger und weitere Künstlerinnen kennen. Sie trafen sich regelmäßig in ihren Ateliers, um über Kunst und Politik zu sprechen. Nach ihrem Studienaufenthalt in Rom in der Villa Massimo kehrte Ruthild Hahne in diesen Künstlerkreis zurück, der mittlerweile eine „aktive antifaschistische Widerstandstätigkeit"[5] plante und auch ausführte. In dieser Kunstszene traf Ruthild Hahne den Widerstandskämpfer Wolfgang Thiess, mit dem sie einige Zeit zusammenlebte und den sie heiraten wollte. Wolfgang Thiess setzte sich für den Widerstand gegen Hitler und die Nationalsozialisten ein und war innerhalb der Gruppe „Rote Kapelle"[6] aktiv. Ein Teil der Widerstandsgruppe traf sich auch in Ruthild Hahnes früherem Atelier. Dort tippte Hahne Protokolle der Treffen, die weitergereicht und beispielsweise in Betrieben verteilt wurden. 1942 wurde die Gruppe von den Nationalsozialisten enttarnt, viele kamen ins Gefängnis, so auch Ruthild Hahne (Frauengefängnis Moabit, danach Cottbus). Bei einem Bombenangriff 1945 wurde das Gefängnis in Cottbus zerstört und ihr gelang die Flucht. Ihr Freund Wolfgang Thiess wurde 1943 in Berlin hingerichtet.

Aufgrund ihrer Verhaftung und Gefangenschaft sowie dem zerstörerischen Ende des Zweiten Weltkrieg konnte Ruthild Hahne ihr Kunststudium nicht beenden. Sie führte ihre künstlerische, bildhauerische Arbeit einfach selbstständig weiter: In den frühen 1950er-Jahren sind neben Frauen- und Kinderskulpturen viele Porträts von Politikern entstanden, darunter eine Lenin-Büste in Bronze, Porträtplastiken von Karl Liebknecht und Ernst Thälmann – dies machte sie zu einer namenhaften und erfolgreichen Bildhauerin der Nachkriegszeit. Sie unterrichtete als Dozentin an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee (heute Weißensee Kunsthochschule Berlin) und nahm mit dem Architekten Waldemar Heinrichs an der Ausschreibung der DDR für ein Ernst-Thälmann-

Denkmal teil. Dieser Entwurf erhielt eine Prämierung und sollte überarbeitet werden, hinzu kam deswegen als Unterstützung der Bildhauer René Graetz. Der geplante Standort für das monumentale Denkmal war der damalige Thälmannplatz in Ost-Berlin – heute Wilhelmstraße/ Ecke Leipziger Straße in Berlin-Mitte. Auch andere Entwürfe gingen in die zweite Runde, darunter ein Entwurf von Fritz Cremer, ihrem Bildhauerfreund. 1950 wird Ruthild Hahne mitgeteilt, dass sie den Auftrag erhielt. Sie versuchte Cremer hinzuzugewinnen, dieser lehnte jedoch ab und seine Begründung deutetedie Schwierigkeiten an, die Ruthild Hahne später leidvoll erfahren wird. „Solange ich mich nicht selbst in dem Strudel der notwendigen geistigen Auseinandersetzung zwischen Künstler und Politiker, was die formalen Probleme der statischen Kunst betrifft, befinde, möchte ich [...] nicht in etwas hineingeraten, was ich künstlerisch vielleicht nicht verantworten kann."[7]

Ruthild Hahne stand unter Druck aus drei verschiedenen Richtungen: ihren eigenen künstlerisch-humanistischen Vorstellungen, dem künstlerischen Staatsauftrag der DDR und einer rigider werdenden SED. Damit sie an dem Monument arbeiten konnte, zog sie 1953 in die neuerbaute Erich-Weinert-Siedlung. Atelier und Wohnen waren in Ruthild Hahnes Haus verbunden und wichen damit von den Typenbauten, mit denen der Architekt Hanns Hopp die Erich-Weinert-Siedlung konzipierte, ab. Hahne konnte sich mit ihrer individuellen Vorstellung eines Wohn- und Arbeitsortes durchsetzen. Sicher auch, weil sie die Ausschreibung für das Thälmann-Denkmal gewonnen hatte. Mit dem Bau der Mauer 1961 geriet jedoch der geplante Standort des Monuments in Ost-Berlin in ein Sperrgebiet. Ruthild Hahne arbeitete an ihrem allegorischen Denkmal mit fünfzig Figuren, die vom sechs Meter hohen Ernst Thälmann angeführt werden, unbeirrt weiter; immer in der Hoffnung, dass ein neuer Standort gefunden würde. Es sind vorwärtsschreitende, junge und ältere Frauen und Männern mit feiner Mimik, eingeteilt in zwei Menschenaufzüge (SPD und KPD symbolisierend). Die Zusammenstellung der Figuren ist eine Choreografie und erinnert stark an Hahnes politisch-sozialen Ausdruckstanz in der Tanzgruppe „Die roten Tänzer" der frühen 1930er-Jahre. Um sich ganz dem Großauftrag widmen zu können, gab sie ihre Dozentenstelle auf. Im Laufe der Zeit geriet sie jedoch in die bürokratisch-politische Zermürbungsmaschinerie der SED-Politik der DDR.

Ernst Thälmann war ein KPD-Politiker, der, nachdem er ausdrücklich vor Hitler und der NSDAP gewarnt hatte, ab 1933 sein Leben in Haft verbrachte. 1944 wurde er auf Befehl Hitlers im Konzentrationslager Buchenwald hingerichtet. Das Thälmann-Denkmal sollte als ein Mahnmal gegen den Faschismus in der Mitte Berlins stehen, in der Nähe der alten Reichskanzlei, die ab 1935 auch das Wohnquartier von Hitler gewesen war. Das künstlerische Projekt war also ein höchst aufgeladener, politischer Auftrag: „Dort, wo jener sogenannte Führer, der den Kommunismus ausradieren wollte, ein schmähliches Ende fand, gerade dort sollte das siegkündende Mahnmal des Arbeiters und Kämpfers [...] sich erheben [...] ."[8] Absurd ist, dass gerade dieser geschichtliche und politische Standort durch den Bau der Mauer (1961) in ein Niemandsland fiel und zu einem „blinden Fleck in der Topographie der Stadt" wurde.[9] Damit begann die sukzessive Verzögerungstaktik für Ruthild Hahne: Die Unterstützung des Bildhauerkollegen René Graetz fiel weg; andere Bildhauer wurden ihr zugewiesen; sie wurde in die Sowjetunion geschickt, um fachliche Kenntnisse zu erwerben und der (Star-)Architekt Hermann Henselmann sollte die Randbebauung des Thälmann-Denkmals konzipieren. Auch bei der Wahl des Materials gab es unterschiedliche Vorstellungen: Ruthild Hahne wollte die fünfzig Figuren in Bronze gießen und in ein großes Steinfries stellen. In den Protokollen des Politbüros der SED wurde jedoch festgehalten, dass Steinmetze fehlen, die Ruthild Hahnes Modelle 1:1 in Stein übertragen sollten – eine zeitlich und logistisch unrealistische, künstlerische Umsetzung. Zweifel an den Fähigkeiten Ruthild Hahnes als Bildhauerin verfestigten sich und auch ihre Darstellung von Ernst Thälmann als eine Menschen anführende Figur wurde im Hinblick auf die alleinige Machtposition der SED immer stärker kritisiert.

Ruthild Hahne wurde mit dem Auftrag allein gelassen und gab dennoch all ihre Energie in das Denkmal. Sie konzipierte verschieden große Modelle in Gips, übertrug sie in Ton und ließ sie in Bronze ausgießen, und näherte sich stufenweise dem geplanten Maßstab des Denkmals von vier bis sechs Metern an.[10] Eine gigantische bildhauerische Aufgabe. 1959 stürzte sie im Atelier von einem Gerüst und verletzte sich schwer; sie arbeitete dennoch an künstlerischen Lösungen und einzelnen Figuren weiter. Einmal zerfiel eine Thälmann-Figur. Der Balken, auf dem sie stand, zerbrach aufgrund von Feuchtigkeit und „die Faust hatte Übergewicht und neigte sich zur Seite“[11]. Ruthild Hahne begann von vorn. Zwischen Ausdauer und Niederschlägen wurde das Thälmann-Denkmal zu einer künstlerischen Sisyphusaufgabe.

1965 entschied das SED-Zentralkomitee den offiziellen Abbruch des Auftrages. Als Argument wurde aufgeführt, dass es keinen Standort gäbe, dass das Denkmal erst 1980 fertig sein würde, dass es unbezahlbar wäre (geschätzte Kosten 30 bis 40 Millionen Mark) und die Künstlerin mit der Ausführung und Planung überfordert sei. Die Verantwortung des Scheiterns wurde Ruthild Hahne gegeben. Sie nahm danach keine öffentlichen Aufträge mehr an und beendete ihre Arbeit als Künstlerin. Einen Teil der fertigen Modelle zerschlug sie und schloss dann ihr Atelier ab. Da sie noch ihren westdeutschen Pass behalten hatte, reiste sie viel nach Frankreich und Italien und unternahm auch nach der Wende Kreuzfahrten. Das Atelier wurde von ihr als Garage genutzt. Erst nach ihrem Tod haben der Sohn und ihre ehemalige Schwiegertochter es wieder aufgeschlossen, Dokumente zusammengetragen und ein Teil ihres Œuvres zugänglich gemacht.

Wenn man heute das Wohn- und Atelierhaus von Ruthild Hahne besucht und in der Erich-Weinert-Siedlung spazieren geht, erscheint vieles trist. Wenig sichtbar ist der geschichtliche Kontext. Es fehlen Informationstafeln zur Siedlung. Allein ein paar Worte auf in einer Mauer eingelassenen, verschmutzten Fliesen erinnern an den geschichtlichen Kontext der Siedlung.[12] Bei einer Recherche erfahre ich mehr zu diesem Ort. Die Erich-Weinert-Siedlung war eine von drei in Ost-Berlin erbauten „Siedlungen für die schaffende Intelligenz“[13]. „Geistig schaffende Werktätige“ bildeten neben Arbeiterklasse und Bauernschaft in der DDR eine gesellschaftliche Gruppe, die die antifaschistisch-demokratische Ordnung zusammenhalten sollte.[14] Viele Häuser der Erich-Weinert-Siedlung, in denen vornehmlich Schriftsteller*innen, Publizist*innen, Regisseur*innen, Schauspieler*innen und Künstler*innen wohnten, wurden aus Ruinen-Abrissmaterial erbaut – dies ist aus heutiger Sicht ein interessantes Detail, um die

Ambivalenz zwischen Not und Aufbruch der Nachkriegszeit besser zu verstehen. Optisch orientierten sich die Häuser in der Siedlung an Strukturen von Einfamilienhäusern der 1920er- und 1930er-Jahre. Die Häuser „hoben sich bewusst von den gründerzeitlichen Villen und vom großbürgerlichen Einfamilienhausbau der Weimarer Republik in der Nachbarschaft ab. Funktional und komfortabel gestaltet, vermittelten sie in der Nachkriegszeit Hoffnung auf einen bescheidenen und stetig für alle wachsenden Lebensstandard. Insofern waren die Siedlungen und ihre Bewohnerschaft auch kulturelle Trendsetter."[15]

Ruthild Hahne ist in dem Siedlungsplan als einzige Frau allein eingetragen – die beiden anderen genannten Frauen in der Siedlung waren verheiratet und tauchen neben den Namen ihrer Ehemänner auf: Jeanne Stern (Übersetzerin, Drehbuchautorin) und Irmgard Litten (Schriftstellerin). Ich frage mich bei der Recherche zu Ruthild Hahne, warum 1986 das monumentale Thälmann-Denkmal des sowjetischen Künstlers Lew Kerbel im Bezirk Berlin-Pankow[16] aufgestellt wurde und auch, warum es beispielsweise kein monumentales Rosa-Luxemburg-Denkmal gibt. Es stellt sich die Frage, ob Ruthild Hahnes Thälmann-Denkmal überhaupt irgendwo in (Ost-)Berlin gestanden hätte. War es ein realistisches Kunstvorhaben oder von Anfang an eine staatlich beauftragte, künstlerische Utopie?

1
„Ruthild Hahne, Geschichte einer Bildhauerin", Katalog, Hrsg.: Schadow Gesellschaft, Berlin 1995, S. 23.
2
Ebd. S.15.
3
Ebd. S. 20.
4
Das Ullsteinhaus wurde 1927 errichtet und war Verlagssitz und Druckhaus für den Ullstein Verlag. Die jüdische Familie Ullstein wurde im Nationalsozialismus enteignet, verlor ihren Besitz und erhielt 1952 das Gebäude zurück. In den 1960er Jahren wurde das Gebäude von den Ullstein-Erben an den Springer-Verlag verkauft. Heute sind verschiedene Unternehmen dort ansässig.
5
„Ruthild Hahne, Geschichte einer Bildhauerin", Katalog, Hrsg.: Schadow Gesellschaft, Berlin 1995, S. 22.
6
„Rote Kapelle" ist ein von den Nationalsozialisten geprägter Begriff und umfasste Personen, die gegen Hitler aktiv waren und sich vernetzten. Es handelte sich um ein Netz von circa 400 Personen, die Flugblätter druckten, jüdischen Menschen und Oppositionellen halfen und Verbrechen des NS-Regimes dokumentierten. 1942 wurden in Berlin fast 80 Personen aus diesem Widerstandskreis verhaftet und über 60 Personen hingerichtet.
7
„Ruthild Hahne, Geschichte einer Bildhauerin", Katalog, Hrsg.: Schadow Gesellschaft, Berlin 1995, S. 57.
8
Peter Edel, BZ am Abend, 1956 Berlin, in: Ebd., S. 59.
9
Ebd.
10
Siehe: „Berlin: Ruthild Hahne, geb. 1910", Christine-Felice Röhrs, Tagesspiegel online, 04.10.2001, abgerufen am 20.11.2025.
11
„Ruthild Hahne: Ernst beiseite", Stephan Haselberger, Tagesspiegel online, 02.09.2013, abgerufen am 20.11.2025.
12
Die Fliesen gehören zu der Gedenkstätte Erich Weinert, Heinrich-Mann-Straße, Berlin-Pankow: „Den Gedanken Licht, den Herzen Feuer, den Fäusten Kraft. Erich Weinert"
13
„Drei Siedlungen für ‚die schaffende Intelligenz' in Ost-Berlin", www.max-lingner-stiftung.de/intelligenzsiedlungen, abgerufen am 17.11.2025. Zwei Siedlungen befinden sich im Pankower Ortsteil Niederschönhausen, am heutigen Fritz-Erpenbeck-Ring und um die Straße 201 (heute Beatrice-von-Zweig-Straße). Eine weitere Siedlung war im Köpenicker Ortsteil Grünau, zwischen Regattastraße und dem heutigen Kanutenweg.
14
Im Wappen der DDR wurde dies visualisiert: Neben dem Ährenkranz (Symbol für die Bauernschaft) befand sich ein Hammer (Symbol für Arbeiterklasse) und ein Zirkel (Symbol für die Intelligenz).
15
„Drei Siedlungen für ‚die schaffende Intelligenz' in Ost-Berlin", www.max-lingner-stiftung.de/intelligenzsiedlungen, abgerufen am 17.11.2025.
16
Das Ernst-Thälmann-Denkmal in Berlin-Pankow (Ortsteil Prenzlauer Berg) verfügt über eine künstlerische Kommentierung von Betina Kuntzsch: „Vom Sockel denken" (2021). Über einen QR-Code lassen sich 10 Kurzfilme sehen und zusätzliche Sitzsockel laden ein, diese vor Ort zu sehen.

Alle Fotos: Birgit Szepanski

„Freundschaften als Dritte Zone“

Über Freundschaft

/Anna-Lena Wenzel im Gespräch mit Michael Hirsch

Michael Hirsch ist Philosoph und Autor. Über einen gemeinsamen Freund sind wir in Kontakt gekommen und haben uns erstmals 2023 persönlich in München getroffen. Seitdem pflegen wir einen E-Mail-Austausch, und weil es darin neben Kulturarbeit auch um den Stellenwert von Freundschaften geht, frage ich ihn, ob er Lust auf einen Austausch hat. Hat er.

ALW: Wir schreiben uns seit einiger Zeit in unregelmäßigen Abständen E-Mails. Du bist ein schnell Antwortender und hast mir – weil ich nicht so schnell bin – erklärt, warum das so ist: „Ich beantworte, wenn ich an meinem Arbeitsplatz bin, E-Mails gerne sofort, es entspricht meinem Lebens- und Arbeitsrhythmus.
Es entspricht auch meiner ideologischen Hypothese der Gleichwertigkeit der verschiedenen Formen von ‚Arbeit‘: Dass alles potenziell gleich wichtig ist, dass überall Bedeutung, Dringlichkeit entstehen kann …
So möchte ich leben. Dasselbe gilt vielleicht auch für den Umfang und die Emphase oder Intimität mancher Botschaften, die ich aussende.“
Hier klingt an, dass für dich Austausch und Pflege von Freundschaften ein wesentlicher Teil deiner Arbeit ist, du sprichst gar von einer ideologischen Hypothese. Ich finde das bemerkenswert, Freundschaft diesen Stellenwert beizumessen. Wie bist du zu dieser Haltung gekommen?
MH: Es war eigentlich schon immer so, dass Freundschaften für mich ein wesentlicher Teil meines Lebens sind. Das heißt, Freundschaften als eine Dritte Zone neben der Ersten Zone, dem eigenen Haushalts-, Alltags- und Liebesleben, und der Zweiten Zone, der beruflichen Arbeit. In der Dritten Zone existiere ich noch einmal als jemand anderes, drittes. Früher waren, neben den physischen Begegnungen, Briefe die Medien des Austauschs, seit längerer Zeit dann E-Mails. Ich habe erst nach langer Zeit verstanden, dass das, was ich da tue, diese Form des Aufbaus und der Pflege von Beziehungen, eigentlich auch Arbeit ist. Heute liegt dafür ja der vieldeutige Begriff der Sorgearbeit bereit, der es vielleicht ganz gut trifft. Formen der dauerhaften Pflege und Sorge um die anderen, eine Art unendliches Gespräch. Gleichzeitig möchte ich aber diese Form der Tätigkeit auch wiederum von dem abgrenzen, was man im engeren Sinne als Arbeit im beruflichen Sinne bezeichnet, also in meinem Fall das Lesen, das Schreiben von Texten, das Vortragen und Publizieren, die Welt des kulturellen Feldes und der Professionalität. Es ist der Wunsch, dass neben diesem Beruflichen der intellektuellen Arbeit, das ich liebe, noch etwas anderes existiert, das nicht auf die eigene Arbeitskraft und ihre Verwertung ausgerichtet ist. Und ich habe irgendwann bemerkt, dass ich das ebenso wichtig finde wie die Erste und die Zweite Zone. Vielleicht ist das Wort Ideologie etwas ungeschickt, ich würde lieber sagen, es ist eine weltanschauliche Hypothese, eine der ethischen Lebenspraxis.
ALW: Wir sind in unserem Austausch recht schnell vom Beruflichen ins Private gewechselt und haben angefangen, uns über Persönliches auszutauschen. Ist das etwas, was du suchst und gut kannst – oder hat es in unserem Fall damit zu tun, dass wir gemeinsame Bekannte haben, an ähnlichen Fragestellungen dran sind und du durch die Lektüre meines Herzschmerz-Buchs einen recht intimen Einblick in mein Leben bekommen hast?
MH: Ob ich das nun gut kann, weiß ich nicht. In jedem Fall suche ich es. Die Suche nach Begegnungen mit anderen ist für mich ein elementarer Teil meines Lebens, meines Gefühls von Lebendigkeit. Diese Durchlässigkeit oder Offenheit für andere, für Neues, für neue Begegnungen und Berührungen ist, glaube ich, eine generelle Disposition oder Leidenschaft bei mir. Eine Art unendliches Begehren. Gemeinsame Bekannte oder Freunde helfen vielleicht, aber ich glaube nicht, dass das entscheidend ist für meine Bereitschaft, mich auf jemanden einzulassen. Ich glaube, ich bin fast immer in dieser Stimmung, im Modus dieser Suche. Vermutlich, weil ich mich sonst langweilen würde. Wenn es nur die professionellen Kontakte und die Liebesbeziehungen geben würde, also die Zweite und die Erste Zone des Lebens. In deinem Buch öffnest du dich performativ ja sehr stark und erzeugst eine Intimität, die dem üblichen, eher professionellen Gestus des Essays oder Sachbuchs zuwiderläuft. Das finde ich toll, diese Suche nach einer anderen Form des Schreibens und des Selbstausdrucks – wenn Welterkenntnis und Selbstausdruck zusammenfallen, wie es Peter Sloterdijk mal beschrieben hat.
ALW: Du sprichst von deiner Durchlässigkeit oder Offenheit für andere – gibt es da Geschlechterunterschiede? Anders gefragt: Würdest du sagen, dass es eine geschlechterunabhängige intellektuelle Schönheit gibt?
MH: Ja, ich glaube schon, dass es eine geschlechterunabhängige intellektuelle Schönheit gibt. Für mich selbst kann ich sagen, dass meine eigene Durchlässigkeit und Offenheit für andere, anders gesagt, meine Affizierbarkeit durch eine Art allgemeinen, potenziellen Erotismus, erst einmal geschlechterneutral ist. Für mich kann sich das eigentlich immer und mit jeder oder jedem ereignen. Da bin ich nicht festgelegt. Es ist aber so, dass Frauen offener in dieser Richtung sind als Männer. So, als ob Frauen eher in dieser Zone zwischen eindeutig als Liebeswerben oder Paarsuche codiertem Verhalten und eindeutig als „nur“ freundschaftlichem, gleichsam a priori harmlosem Verhalten oder Empfinden existieren oder zumindest potenziell existieren könnten. Zumindest war das bisher meine Erfahrung.

Nicht zu wissen, was das jetzt ist und wo es hinführt, und sich dem öffnen – vielleicht gehört dazu eine Form der Offenheit oder Sensibilität, die dem üblichen maskulinen Rollenmodell eher zuwiderläuft. Insofern würde ich sagen, dass ich selbst versuche, die übliche Geschlechterdichotomie gleichsam zu queeren, und zwar gewissermaßen diesseits der Frage der sexuellen Orientierung oder Identität. Aber natürlich bleibt, gleichsam darüber, oder darunter, wenn ich genauer darüber nachdenke, doch immer meine primäre sexuelle Orientierung bestehen, dass ich letztendlich doch Frauen anziehender finde. Es könnte aber eben auch sein, dass ich sie weniger wegen ihrer „Weiblichkeit" anziehender finde, sondern weil sie eher in diesem offeneren, weniger verhärteten emotionalen Raum existieren. Und in jüngerer Zeit habe ich immer wieder die Erfahrung gemacht, dass ich Männern begegnet bin, die mir gefallen haben, die ich in dieser Hinsicht wenig männlich fand und daher intuitiv als homosexuell gelesen habe, später aber gemerkt habe, dass diese Lektüre falsch war. Dass mir da also etwas wie von mir selbst gespiegelt bei anderen begegnete.

ALW: Wie würdest du die Vorteile und die Fallstricke einer Verquickung von freundschaftlichen und professionellen Kontakten oder Begegnungen benennen?

MH: Das ist natürlich eine sehr schöne und sehr schwierige Frage. Ich denke, wir bewegen uns als Autorinnen und Theoretiker, als Künstlerinnen und Schriftsteller in einem Feld, in dem die Übergänge fließend sind. Die Fallstricke sind mehrfach. Vor allem ist die Gefahr, dass ich das Persönliche, die Freundschaften und Liebschaften instrumentell als nützliche Netzwerkbildung gebrauche. Dass wir also versuchen, alles maximal in Wert zu setzen. Gegenüber diesem eher kalkulierenden Verhalten, oder dieser Einstellung, würde ich das Modell der Verschwendung betonen. Etwas tun, Beziehungen knüpfen und pflegen, Begegnungen und Gespräche herstellen, die keinen Nutzen und keinen Preis haben, die erst einmal reine Verausgabungen von Zeit, Energie und Lebenslust sind. Die näher am Ethos der freiwilligen Gabe als am Ethos der professionellen Nützlichkeit sind. Ich selbst bin diesem Ethos der Verausgabung intuitiv immer relativ stark gefolgt. Umgekehrt habe ich die Beziehungen zu einflussreichen, nützlichen Kontakten meist vernachlässigt oder sogar unbewusst sabotiert. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie ich mal eine Verabredung mit Stephan Lessenich, dem heutigen Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, verschlafen und ich ihn damit vergrault habe (wohl weil mein Unbewusstes total gelangweilt war von einer solchen ins rein Nützliche tendierenden Beziehung – einer Beziehung, die jenseits des professionellen Kalküls völlig sinnlos wäre). Also: Es kann durchaus aus einem professionellen Kontakt eine freundschaftliche Beziehung werden, aber dann muss man ganz genau anschauen, worum es geht, und die verschiedenen Rollen des Selbst versuchen auseinanderzuhalten. Andernfalls sind das eben keine Freundschaften, sondern professionelle Netzwerke. Und viele im Kulturbetrieb haben ja fast keine anderen Beziehungen.

ALW: Du unterrichtest regelmäßig an der Universität in Siegen. Wie würdest du das Verhältnis zu deinen Studierenden beschreiben? Bist du jemand, der auch hier gezielt den freundschaftlichen Kontakt sucht, der lieber Kumpel als Autorität ist? Für mich ist das ein schmaler Grat, denn du hast qua deines Amtes Macht. Wie gehst du mit dieser Macht um?

MH: Ich würde mein Verhältnis zu den Studierenden so beschreiben: Ich habe als Privatdozent an der Universität eine ambivalente Rolle – zugleich drinnen und draußen. Im Unterschied zu den regulär Beschäftigten ist man als Soloselbständiger und Lehrbeauftragter eben nicht in das System integriert. Neben den enormen ökonomischen Nachteilen und dem Nachteil in Bezug auf sozialen Status hat das auch einen immensen Vorteil und verleiht einem eine große Freiheit, nicht so sehr bei den Lehrinhalten, sondern beim Stil, beim Auftreten. Man kann sich von der Institution distanzieren, sich des-identifizieren. Damit wird eine persönlichere, etwas entspanntere Beziehung zu den Studierenden möglich. Man ist eine Art Geist, könnte man sagen, Geist oder Gast, sodass man verschiedene Stile und Verhaltensweisen ausprobieren kann. Ich glaube, dadurch wird die Stimmung im Seminar besser, und die Beziehung um ein weniges offener als üblich.

Gleichzeitig birgt das natürlich auch eine gewisse Gefahr von Rollenverwechslungen. Ich suche auf jeden Fall nicht gezielt den freundschaftlichen Kontakt mit Studierenden. Manchmal geht man aber nach einem langen Blockseminartermin noch ein Bier zusammen trinken und spricht in einer anderen Modalität weiter. Ich glaube, ich habe ein ziemlich genaues Bewusstsein der Grenzen dieser sozialen Beziehung. Ein Kumpel bin ich sicher nicht, will ich auch nicht sein. Ich denke, die Autorität verschwindet nie, aber es geht, damit sich alle wohlfühlen und man auch einmal in andere Sprachregister und Themen neben denen des Seminars wechseln kann, um eine gewisse Nahbarkeit. Um eine gewisse Durchlässigkeit im Sprechen und Verhalten. Es geht darum, dass man die starre Gegenüberstellung der Autoritätsrollen egalitär aufweichen kann, ohne in die Illusion von Gleichheit zu verfallen. Mit Studierenden, die an einem Seminar teilnehmen oder Abschlussarbeiten schreiben, befreundet zu sein, ist unklug. Das betrifft nicht nur Frauen, sondern auch Männer. Man muss die schleichenden Übergänge sehr aufmerksam beobachten und gegebenenfalls wieder mehr Distanz herstellen. Dieses Problem (und damit auch immer die latente Gefahr von emotionalem oder sexuellem Missbrauch) betrifft aber hauptamtlich als Professionelle im Wissenschaftsbetrieb arbeitende Professoren unvergleichlich stärker als Außenseiter wie mich: Haben sie doch qua Status viel mehr Vorteile anzubieten, können also Versprechungen machen (Empfehlungen, Stellen, Stipendien usw.); und sind sie doch durch ihre Vollzeitarbeit im Betrieb fast automatisch auf soziale Kontakte innerhalb ihres Feldes beschränkt.

ALW: In unserem Austausch geht es viel um die fließenden Grenzen von Freundschaft und Liebe, Begehren und Verbundenheit, (langjährigen) Beziehungen und (temporären) Intensitäten. Würdest du sagen, dass da gesellschaftlich etwas aufbricht? Dass Konzepte von monogamen Beziehungen und nuklearen Kleinfamilienmodellen um an-

dere (emotionalere und offenere) Modelle erweitert werden?

MH: Ich glaube tatsächlich, dass da gesellschaftlich etwas aufbricht, sich verändert. Vielleicht hat auch die Pandemie mit ihren schrecklichen Vereinsamungen dabei geholfen, uns unsere emotionale Verletzbarkeit, unsere Abhängigkeit von den anderen, von den Freunden stärker bewusst zu machen. Ich habe, wenn ich um mich schaue, das Gefühl, dass es ein wachsendes Bedürfnis gibt, sich jenseits von monogamen Paarbeziehungen und nuklearen Kleinfamilien Bereiche intensiver und intimer Beziehungen zu anderen zu schaffen und zu bewahren, deren Bedeutung weit über die üblichen routinierten Begriffe von Freundschaft mit ihren oft verharmlosenden, eher kumpelhaften Konnotationen hinausreicht. Ich habe das Gefühl, dass sich mehr und mehr Menschen der fließenden Übergänge zwischen Liebe und Freundschaft bewusst werden. Dass es da eine Zone der emotionalen, der seelischen Uneindeutigkeit gibt, die sich klaren Definitionen entzieht und einen ungeheuren Reichtum des Lebens darstellt. Dass da etwas schillert, hin und her fließt zwischen Verbundenheit und Begehren. Dass man merkt, wie sich freundschaftliche Beziehungen mit der Zeit ändern können, liebesähnlicher werden können, ohne dass dies schon gleich die langjährigen Paarbeziehungen infrage stellt (sondern diese eher erweitert). Das ist eine sehr schöne Sache, aber ebenso wie in den als Liebe codierten Beziehungen tauchen dann natürlich auch hier die Konflikte auf. Etwas öffnet sich da ein wenig und es tauchen wirklich, in Ansätzen, wie du sagst, emotionalere und offenere Modelle auf. Die stärksten Hindernisse auf dem Weg zu einem reicheren und intensiveren Beziehungsleben sind neben den psychischen Ängsten der Einzelnen, sich stärker anderen zu öffnen und mehr von sich selbst preiszugeben, heute sicherlich materiell-zeitlicher Art: Dass viele in ihrem Alltag so stark eingespannt sind in ihre beruflichen und häuslichen Pflichten, dass sie meinen, keine Zeit zu haben für ein relevantes Gefühls- und Beziehungsleben jenseits von Beruf und Paarbeziehung oder Familie. Ethisch würde ich daraus folgern, dass wir uns dazu gegenseitig mehr ermuntern sollten (auf die Gefahr hin, dass man, insbesondere als Mann, in den professionellen Feldern für einen Amateur gehalten wird); politisch, dass wir gemeinsam die gesellschaftlichen Voraussetzungen für mehr Zeitwohlstand schaffen sollten.

ALW: Das ist schön gesagt und ich würde mich dem auf jeden Fall anschließen. Bevor diese gesellschaftlichen Voraussetzungen geschaffen sind, beschäftigt mich die Frage, inwieweit dieses Modell der Verschwendung, das du verfolgst, ein privilegiertes ist?

MH: Ich denke, alle Modelle von Lebensweisen, deren allgemeine gesellschaftliche Voraussetzungen noch nicht existieren, sind minoritär, beruhen also auf einem Privileg. Man kann die minoritären Lebens- und Verhaltensweisen auf einer Achse der Privilegierung danach einteilen, wie sehr das Verhalten die betreffende Person schädigt, wie hoch der Preis ist, der für eine Existenzweise außerhalb der gesellschaftlichen Norm bezahlt werden muss. Manche müssen fast gar keinen Preis bezahlen, manche einen hohen. Wobei es ebenso sehr um materielle wie um symbolische Kosten geht wie mangelnde gesellschaftliche Anerkennung oder Wertschätzung. Und einen Schritt vorher kann man natürlich noch einmal fragen, wie sehr die schiere Möglichkeit, sich anders zu orientieren oder zu verhalten, bereits Resultat eines Klassen-, Geschlechter- oder Bildungsprivilegs ist. Diese prinzipielle Achse der Benachteiligung ist, glaube ich, unbezweifelbar. Die Frage ist, wie gehen relativ Privilegierte wie wir damit um? Meine Antwort wäre, unsere Aufgabe ist nicht die Entwicklung eines schlechten Gewissens (das wäre der reaktive Affekt), sondern die aktive, ebenso ethische wie politische Arbeit daran, das bisher Minoritäre majoritär zu machen.

In gewisser Weise, und das mag jetzt vielleicht seltsam klingen, haben zum Beispiel Frauen (als weiblich gelesene Personen) wegen einer gesellschaftlich einsozialisierten, habitualisierten Disposition zu affektiver Arbeit oder Sorge ein Privileg gegenüber „Männern". Die professionelle Zielstrebigkeit der Männer (und damit die Disposition zur Nicht-Abgelenktheit durch unklare soziale Beziehungen, Anziehungen und Interessen) ist ja schließlich das, was üblicherweise die zentrale Voraussetzung, aber auch das Attribut von „Erfolg" ist. Als nicht so zielstrebiger Mann hat man deswegen automatisch Nachteile, weil man eben als weniger professionell gesehen wird (im Übrigen auch von Frauen). Man könnte sagen, die Offenheit und Durchlässigkeit der Person für andere (oder anderes) ist das ethische Äquivalent dessen, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* als Kern der ästhetischen Erfahrung bestimmt („interesseloses Wohlgefallen"). Insofern ist Nicht-Offenheit, also die professionell zweckgerichtete Selbstzurichtung, eben typisch maskulin, die Grundlage des normalen, majoritären Ablaufs der Dinge. Also desjenigen Laufs der Dinge, den wir versuchen zu unterbrechen.

ALW: Ich habe noch nie über ästhetische Erfahrung unter den Genderkategorien nachgedacht. Auch wie du das Verhältnis von Minorität und Majorität beschreibst, finde ich denkenswert – geht es um eine Unterbrechung oder um eine Umkehrung? Ich bin ja immer dafür, die Dinge in Bewegung zu halten, um das Konzept an sich auszuhebeln und aus dem hierarchischen Denken auszusteigen. Aber klar ist das auch eine Frage der Realpolitik vs. philosophischer Überlegungen.

Mich beschäftigt darüber hinaus noch eine ganz andere Sache: Beim Lesen deiner Ausführungen habe ich mich gefragt, ob es in Ordnung ist, diese als Freundschaftsdienst zu denken und dich dafür nicht zu bezahlen. Wie denkst du darüber? Kannst du einen Punkt benennen, an dem du aussteigen (also nicht weiter umsonst schreiben und denken) würdest?

MH: Ich glaube wirklich, dass man immer die Ethik und die Ästhetik der Existenz zusammendenken muss; und dass es in großen Teilen feministischer Theorie einen gewissen Mangel an ästhetischer Sensibilität gibt. Man könnte sagen, einen Hang, selbst denjenigen sozialen Kategorien, Einteilungen, Rollen und Schemata verhaftet zu bleiben, oder unterworfen, die man eigentlich überwinden möchte. Durchlässigkeit, Offenheit, das wäre insofern ja gerade die Fähig-

keit, diese Schemata praktisch zu suspendieren, und nicht nur im Modus eines moralischen oder politischen Postulats oder einer Anklage. Deswegen ist deine Frage, ob die Bewegung des Majoritär-Werdens des Minoritären eher eine Unterbrechung oder eine Umkehrung ist, sehr gut und wichtig. Ich würde sagen, es ist immer beides. Man unterbricht die üblichen Normen und Verhaltensweisen, verhält sich also, wie es in der poststrukturalistischen Orthodoxie von Michel Foucault bis Judith Butler heißt, kritisch zu den bestehenden Normen. Gleichzeitig aber stelle ich auch eine andere, eine neue Norm auf, im Sinne einer anderen Lebensweise, die ich als gültig postuliere, obwohl sie noch keine anerkannte soziale Norm ist, obwohl sie (noch) minoritär ist. Das ist zugleich spekulativ und ethische Realpolitik.

Zu deiner letzten Frage: Das ist sehr schwer zu bestimmen. Wir bewegen uns mit diesem schriftlichen Dialog in einer Zone der Unklarheit. Es ist noch nicht ganz geklärt, was das ist und wozu es geschieht. Es gibt wahrscheinlich einen solchen Punkt, an dem mit einem Mal die Motive geklärt und die Frage der jeweiligen Einsätze und Belohnungen klar benannt werden müssten. Vielleicht tatsächlich an dem Punkt, wo ein Text publiziert werden soll (also die Möglichkeit einer Verwertung auftaucht). Dann stellt sich die Frage nach den Urheberrechten und der Autorschaft. In diesem Moment löst sich die Unschuld des Dialogs gleichsam auf und die Frage taucht auf: Wer, Was, Wofür? Insofern gibt es erst einmal zwei Möglichkeiten: Die Dialog- oder Schreibpartnerinnen bleiben im Modus einer privaten oder persönlichen Konversation, eines Briefwechsels; oder sie schließen sich bewusst zusammen und schreiben etwas, um es möglicherweise zu publizieren. Die dritte Möglichkeit liegt in einer Zone der Uneindeutigkeit der Motive und Vereinbarungen. Eine der beiden will den Text der anderen verwenden für eine eigene Publikation in Alleinautorschaft. In diesem Moment stellt sich sofort die juristische Frage nach dem Recht zum Abdruck oder gegebenenfalls die wirtschaftliche Frage nach einer Vergütung. Hier wird jede und jeder von uns (jedenfalls ich) sehr genau hinschauen, wer was in welcher Weise publizieren möchte und in welchem Kontext das steht. Ist doch für eine Autorin oder einen Autor eben die Autorschaft das fundamentalste Recht, gleichsam der einzige Besitz. An dieser Stelle ist man dann unter Umständen schnell recht geizig. Was dann eben eigenartigerweise die Großzügigkeit, die Unschuld und Lust an der Verschwendung und freien Mitteilung irgendwann stoppen oder umkehren kann. Hier stoßen dann vielleicht zwei Prinzipien aufeinander: der freie Austausch im Sinne einer reinen freundschaftlichen Mitteilung, in einer unklaren Zone, gleichsam infraöffentlich, wo ich meine Arbeitskraft frei verausgabe – und die Publikation, wo es dann um die Verwertung und In-Form-Bringung der Arbeitskraft geht. Das ist eine sehr komplizierte Geschichte, weil es im einen Fall um den freien Austausch, um Kommunismus geht, im anderen Fall um das Privateigentum und die Positionierung von Eigennamen und Werten in der Kulturökonomie. Im einen Fall verschenkt man gerne, im anderen Fall darf man geradezu gar nichts verschenken.

Foto: privat

KÜNSTLER/IN, LEBENSLANG

/Sonya Schönberger

Susanne Ruoff
Jahrgang 1959, interviewt im November 2025 in ihrem Atelier in Tempelhof

Geboren wurde ich vor langer Zeit, vor 66 Jahren, 1959 in Köln in eine gutbürgerliche Bildungsbürgerfamilie. Mein Vater war Architekt und meine Mutter Musikerin. Wir sind drei Kinder, und bevor mein Bruder und ich auf die Welt kamen, da hat sie noch gesungen, aber dann nicht mehr. Mein Bruder ist Architekt geworden, meine Schwester ist Architektin geworden. Das war sehr präsent. Ich bin die mittlere und diese Position hat mich, glaube ich, auch davor bewahrt, dass sehr viel Druck auf mich ausgeübt wurde. Auf meine Schwester, die viel älter ist als ich, ja. Das war noch ein ziemlich anderes Erziehungssystem. Und mein jüngerer Brüder bekam auch sehr viel Aufmerksamkeit. Und ich nicht, was ich aber durchaus als positiv ansehe.

Nach der Schule war ich ein halbes Jahr, wie so viele, in Amerika und wusste nicht recht, was ich mache, weil mich so viel interessierte, Literatur, Psychologie und Soziales und so was. Kunst stand da gar nicht unbedingt im Vordergrund. Das war etwas, was mir ganz wichtig war, was ich machte. Ich zeichnete viel und hatte mal ein bisschen Malunterricht außerhalb von der Schule. Aber ich war hundertprozentig sicher, das ist meine Privatsache, das will ich nicht an der Hochschule machen. Da ich mich aber auch für alles andere noch nicht so richtig entscheiden konnte, bin ich nach Berlin gegangen und hab eine Buchhändlerlehre gemacht.

Berlin war von der Familie weit weg. Das war gut, weil die Familie auch sehr eng war, im positiven Sinne eng. Die Entfernung hat mir gut getan. Meine Schwester hatte mal hier studiert, schon vorher, und meine Mutter auch im Krieg. Und das war alles akzeptiert. Für mich war es wichtig, weit weg zu sein und eine Lehre zu machen. Ich dachte, Literatur ist schön. Aber Buchhändler ist ein kaufmännischer Beruf und kein Beruf, in dem man viel liest. Das ist mir dann auch während der Zeit klar geworden. Aber trotzdem war es okay.

1978 bin ich nach Berlin gekommen, mit 19, und habe zwei Jahre diese Ausbildung gemacht. Mit Abitur konnten wir nach zwei Jahren schon abschließen. Ich habe dann halbtags gearbeitet und hatte dann Zeit, mir zu überlegen, was ich eigentlich wollte. Ich habe genug verdient. Das konnte man damals locker von einem Halbtagsjob, das war überhaupt kein Problem. Und in der Zeit habe ich eben geguckt, was mache ich jetzt? Und habe dann doch Malstunden genommen. Ich denke ganz oft, in meinem Leben sind die Begegnungen mit den richtigen Leuten im richtigen Moment wichtig gewesen. Und ich habe ganz wunderbare Menschen getroffen, mit denen ich da einfach eingestiegen bin. Das war zweimal in der Woche fünf Stunden. Das war wirklich zeitlich sehr intensiv. Ein paar machten das als Vorbereitung für die HdK, und die sagten, mach doch auch. Und ich habe es auch gemacht und war drin. Es gab diese Aufnahmeprüfung und meine Mappe hatte ich dabei. Ich hatte schon Aktzeichnen und so was gemacht. Das war schon alles sehr intensiv und mächtig geworden in diesen anderthalb Jahren, wo ich nur den Halbtagsjob hatte und eben diese Orientierungsphase. Ich denke, ich war einfach auf einem richtigen Level, unglaublich motiviert. Ich machte das alles schön und gut, konnte zeichnen und war aber doch nicht irgendwie zu abgehoben oder zu gut. Das passte da einfach in die HdK rein.

Ich wohnte in Charlottenburg, habe bei Kiepert gearbeitet. Diesen Zeichenkurs hatte ich in Kreuzberg. Aber den ganz wichtigen auch in Charlottenburg tatsächlich, bei einem Maler, richtig tief eingestiegen. Dann musste der aus seinem Atelier raus. Dann habe ich sogar noch vor der HdK mit dem zusammen und noch einer Freundin das erste Atelier gemietet. Das ging dann schief. Aber egal, es war schon wahnsinnig wichtig in der Zeit.

Das Grundstudium lief und ich habe meinen Halbtagsjob gemacht. Meine Eltern hätten mein Studium finanzieren können, aber ich wollte es nicht, weil ich wusste, ich schaff das. Und es war ein bisschen wie meine Privatsache. Ich wollte das alleine finanzieren. Ich hab vormittags meinen Job gehabt und ging dann mittags in die HdK. Die HdK war mein Vergnügen. Das eine war die Arbeit, das andere war der Spaß. Es war für mich so wie im Traum, da hinzugehen, dazuzugehören. Meine Kollegen, die kamen dann halt gerade erst aus den Betten oder sonst was. Wir trafen uns in der Kneipe. Ich kam von der Arbeit, die fingen den Tag an. Es war eine super tolle Zeit. Dann ging's in die Fachklassen und da kamen so die ersten Zweifel, wohin geht es eigentlich? Was will ich da? Farbe und Malen, ich merkte schon, das ist es nicht so ganz, wusste aber nicht wirklich, war extrem verunsichert. Dann hatte ich das Glück, mit einem Freund ein Feriensemester zu nehmen. Wir sind aufs Land gegangen, in ein Dorf bei Lüchow-Dannenberg, was ja damals noch hinter der Grenze lag, am Arsch der Welt. Da hatten wir eine Wohnung gemietet für ein halbes Jahr und von morgens bis abends gemalt. Er war Bildhauer, und da habe ich meine ersten Steine geklopft und alles gemacht, was ich wollte. Der Druck von der HdK war, ich muss einen Stil haben. Ich habe auch figürlich gemalt und dies und das, alles mögliche. Alles was da war abgemalt und Land-

schaften gemalt und sonst was und auch bildnerisch gearbeitet. Und das war wichtig. Da war ich dann ein bisschen gefestigt, als wir zurückgingen. Dann kam die Suche nach der Fachklasse. Die waren alle voll. Alle Professoren waren voll und ich wusste nicht, zu wem ich gehen sollte. Dann gab es Professor Bachmann, ein Malerprofessor, der zu dem Zeitpunkt schon ziemlich alt war und auch krank. Eigentlich ein totaler Malerprofessor. Aber da ging meine Freundin hin und er sagte, ich nehm euch, ihr wisst nicht wohin, ich nehm euch. Und ich bin auch mitgegangen, muss sagen, ich hab mir den nicht ausgesucht, aber bin da geblieben, weil ich mich wohlfühlte in der Klasse. Das passte und er ließ mich machen. Mit Malerei war da schon nicht mehr viel. Ich hab gebastelt, viel mit Pappe und Draht. Und er hat das begleitet, sagen wir mal so. Da war nicht viel Austausch, aber ich hatte einen schönen kleinen Platz mit Blick aus dem Fenster und fand das irgendwie gut.

Dann wurde mir das mit der Buchhandlung auch irgendwie zu viel. Ich habe überlegt, wie kann ich das zeitlich besser machen, und habe da gekündigt und im sozialen Bereich gearbeitet, in der Altenpflege. Hauspflege nannte sich das damals. Ich hatte meine alten Omis, zu denen ich morgens ging und das wurde mir auch immer wichtiger. Ich hatte ein Interesse am sozialen Bereich, und das tat mir gut, weil die HdK war eine ziemlich abgehobene Sache. Und die Füße ein bisschen auf dem Boden zu haben, war mir echt wichtig.

Ich lebte in einer ganz anderen Welt, auch mit den Jobs. Es war nicht so lustig, abgesehen von dem Spaß, den ich hatte beim Arbeiten. Aber es war jetzt nicht so eine Party nach der anderen, eine Eröffnung nach der anderen. Wir haben uns getroffen und haben unheimlich viel Alkohol getrunken und saßen alle beim Griechen irgendwie mit einem Tsatsiki und einem Brot, immer nur Brot, und einem Retsina nach dem anderen. Da gab's diese großen Flaschen Wein mit Korb, und es wurde viel geraucht und viel geredet und geredet. Wir sind aber nicht so zu den Eröffnungen gegangen. Wir waren völlig an dieser Szene vorbei, auch der Punkszene und so. Das Leben forderte schon viel, weil ich kam aus relativ behüteten Verhältnissen. Ich musste irgendwie klarkommen mit diesen Ofenheizungen und Job und HdK. Das waren schon so Welten. Ich war damit eigentlich bedient. Es hat mir schon gereicht und ich war auch nicht in einer Szene drin. Es gab einige, und die waren alle ähnlich drauf, haben viel nachgedacht und viel geredet und Alkohol getrunken und viel gearbeitet, viel gearbeitet. Das war noch die Zeit, da wurde nachts die HdK abgeschlossen. Da haben wir ein Fenster aufgelassen und am Wochenende sind wir heimlich rein, um dann da noch arbeiten zu können. Es war spannend. Aber keine wilden Partys. Ich habe das sehr bedauert im Nachhinein. Ich habe das dann sehr nachgeholt in anderen Szenen.

Ich habe naiv vor mich hin gewerkelt, mit Papier. Das ging alles kaputt und dann hatte ich Bildhauerfreunde, die waren hinten, die Maler waren vorne. Und dann habe ich mich da bewegt auf einmal, immer die Schrottplätze abgesucht, von den Bildhauern die Reste genommen und die verwendet. Und schon meine Meisterschüler-Prüfung waren in erster Linie Collagen und Objekte, die an der Wand hängen. An der Wand hing es immer. In der Zeit ist das Soziale gewachsen. Nach der Meisterschüler-Prüfung bin ich dann nach England gegangen mit einem Stipendium für Kunsttherapie. Ich dachte, ich möchte es irgendwie zusammenbringen. Damals gab's das hier in Deutschland noch nicht als Beruf, Kunsttherapie. Das waren europäische Stipendien. Da wurden aus allen Ländern in Europa Leute eingeladen, um praktisch das in ihr Land zu tragen. Das ging nur ein Jahr, dann hatte ich das Diplom in Kunsttherapie. Das waren neben dem Studium auch Praktika und eine Arbeit am Ende, in der ich das erste Mal ein bisschen theoretisch arbeiten musste. Natürlich war ich völlig überfordert damit, hier als Kunsttherapeutin zu arbeiten. Dann ging das los mit Fachbereich 11, den gab es dann an der HdK, die eben Künstlerweiterbildung machten, im Museumsbereich, in Erwachsenenbildung, so was alles. Auch Kunsttherapie fing da gerade an. Ich habe mir ein neues Atelier gesucht, das ging Gott sei Dank in der Zeit noch relativ schnell. Da ich mit Holz gearbeitet hab, brauchte ich das ja auch, das ging in der Wohnung nicht. Das Studium war berufsbegleitend, deshalb ging das beides und auch dafür hatte ich ein Stipendium vom Evangelischen Studienwerk, also sehr großzügig, hatte auch ein Stipendium in der Zeit in Venezuela, also ganz schick. Die waren super. Und dann kam ich zurück und war mit der Künstlerweiterbildung fertig und habe als Kunsttherapeutin halbtags gearbeitet.

Dann kam die Wende und das war einfach eine super Zeit. Da lief unheimlich viel. Also für mich war es so. Ich war Teil von einem Projekt Dresden-Berlin. Das waren mehr oder weniger die ersten Male, dass ich auch im Osten war und wir haben da Künstler kennengelernt. Wir waren auf der Suche und haben ein Projekt gegründet, das hieß „KARTOffel", Kunstart offenes ... so irgendwas. Wir haben immer abwechselnd Ausstellungen in Berlin und Dresden gemacht. Das ging über drei Jahre. Wir haben unheimlich viel Geld gekriegt, weil es war ein Vorzeigeprojekt. Künstler organisieren das selbst, aus dem Osten und aus dem Westen. Wir haben dicke Kataloge gemacht, damals noch mit Ektachromen und den besten Druckereien. Und das war eine Zeit, wo ich dann als Künstlerin auch gefragt war. Als Therapeutin fühlte ich mich nicht richtig. Ich war da in einem Pflegeheim und hab mit Alten gearbeitet. Das fand ich klasse, aber ich kriegte das irgendwie nicht mehr so hin. Auch dieser Anspruch, als Therapeutin zu arbeiten, war mir nicht so ganz geheuer. Und dann hab ich gedacht, okay, ich kündige jetzt den Job für ein halbes Jahr und dann steige ich wieder ein. Und ab da habe ich einfach wahnsinnig Glück gehabt, muss ich sagen. Das war die Zeit, wo das mit dem Geld ganz gut lief, weil man eben so wenig zum Leben brauchte, das Atelier war billig und es gab Förderungen und Ankäufe vom Senat. Ich glaube, am Tag ab dieser Kündigung bekam ich die „Nothilfe für deutsche Kunst". Das gab 500 Mark im Monat. Das schreib ich immer in meinen Lebenslauf, weil es war so wichtig! 500 Mark und das war Kohlengeld, Atelier, Wohnung, alles, das war total klasse. Und danach kriegte ich das Karl-Hofer-Stipendium und das war für mich super, weil ich unheimlich gut

verkauft habe in der Zeit. Dann hatte ich mal einen Kunst-am-Bau-Wettbewerb, weil da gab es die ganzen Bundesfördermittel für eine Schule in Gatow. Da hatte ich eine super Firma und meine Schwester hat mir auch ein bisschen geholfen, das richtig zu machen und die Kontakte zu den Firmen herzustellen. Da blieben irgendwie so 20.000, 30.000 Mark übrig, die ich dann über Jahre gestreckt habe. Und so was ist wirklich klasse, wenn du gerade über die Runden kommst, da kannst du immer ein bisschen was zuschießen. Davon habe ich gezehrt.

Viele Kontakte von diesem Karl-Hofer-Stipendium sind geblieben, also manche kenne ich bis heute, einige sind gestorben, also von den Käufern. Aber dann war trotzdem so ein bisschen die Frage, was will ich eigentlich? Galerien interessierten mich überhaupt nicht. Ich habe viel ausgestellt, aber eigentlich immer in Institutionen, meistens in Gruppenzusammenhängen, Themenzusammenhängen. Aber ich hatte nie eine feste Galerie. Ich habe mal zwei, drei Mal in Galerien ausgestellt, aber das war nie ein fester Vertrag. Ich hatte ein Stipendium in Ahrenshoop. Da war eine Ausstellung „Im Wind". Und da ich da vorher eben einen Monat war und die Situation gut kannte, dachte ich, ach, da bewerbe ich mich. Das war für eine Wiese. Das waren so große Throne, die guckten über's Meer. Das war das erste Mal, dass ich was für einen Ort gemacht habe, das war richtig klasse. Dann gab es eine Ausschreibung für ein Opus Zementum, und da kommen diese Kugeln her, die du hier siehst, die sind uralt. Die haben dann noch verschiedene Fortsetzungen gehabt, stehen auch in verschiedenen Gärten in anderer Form. Eine verlassene Zementfabrik war der Ort. Und eine Zementfabrik war der Sponsor. Und da wurde mit Zement gearbeitet. Da habe ich eine Arbeit gemacht, die sich auch auf den Ort bezog mit diesen Mohnkapseln. Aus Armierungseisen baute ich ein großes Mohnfeld auf diesem Gelände. Das war das erste Mal, dass ich dachte, das ist klasse, was für einen Ort zu machen, mit so einem Thema dazu. Dann gab es im Müritz-Nationalpark ein Kunstprojekt. Die wurden damals auch noch richtig gut bezahlt. Das war ein ganzer Monat im Müritz-Nationalpark und da hab ich so kleine Schiffchen geschnitzt und auf einem See verteilt. Und da habe ich im richtigen Moment die richtigen Leute getroffen, die mich in diese Welt von Kunst und Natur eingeführt haben, für den Ort arbeiten, für den Geist des Ortes arbeiten. Das ist dann ganz wichtig geworden. Und da habe ich eben viele, viele Projekte in erster Linie am Anfang nur für Natur gemacht. Das hat sich immer mehr verbreitet, auch im Außenraum ganz allgemein, im Stadtraum oder auch in Innenräumen, ortsbezogen. Seitdem läuft es so zweigleisig. Das war Ende der Neunziger, also auch schon über 25 Jahre her. Und das hat mich eben auch um die Welt geführt. Es gibt einen Informationspool, Artist-International-Nature-Network, ein internationaler Pool von Künstlern und Organisationen, die da in dem Bereich unterwegs sind. Und die Informationen werden ausgetauscht. Das sind immer Bewerbungen und ich realisiere vor Ort dann irgendwas. Die Idee muss ich hier entwickeln. Es ist ganz selten, dass man eingeladen wird und gesagt wird, guckt vor Ort und entwickelt eine Idee. Die meisten Ideen werden vorher entwickelt, mit den Informationen, die ich habe, mit Fotos oder Texten. Das läuft weiter und da bewerbe ich mich und vieles klappt nicht, aber wenn ich Glück hab, klappt was. Und das ist wunderbar, weil das ist fast alles temporär. Es gibt also die Möglichkeit, Arbeiten zu entwickeln, da würdest du sonst gar nicht auf die Idee kommen. Und überhaupt, dieses Temporäre in der Natur ist ganz wichtig, weil ich will in die Natur nicht was reinsetzen, was wichtiger ist als die Natur, sondern wirklich was machen für die Natur. Deshalb soll das hinterher auch wieder verschwinden oder im besten Falle in die Natur übergehen. Aber auf jeden Fall ist es nichts Dauerhaftes, sondern es geht darum, etwas sichtbar zu machen, was schon da ist. Und der Betrachter ist dann gefordert, was zu sehen oder nicht zu sehen oder hinterher wieder anders zu sehen. Und das läuft nach wie vor, und wenn wir über das Alter sprechen: Da gibt es keine Altersbeschränkung. Man begegnet schon an verschiedenen Orten öfter mal wieder den gleichen Leuten, um nicht zu sagen, das ist eine große Familie, und die sind alle in das Alter gekommen. Früher waren wir die Jungen und jetzt sind wir definitiv die Alten. Aber geht noch. Ich weiß nicht, wie lange ich noch auf die Bäume klettern kann und da was festbinden. Das ist natürlich eine ganz andere körperliche Arbeit. Da habe ich bis jetzt Gott sei Dank noch keine Grenzen. Aber ob ich mit 70 da noch hochklettere, weiß ich noch nicht.

Es ist immer auf so einem Level geblieben. Ich habe nie gedacht, ich werde jetzt immer berühmter oder immer reicher. Nee, nie. Es ist jedes Mal eine Überraschung, dass ich denke, wow, klasse, habe ich Glück gehabt. Es ist wirklich so. Es ist eine innere Notwendigkeit, Kunst zu machen, aber nicht, berühmt zu werden. Ich freue mich, wenn ich das machen kann, was ich mache. Vielleicht ist es eine Erziehungssache, aber letztendlich auch eine gesunde Selbsteinschätzung.

Als die Flüchtlingskrise vor zehn, fünfzehn Jahren anfing, da war auch so eine Zeit. Ich hatte mich wahrscheinlich bei zehn Sachen beworben, die haben alle nicht geklappt. Das gibt es natürlich auch. Da bin ich eingestiegen hier in die Flüchtlingshilfe. Das war auf dem Weg zu meinem Atelier, eine Schule, in der Leute wohnten und ich bin eingestiegen in Deutsch für Ausländer. Und das ist dann auch richtig wichtig geworden, dreimal in der Woche war ich da vormittags. Wenn die mich genommen hätten, wäre ich da richtig eingestiegen und hätte eine Fortbildung gemacht. Die haben aber irgendwie die ehrenamtliche Arbeit dann doch nicht angerechnet. Kaum war diese Absage da, kriegte ich Einladungen für Projekte. Gott sei Dank habe ich das nicht gemacht, weil sonst hätte ich die gar nicht annehmen können. Und da ging es dann wieder weiter. Natürlich war es mir wichtiger. Aber es hätte alles anders laufen können.

Sicher hatte ich auch mal Krisen, aber das war in der Zeit, in der ich auch von der Kunst gelebt habe. Ich hätte nie auf der Straße gesessen, da wären meine Eltern noch da gewesen. Aber ich hatte den Anspruch an mich. Das war aber vor dieser Kunst- und Naturgeschichte, weil sich daraus auch finanziell ganz andere Möglichkeiten ergeben haben. Ich

wollte mich auch auf Stipendien bewerben, aber da stand Bewerbungsgrenze 35 oder 40, damit war das auch vorbei oder für Preise. Ab 35, 40 gab es ganz wenig. Zumindest in den Neunzigern. Arbeitsstipendium vielleicht nicht. Das habe ich aber zwei oder drei Mal probiert und das war gerade in der Zeit, das ging in so eine völlig andere Richtung, als das, was ich machte. Das habe ich dann gelassen. Aber da ergab sich dann diese andere Schiene. Ich dachte immer, einen Halbtagsjob kriege ich irgendwie hin und ich denke, das ist fast noch das Wichtigere gewesen, dieses Wissen, so einen Halbtagsjob kriege ich hin. Das verdanke ich auch meiner Buchhändlerlehre und der Zeit danach mit den sozialen Geschichten. Heute wäre es natürlich viel schwieriger davon zu leben, man braucht mehr für Wohnen. Wobei ich auch da Glück hab, weil die Wohnung gehört meinem Freund und wir wohnen ja zusammen und haben wenig Wohnkosten. Hier im Atelier bezahle ich 200 Euro, also geheizt. Ich habe echt viel Glück gehabt.

Die künstlerische Arbeit ist immer wieder eine neue Herausforderung und natürlich habe ich Sorge, dass mir irgendwie nichts mehr einfällt und ich weiß nicht, ob das vielleicht auch mit dem Alter zu tun hat. Aber mir tut es wahnsinnig gut, irgendwie Zäsuren zu haben, Ziele zu haben. Jetzt haben wir ein Projekt von der alten Bachmann-Klasse im ZAK, und das ist natürlich schön. Ich möchte auch da was machen, was sich auf den Raum bezieht. Dieses selbstgenügsame vor sich hinarbeiten, das könnte ich nicht, da würde ich dann den Mut verlieren oder die Zuversicht, dass das schon irgendwie gut ist. Ich brauche eine Bestätigung, die Arbeiten müssen gesehen werden. Oder auch gekauft werden. Aber ich hab halt relativ wenig Ausstellungen, manchmal Offene Ateliers. Das ist wirklich der geringere Teil, jetzt das mit den Verkäufen.

Ich hab mir überlegt, dass ich zumindest ein einigermaßen vernünftiges Archiv machen möchte. Bei mir gibt es viele Sachen, die für den Innenraum sind, oder die Wandobjekte hier, die aus vielen Einzelteilen bestehen, da könnte kein Mensch sagen, wie man die hängt. Da hängt jedes an einer einzelnen Strippe. Dementsprechend sind die als Haufen irgendwie so im Lager drin. Dass ich wenigstens das dokumentiere, was ich habe. Als ich hierher umgezogen bin, habe ich viel weggeschmissen. Und vor fünf Jahren ungefähr waren wir hier sehr bedroht, hatten Atelierbegehungen und so was. Da hab ich einen ganzen LKW voll weggeschmissen. Viel Material, wo ich immer dachte, da kann ich was mit machen, aber auch Arbeiten. Es ist jetzt sehr geschrumpft, aber ich weiß jetzt schon wieder nicht, was in den ganzen Kisten ist. Es ist so wahnsinnig schwer, das zu zeigen. Bilder holst du raus und kannst sie zeigen. Ich hab schon mal angefangen, die Sachen zu fotografieren oder wenigstens einen Zettel dran zu machen, was es ist. Dann kann man immer noch gucken, was man damit macht. Ein Fotoarchiv hätte ich gerne. Und die Sachen von draußen sind sowieso temporär und archiviert. Und die drin, es wäre schon gut, dass derjenige, der es sichten muss, wenigstens sieht, was es ist und dann entscheiden kann, ob da ein Feuerchen draus wird oder nicht.

Klar, wenn ich irgendwann merke, ich nutze das Atelier nicht mehr richtig und so Situationen … auch als ich merkte, ich bin jetzt finanziell abgesichert, da wir Geschwister das Haus der Eltern geerbt hatten, und um mich rum hatte ich so das Gefühl, ich bin die Einzige. Alle anderen müssen irgendwie wer weiß wie knappsen und kommen nicht zu ihrer Arbeit und sonst was. Und ich habe jetzt eine einigermaßen gesicherte Situation. Nutze ich das genug aus? Werde ich meiner Situation gerecht? Nutze ich das Atelier genug? Also, entweder müssen die Leute arbeiten und eben auch weit übers Alter, hier sind auch zwei, die über 70 sind, die alle noch weiter ihre Jobs machen. Da bin ich wirklich eine der wenigen, die das nicht muss. Es ist total schade, wenn Räume leer stehen und das möchte ich auch nicht. Wenn ich merke, ich brauche es nicht mehr so oder schaff es nicht mehr so, da möchte ich dann eine Grenze ziehen und sagen, jetzt soll das jemand anders haben. Ich weiß nicht, ob ich ein Atelier brauche, also so eins, aber auf jeden Fall brauche ich einen Raum, um basteln zu können. Das werde ich bis an mein Lebensende weitermachen wollen. Aber so weit ist es noch nicht. Das sind mehr Überlegungen, die das Alter betreffen.

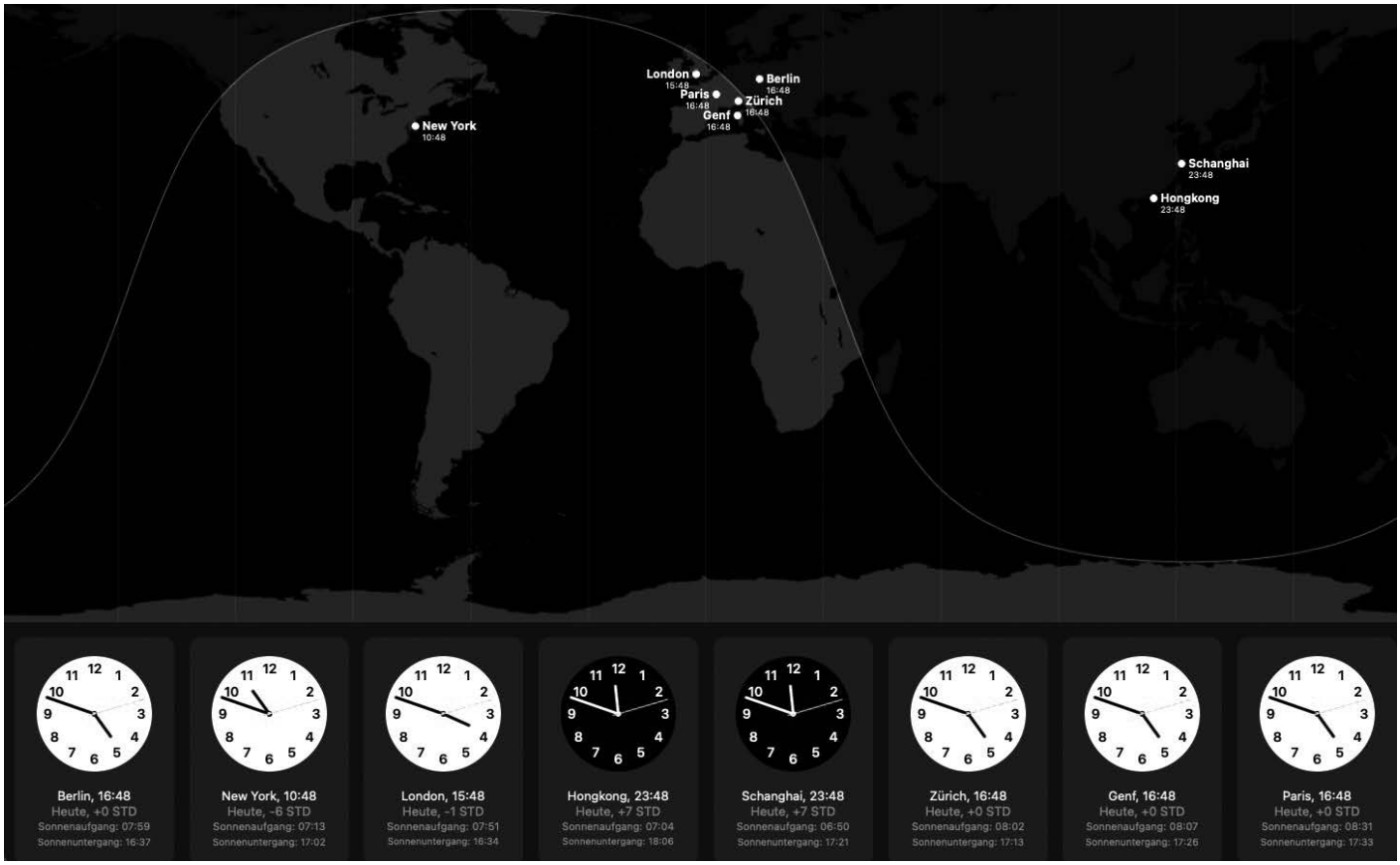
Ich bin immer in Berlin gewesen, aber du kannst sagen, es waren drei, vier, fünf verschiedene Städte, in denen ich war. Die Wende habe ich verpasst, da war ich in Venezuela für das Auslandspraktikum und kam im April zurück. Da hatte ich dann gleich ein Atelier mit einer Freundin in einer leerstehenden Wohnung im Prenzlauer Berg mitten drin, wo auch die Frau Bohley wohnte. Da stand immer noch der Bauwagen vor der Tür. Da kamen die Kabel aus den Steckdosen raus. Das ganze Haus war komplett verwanzt. Das waren natürlich so Erlebnisse, das war irre. Ich wohnte in Moabit, da musste man noch aussteigen, den Ausweis zeigen, dann konnte man irgendwann durchfahren. Also, auch wenn ich die Wende selbst nicht miterlebt habe, waren diese Übergänge sowas von spannend. Und ich finde die Stadt immer noch spannend. Es gibt immer noch so viele Orte, an denen ich nicht war und es ist immer noch so viel Unfertiges im Vergleich zu anderen Städten. Ich will nicht weg.

VANITY FAIRYTALES

Die Schöne und das Biest

/Elke Bohn

Der Kunstmarkt ist kein Ort, sie ist eine Bewegung. Wandert, flackert, klackert und verdichtet sich für einen Moment, und löst sich so kurz darauf schon wieder auf. In New York spricht they schnell, in London leise, in Paris beinah rückwärts und in Berlin, als gäbe es Zeit. Vier Städte, vier Taktungen, ja Lesarten, des eigentlich so selben Pulsschlags.
New York: Ein Auktionssaal, verklärend klar, wie ein Theater ohne Vorhang. Die Hände gehen hoch, schnellstmöglich lange, bevor der Gedanke sie einholt.
„One million."
„Two."
„Still in the room."
Die Stimme des Auktionators ist neutral, fast metaphysisch. Er verkauft ja schließlich keinen Gegenstand, sondern einen Zeitpunkt. Oder eine Schwanzverlängerung. Hier ist Kunst Liquidität, mit Aura. Man erinnert sich an Rudolf Arnheims Idee, dass Wahrnehmung selbst eine Form des Denkens sei. Im Auktionssaal denkt niemand langsam. Wahrnehmung wird zur Reflexhandlung. Wer nicht schnell ist, den überholt die Wirklichkeit. Das Werk hängt kurz an der Wand, dann an einer Zahl. „Das Sehen", so könnte Arnheim hier flüstern, „ist kein passiver Akt, sondern eine Ordnung der Welt." In New York ist diese Ordnung vertikal. Preis über Bedeutung, Bedeutung über Geschichte. „Going, Going, GONE!"
London jedoch antwortet mit Distanz. Die Galerie wirkt wie ein Salon, der gelernt hat, sich nicht zu verraten.
„We place works, we don't push them", sagt eine Stimme beim Weißwein, dem teuren.
Ein Käufer nickt bedeutungsvoll, als ginge es um ein Erbstück. Auktionen in London haben Pausen, in denen nichts passiert und gerade darin alles. Kunst erscheint hier als Vertrag zwischen Diskretion und Dauer. Der Markt tarnt sich als Tradition. Arnheim hätte vielleicht angemerkt, dass Form immer auch Zurückhaltung sei. London glaubt daran. Paris widerspricht. In einer Galerie nahe der Seine wird diskutiert, nicht verkauft.
„Ce n'est pas une œuvre, c'est une position."
Der Galerist spricht von Malerei wie von Literatur. Der Markt tut, als wäre er abwesend, unnötig gar, überholt und, leider, eben Notwendiges. Doch er hört zu. Paris verhandelt Bedeutung, bevor es Werte verhandelt. Zitate schweben im Raum. Theorie wird zur Währung, Geschichte zur Legitimation. Die Kunst hier blickt zurück, um sich vorwärts zu bewegen. Arnheims Gedanke, dass jedes Bild eine innere Notwendigkeit trage, wird hier fast religiös, mindestens pathetisch, gelesen.
Berlin schließlich entzieht sich. Ein Hinterhof, Beton, kalter Kaffee.
„Wir verkaufen nicht viel", sagt die Galeristin, „aber wir zeigen alles."
Der Markt wird hier ironisch gebrochen. Preise sind vorhanden, aber sie werden geflüstert. Berlin lebt von der Idee, dass Kunst noch nicht weiß, was sie ist. David Zwirner hat einmal sinngemäß gesagt, dass Kunst keine Aktie sei, sondern eine langfristige Beziehung. In Berlin glaubt man ihm am meisten. Vielleicht, weil hier niemand langfristig planen mag.
Zwischen diesen Städten bewegt sich der globale Kunstmarkt wie ein Dialog ohne Anfang, ohne Ende, Bewegung ist das Amalgam. Auktionen sprechen von Geschwindigkeit, Galerien von Vertrauen. Zwirner wird oft zitiert mit der Vorstellung, dass der Markt Verantwortung trage, nicht nur Effizienz. „Gute Galerien", so heißt es sinngemäß, „schützen die Zeit der Künstler."
Zeit, nicht Ware, ist die eigentlich knappe Ressource.
Der Kunstmarkt ist damit ein philosophisches Paradox. Er misst das Unmessbare, bewertet das Offene, fixiert das Prozesshafte. Arnheim hätte vielleicht gesagt, dass wir hier sehen, wie Denken sichtbar wird, verzerrt durch Geld, aber nicht aufgehoben. In New York, London, Paris und Berlin zeigt sich, dass Kunst nicht trotz des Marktes existiert, sondern in ständiger Reibung mit ihm. Ein Trotz. Wie logisch. Und vielleicht ist genau diese Reibung das, was bleibt.
Doch der dieser monetär gefütterte Überdialog, der endet und beginnt nicht in Europa und Amerika. Er verschiebt sich, theoretisch-überhöht, witzelnd-verflacht, konkretisierend-verdichtet und erfindet sich stets neu, oder macht uns das glauben.
Die Schweiz spricht eine andere Sprache, neutral sein wollend, und stets doch ringend mit der Übertragbarkeit dieser Idee in eine mögliche Wirklichkeit. Basel, Zürich, Genf. Hier ist der Markt nicht laut, sondern präzise. Kunst wird gelagert wie Wissen. Oder Wein.
„It's safe here", sagt jemand in einer Messehalle, und meint mehr als Versicherung.
Die Schweiz ist das Gedächtnis des Kunstmarkts. Freilager, Stiftungen, Sammlungen. Hier wird Kunst nicht gezeigt, um gesehen zu werden, sondern um erhalten zu bleiben. Arnheims Denken über Struktur und Gleichgewicht findet hier eine fast architektonische Entsprechung. Wahrnehmung wird stabilisiert. Der Markt tritt auf wie ein Hüter, nicht wie ein Händler. Und doch entscheidet sich hier oft, herdengleich, was zirkuliert und was ruht. Fehlt nur noch der Kunst-Hüte-Hund, ein Briard wäre am passendsten. So viel ist klar.
Hongkong hingegen ist reine Bewegung. Eine Stadt ohne Rückseite. Auktionen mit Blick auf den Hafen, Galerien in vertikalen Räumen.



„This is the Asian Evening Eale", sagt der Auktionator, als wäre es gar ein eigenes Genre. Brand-Building till you make it. Hier treffen westliche Narrative auf östliche Geschwindigkeit. Kunst wird übersetzt, manchmal gerne auch zu schnell. Der Markt ist hybrid, flüchtig, elektrisiert. Zwirners Idee von globaler Verantwortung bekommt hier ein anderes Gewicht. Wie schützt man Zeit in einem Raum, der keine Pause kennt? Hongkong ist der Umschlagplatz des Jetzt. Kunst wird hier weniger gesammelt als weitergereicht.

China schließlich denkt langfristig, aber anders. In Peking, Shanghai oder Shenzhen ist der Markt jung und alt zugleich.

„This artist is important for the future", sagt ein Sammler, und meint damit auch die Vergangenheit.

Hier ist Kunst Teil einer nationalen Erzählung. Der Markt ist nicht nur ökonomisch, sondern kulturell strategisch. Wahrnehmung, wie Arnheim sie beschrieb, wird hier politisch aufgeladen. Bilder ordnen nicht nur die Welt, sie ordnen Geschichte. Der Markt fungiert als Katalysator, manchmal als Filter. Nicht alles darf sichtbar werden, aber vieles soll Bedeutung tragen.

Zwischen der Schweiz, Hongkong und China zeigt sich eine alt-neue Achse des Kunstmarkts. Sicherheit, Geschwindigkeit und Projektion. Drei Modi desselben Systems. Zwirners Gedanke, dass Galerien Verantwortung übernehmen müssen, wird hier zur Herausforderung. Verantwortung gegenüber Künstlern, gegenüber Kontexten, gegenüber Übersetzungen.

Der globale Kunstmarkt ist damit ein fortlaufender Dialog ohne Zentrum. Auktionen sprechen von Tempo, Galerien von Vertrauen, Sammler von Zukunft. Arnheim hätte vielleicht gesagt, dass wir hier beobachten, wie Denken sichtbar wird, gebrochen durch Geld, Raum und Macht, aber nie vollständig aufgehoben. Sein etwas eher zeitgenössisch lebender und arbeitender Kollege (haha, ich weiß, lustig, weil Kunst und so ja auch) Marcus Steinweg, der Denken als Zukunftsöffnung begreift und -zeichnet, die sich von offiziellen Imperativen (Narrative wäre schöner, find ich, weniger grob) und Konventionen löst. Klar, hier schwebt 'ne Ladung Bionade-Biedermeier mit, den muss man sich leisten können. Steinweg attestiert der Kunst im allgemeinen die Fähigkeit, ein Medium zu sein, das Wahrheiten erfahrbar (oder erlebbar) macht, die jenseits festgelegter Systeme, wie eben der Markt eins ist, liegen.

Was bleibt, ist also keine Antwort, schon gar keine einzelne, wäre ja lahm, oder lame; was uns bleibt, ist Spannung. Also bleibt es spannend. Zwischen Sehen und Bewerten, zwischen Bewahren und Bewegen. Zwischen New York und Shanghai, Basel und Berlin. Zwischen Dir und Mir, Zwischen Kunst und Kitsch. Von Nagel zu Nagel. Und vielleicht ist genau diese Spannung das eigentliche Werk.

Wir wussten natürlich längst, das das natürlich so ist.

Illustration: vonhundert

EINE/R VON HUNDERT

/Tagebuch aus dem Berliner Frühling, Sommer, Herbst und Winter 2025/2026

Im Griff des Kunstmarkts

Von Künstlern und Intellektuellen möchte der heutige Sammler und Trustee nicht mehr behelligt werden. Der Kunstmarkt hat sich von seiner Produktionssphäre abgespalten, wie man etwa auf der New Yorker Armory Show beobachten konnte

14.4.2004 0:00 Uhr teilen

Von ISABELLE GRAW

Der neue Typus des Sammlers unterscheidet sich vom Connaisseur: Er strebt keine Kennerschaft mehr an

VON ISABELLE GRAW

Screenshot der Website *taz* 14.4.2004, https://taz.de/Im-Griff-des-Kunstmarkts/!763972/

17.5.2025 Galerie im Saalbau / Club der polnischen Versager

In der Galerie im Saalbau eröffnet eine Ausstellung mit dem Titel *Taking Space is a Feminist Act*. Die von Clara von Schwerin profund und ansprechend zusammengestellte Ausstellung „erzählt von der transformativen Kraft queerfeministischer Raumaneignung. […] An der Schnittstelle zwischen Widerstand und Fürsorge handelt die Ausstellung von künstlerischen Praktiken und Initiativen, die Räume subversiv einnehmen, Protestplattformen schaffen oder Orte für Solidarität, Austausch und Sichtbarkeit initiieren", heißt es im Ausstellungstext.
Eine Woche später eröffnet im Club der polnischen Versager die Ausstellung *Dinos* in Gedenken an den Graffiti-Künstler Felix Wottge, der als Jugendlicher Opfer sexualisierter Gewalt wurde und früh verstarb. In beiden Ausstellungen geht es um ähnliche Themen und doch ist das Framing und Wording auffällig unterschiedlich. Während im Saalbau von Gewalt gegenüber Frauen und weiblich gelesenen Personen die Rede ist, von Unsichtbarkeit und gesellschaftlichen Ausschlüssen, wird im Club auf diese Form von Erzählung verzichtet, denn hier soll das Werk im Vordergrund stehen und Felix Wottge als Künstler und nicht als Opfer erinnert werden (der einzige Hinweis findet sich in der Veranstaltung mit Tauwetter – einer Anlaufstelle für männliche Betroffene sexualisierter Gewalt). Macht die feministische Ausstellung Strategien der Raumnahme stark, verschweigt die Graffiti-Ausstellung diesen Aspekt – weil er bei Graffiti anders gelesen wird und sich in den Vordergrund schiebt, dass es sich um Sachbeschädigung handelt? Das verbindende Element liegt für mich in der Selbstermächtigung durch die künstlerische Praxis. Ich würde mir wünschen, dass öfter das Phänomen und nicht die Geschlechtsunterschiede betont werden.

13.9. Kunstmarkt / Schinkel Pavillon

Beim Aufräumen finde ich einen aufschlussreichen Artikel von Isabelle Graw aus dem Jahr 2004 mit dem Titel „Im Griff des Kunstmarkts", erschienen in der *taz*, am 14.4.2004: „Seit dem Einbruch des Neuen Marktes gilt Kunst als ebenso sichere wie prestigeträchtige Anlage. Der Kunstmarkt boomt und zieht eine Klientel an, die sich Kunst zulegt wie sonst eben ein Louis-Vuitton-Köfferchen. Darin ist nichts Verwerfliches zu sehen. Ich denke nur, dass sich sowohl Produktion als auch Kritik mit diesem Sachverhalt, von dem ihre Arbeit schließlich affiziert wird, auseinander zu setzen haben. Nun ist die Zirkulation von Kunstwerken als reine, von jeglichem Sinn bereinigte Tauschwerte kein neues Phänomen, zumal diese Entwicklung bereits in den derzeit viel beschworenen Achtzigerjahren einsetzte."

Weil gerade art week ist, lese ich einen Artikel von Oliver Koerner von Gustorf in der „*monopol*-Spezial" über die Ausstellung von Issy Wood im Schinkel Pavillon. Er schreibt darin über das Phänomen Wood und ihren Umgang mit dem Kunstmarkt: „Wood, die sich nicht fotografieren lässt und angeblich ihre Selbstporträts nicht verkauft, ist undurchschaubar. Scheue, komplizierte Malerinnen und Maler wie Victor Man oder Jana Euler haben es vorgemacht, dieses Hermetische, Geheimnisvolle, Kontrollierende, das in Spitzengalerien zu Hause ist, den Markt, die Industrie dabei irgendwie verachtet und zugleich scharf macht. Wood erledigt das eleganter, härter, trotz der Schwere ihrer Bilder viel poppiger – so auch in ihrer Ausstellung im Schinkel Pavillon." Der Artikel macht mich neugierig– weniger auf die Kunst als auf das beschriebene Phänomen. Als ich die Ausstellung mit Malerei und einer Installation aus bemalten Musikinstrumenten sehe, denke ich, dass diese Show, trotz allem behaupteten kritischen Unterbau, genau das ist, was im Artikel beschrieben wird: eine referentiell aufgeladene Belanglosigkeit, die offenbar nicht nur den Markt elektrisiert, sondern auch den Schinkel Pavillon.

10.11. Im Westen: Museum Europäischer Kulturen/ Haus am Waldsee

Ein Spontanausflug in den Westen spült mich ins Museum Europäischer Kulturen. Hier ist nichts frisch saniert, dominiert ein etwas muffiger Geruch, herrscht unerwarteter Weise jedoch reges Treiben. Zur Ausstellung *All Hands on: Flechten* findet heute ein Textiltag statt. Überall sind Stände aufgebaut, an denen ältere Frauen und Mütter mit ihren Kindern sitzen und basteln. Weil mir Wenke die Ausstellung von Frank Gaudlitz empfohlen hat, der Geflüch-

tete in Moldau, Armenien und Georgien fotografiert hat, begebe ich mich auf die Suche nach der Sonderausstellung, komme auf dem Weg aber zuerst an einer Ausstellung über sámisches Kulturerbe vorbei. Mir stockt der Atem, habe ich doch gerade das Buch „Hundert Wörter für Schnee" von Franzobel gelesen, in dem es um die Begegnungen von Polarexpeditionen und Grönländern, deren Christianisierung durch die Dänen und ihre Ausstellung in Völkerschauen in den USA ging. Wie arrogant den Menschen begegnet wurde, wie ihre Fähigkeiten negiert wurden und wie gewaltvoll deren Christianisierung war, konnte man hier nachlesen. Wie geht die Ausstellung mit dieser gewaltvollen Geschichte um? Reflektiert sie die eigene Involviertheit in diesem Prozess? Ja! Sie stellt ihre Provenienzforschung aus, in der versucht wird, zu rekonstruieren, wie die Objekte in die Sammlung gekommen sind. Um die Sammlungsgegenstände zu kontextualisieren, wurden Samen eingeladen, den historischen Objekten zeitgenössische zur Seite zu stellen. Es gibt einen Hinweis auf spirituelle Objekte, die aus Respekt nicht gezeigt werden. In einem Infotext heißt es, das Ziel sei die Rückgabe der Objekte (sic!).

Nachdem ich mir die beiden Sonderausstellungen angeschaut habe, verlasse ich das Museum und schlendere zur Ruine der Künste, über die ich im letzten *von hundert*-Heft las, doch sie ist geschlossen. Also ziehe ich weiter ins Haus am Waldsee. Dort komme ich gerade rechtzeitig zu einem Talk über die schwarze US-amerikanische Künstlerin Beverly Buchanan. Der Talk ist auf Englisch, es geht um „Disabled Kinship" und die Frage, wie man mit dem Nachlass von Künstler*innen und Archiven generell verfährt. Wie kann man sie zugänglich machen? Nach welchen Kriterien sortiert man die Arbeiten? In der Ausstellung duftet es intensiv nach Honigpollen, die die Künstlerin Ima-Abasi Okon an alle Wände gepinselt hat. Sie haben dadurch eine gelbe Färbung bekommen – ein künstlerischer Kommentar auf die bewegte Geschichte des Hauses, wie die Kuratorin am Anfang des Talks erzählt. Fasziniert schaue ich mir die aus Holz zusammengenagelten Behausungen und ephemeren Denkmäler aus Beton an, und bin dankbar, dass diese politisch arbeitende und prekär lebende Künstlerin zum Gegenstand von Forschung und dieser Ausstellung geworden ist.

20.1. 2026 im Büro

Jetzt auf der Suche nach passenden Äußerungen Isabelle Graws 21 Jahre später. In der aktuellen *TZK* schreibt sie viel zur Krise des Kunstmarkts und damit einhergehend der der Kunstkritik, am Besten ist aber einer ihrer Vorschläge zur Lösung (… des Problems, dass sich Geld immer stärker auf die gleichen Haufen konzentriert). „Beim Galeriedinner könnte, wie bei kleineren Galerien häufig der Fall, auf die Tischordnung verzichtet werden, sodass sich dort Personen mit unterschiedlichen Geldhintergründen mischen."

3.2. im Büro

Nachdem ich den Text von Stefan Beck hier im Heft gesetzt hatte, fallen mir doch ein paar Fragen ein.

Was wäre die Alternative? Wenn nur ein paar Prozent „von ihrer Kunst leben können" (was hier wohl heißt, vom Kunstmarkt) dann wären diese die einzigen Kunstproduzenten. Und die Entscheider wären die Galeristen und letztendlich die Sammler und Käufer. Wäre das nicht ein riesiger Verlust?

Ist Bildende Kunst nicht doch ein Medium abseits herkömmlicher Sprachen und kann deshalb an vielen Stellen mehr, gerade weil sie nicht unbedingt verwertet werden muss?

Hat sie es deshalb schwerer, gerade wenn man herkömmliche ökonomische Maßstäbe an sie anlegt? Bringt nichts, muss nicht sein?

Wieviel Kunst habe ich gesehen, die toll ist und nicht verkäuflich? Ist es nicht das meiste? Selbst im Markt erfolgreiche Kunst wurde oft (wenn auch nicht viel, denn der Markt braucht Verknappung) erst nach dem Tod des Künstlers/der Künstlerin „entdeckt" und verwertet. Hätte diese Kunst erst gar nicht entstehen dürfen?

Ist das nicht alles viel zu marxistisch/materialistisch gedacht? Ist jedes Leben bloße Ökonomie? Was ist falsch an Romantik? Brauchen wir sie in diesem neuen materialistischen Schwenk der Geschichte nach rechts nicht umso mehr?

Ist mein ganzes Lebenskonstrukt, das auf Fremdfinanzierung (ich würde es Quersubventionierung nennen) basiert, wertlos, nur weil ich das soziale Kapital nicht eincashen kann (manchmal jedoch doch)?

12.2. immer noch im Büro

Michael Müller (nicht der Bürgermeister, Michael spricht man englisch) ist ein Phänomen. Man hat den Eindruck, alles was er anpackt, wird zu Kunst. Zu Kunst, die wiederum zu allem, was jemals da war, Bezüge herstellt – Malerei, Skulptur, Fotografie, Mode, oft auch installativ gemischt, Riesenformate, Kleinstformate, Bronze, Stein, Kunststoff, figürlich, abstrakt, wie gesagt, einfach alles. Einmal richtete seine ehemalige Galerie Thomas Schulte über vier Jahre 18 Ausstellungen von ihm aus … inklusive einem Nachlass zu Lebzeiten, und wieder alles dabei, alles unterschiedlich, und alles sieht so dermaßen nach Kunst aus, dass man selbst die Lust verliert, irgendetwas noch selbst zu machen, geschweige denn zu Kunst zu deklarieren.

Es war dann schon erstaunlich letztes Jahr, dass er von Schulte wegging und bei Johann König landete, nach den vielen Ausstellungen. Jetzt hat König wieder eine Liste mit Künstlern, die er repräsentiert auf seiner Website – neben der Liste der Künstler, die er ausgestellt hat. Michael Müller ist nicht dabei. Da hat er sich vielleicht verspekuliert, denkt man sich. Passt aber gut in unser Kunstmarkt-Spezial.

15.2. zuhause, 20 Uhr

Weil ich in ihrem Verteiler bin, noch von einer älteren Lektoratstätigkeit, lese ich die Nachricht „Letzter Gruß / Farewell" schon vor vielen anderen:

Henrike Naumann ist gestorben, an Krebs.

Das macht mich traurig, betroffen, auch wenn ich sie nicht besser kannte. Ein besonderer Fall.

Zwei Nachrufe von hundert

Wie der Tod so manchmal spielt. Im Dezember schickte uns Mich(a)el Freerix einen Nachruf auf Gertrude Degenhardt, die ich nicht kannte und die an der Schnittstelle von Musik und Bildender Kunst arbeitete, in ihrem Fall zum Beispiel Plattencover. Wahrscheinlich hatte ich den Text sogar übersehen, oder ihn schon vergessen. Zu fern die Szene, Musik ist auch nicht unser Bereich, grafische Arbeiten für Musiker eigentlich auch nicht. Michel Freerix kannte ich auch nur sehr lose, ich traf ihn manchmal im Lichtblick-Kino, ein älterer Szenekenner, wie ich auch mal einer werden würde. Jetzt ist er auch gestorben. Wir drucken beide Nachrufe. *AK*

Gertrude Degenhardt, *Zuneigung*, Aquarell/Tusche, 27 x 21 cm, 1972

Gertrude Degenhardt
(1940–2025)

Schon das Haus, in dem die Familie Degenhardt in Mainz-Gonsenheim lebte, wirkte wie ein Sujet aus der Kunstwelt von Gertrude Degenhardt. Ein in die Jahre gekommener Altbau, der völlig zu zerfallen drohte. Auf jeder Ebene des Zweigeschossers gab es kleine Zimmer, die über eine schmale Treppe erreicht werden konnten. Es scheint fast, als hätte Gertrude Degenhardt ihre humorvolle Kunst aus diesem Setting heraus entwickelt. Das schön genormte und blitzblanke Deutsche war ihr ein Greul. Gertrude und ihr Mann legten nicht viel Wert auf Kleidung, praktische Latzhosen mussten reichen, zu jeder Gelegenheit. Statt in aufwendige Kleidung zu investieren, ging man lieber in erstklassigen Restaurants essen. Geradezu archetypisch lebte Degenhardt ein Leben der Bohème, wie es eben in ihren grafischen Arbeiten thematisiert wird. Dabei sind ihre Arbeiten voller liebevoller und ironischer Leidenschaft. Diese fanden den Weg zu einem Publikum vor allem durch Plattencover. Viele davon für ihren Schwager Franz-Josef Degenhardt, aber auch für befreundete Musiker, wie die Alben der *Folk Friends* oder des *Zupfgeigenhansels*. Gerade Musiker wie Werner Lämmerhirt oder Hannes Wader gehörten zum Freundeskreis von Gertrude Degenhardt und gingen bei ihr ein und aus. Viel Zeit wurde auch in einem Haus in der Nähe von Galway in Irland verbracht, und es scheint, als finde sich eine spezifisch irische Lebensweise in ihrem grafischen Werk wieder, wie dieses in den Werken von Liam O'Flaherty beschrieben wurde, zu dessen deutscher Herausgabe von *Der Stromer* Gertrude Degenhardt grafische Arbeiten beisteuerte. Daneben gesellten sich grafische Arbeiten für Buchausgaben der Werke von François Villon. Die trunkenen, überdrehten Musiker und vagabundierenden Fahrensleute ihrer Grafiken scheinen vor dem Hintergrund der irischen Landschaft entstanden zu sein. Die eigenwillige Stilistik ihres künstlerischen Striches geht über das hinaus, was grafische Kunst an sich ist: Ihr Schaffen lag näher an der Kunst, am Künstlerischen, und wandte sich vom Grafischen ab. Tatsächlich fielen gerade die von ihr gestalteten Plattencover aus dem heraus, was es an Covergestaltung in den 1970er-Jahren im Fachhandel zu sehen gab. Der neugierige Musikinteressierte dachte bei den von ihr gestalteten Schallplatten eher an mittelalterliche Musik, oder an etwas, das mit Till Eulenspiegel zu tun hatte, aber lag damit ganz daneben. Die Kritik des Bürgerlichen, die es auf diesen Platten zu hören gab, lag näher an der Lebens- und Kunstwelt von Gertrude Degenhardt, auch wenn in ihren Arbeiten bürgerliche Typen kaum eine Rolle spielen. Anerkennung erhielt Gertrude Degenhardt für ihre Arbeiten auch außerhalb der Musikwelt, wobei es immer wieder zu größeren Ausstellungen und zur Auszeichnung für ihre Arbeiten kam. Ihr künstlerischer Traum von der großen Anarchie, die sich in ein reiches, einfaches Leben verwandelt, ist nun ausgeträumt.

Michel Freerix

Filmstill aus *Chronik des Regens*, Juni, 1990: Mich(a)el Freerix (links) und Mario Mentrup (rechts)

Michel Freerix

(16.6.1961–12.1.2026)

Keinen Monat nachdem er seinen Nachruf auf Gertrude Degenhardt an die Redaktion geschickt hat, hat uns auch Michel Freerix – viel zu früh – verlassen. Und ein Nachruf auf ihn auf ihn muss zwangsläufig fragmentarisch bleiben, zu vielfältig waren seine Netzwerke, Aktivitäten und Interessen, als dass irgendjemand alle Facetten überblicken könnte. Es gab bei ihm immer wieder etwas neu zu entdecken. Er war Kurator, Filme- und Radiomacher, Schauspieler, Journalist, DJ und sicherlich noch einiges mehr. Meine intensivste Begegnug mit ihm liegt knapp ein Dutzend Jahre zurück, auf meinem Balkon. Eigentlich stand die Renovierung meiner Wohnung auf der Agenda, aber irgendwie fanden wir beide die gemeinsamen Gespräche ein Stück weit spannender. Er war alles andere als maulfaul – im Gegenteil, aber – und da dann doch ganz Ostfriese – dennoch geizig mit Worten. Er verschwendete sie nicht für Belangloses. Und manches musste man auch aus ihm herauskitzeln. Ich erfuhr einiges über sein Aufwachsen im Emder Arbeiterviertel Transvaal, seine Lehre auf dem Bau und seine Flucht aus den engen heimischen Verhältnissen – nach Berlin an die Filmschule, die dffb. Dort kam er allerdings nie wirklich an. Von Anfang an in der Rolle des Vorzeige-Proleten gefangen, machte er im Gegensatz zu einigen seiner Kommilitonen keine Filmkarriere. Das Vermarkten der eigenen Person und die Welt der Filmförderungen und Fernsehredaktionen waren ihm zuwider. Welch fatale Folgen dieses Filmbusiness haben kann, wie brutal dort Talente abgewickelt werden, wird schmerzhaft deutlich, wenn man seinen Abschlussfilm „Chronik des Regens“ anschaut, „der vielleicht wichtigste unbekannte bundesdeutsche Film der 90er Jahre“, wie der Filmwissenschaftler Olaf Möller meinte. Seine Leidenschaft, seine Neugier wurden allerdings nicht geschliffen. Er schrieb, organisierte, kuratierte, moderierte, legte auf und machte auch noch ein paar filmische Gehversuche. Einige Dinge haben wir im Lichtblick-Kino auch gemeinsam auf die Beine gestellt, wobei ich nebenbei immer noch einen Crash-Kurs in alternativer Musikgeschichte mitnahm. Zuletzt, im November letzten Jahres, habe ich mich mit ihm über einen Filmabend zu Franco, den ich organisierte, ausgetauscht. Auch hier breitet er mir assoziativ eine Bandbreite von Fakten aus, zog ein paar Register aus seinem angesammelten Wissen, schlug den Bogen zur Musik und bereicherte mich nicht nur um ein paar skurrile Details, sondern auch mit seinem ganz eigenen Blick auf die Dinge.
Michel wird fehlen, selbst denen, die ihn nicht mal kannten, aber von seinem Engagement profitierten. Denn er gehörte zu den wenigen, die die Kultur der Stadt vor der totalen Warenform bewahren – uneigennützig, unprätentiös und immer auf eine zutiefst menschliche Art.

Hansi Oostinga

ONKOMODERNE

Murgänge

/Christina Zück

Sie starren mich an. Dreimal am Tag muss ich am Büffet mein Essen holen und mit dem Tablett durch den Raum zu meinem Platz balancieren. An den Tischen, an denen ich entlang gehe, sitzen zum größten Teil männliche Mitpatienten zwischen fünfzig und sechzig. Ich bin gehbehindert, und die Küchenteammitarbeiterinnen der Reha hatten mich gefragt, ob das ein Problem wäre mit dem Büffet – nein, klappt alles gut. Nur das Glotzen muss ich jetzt aushalten, sechs Wochen lang. Laut zu reagieren wäre nicht hilfreich, die wirre Ladung an unbewussten und eher bösartigen Affekten könnte sich dann offen gegen mich richten. Würde ich mich beim Küchenteam beschweren, gälte ich als eine hysterische Irre, die sich alles nur einbildet. Es sind viel zu viele Blicke. Glotzen ist die einzige Form, in der die Mitpatienten im Rahmen der Gesundheitsinstitution, die sich doch Mühe geben möchte, schwächere und der Mehrheit gegenüber ungleichere Menschen gleich zu behandeln, ihre Missgunst gegen Frauen, Preißn, Menschen mit Behinderungen oder Migrationsgeschichte zum Ausdruck bringen können, ohne sanktioniert zu werden. Die Blicke ohne technische Verstärkung sind ja auch nicht nachweisbar, sondern performativ. Sie transportieren ein spürbares Werturteil, eine Anspannung, die vielleicht nicht gleich Hass ist, und das dringliche Bedürfnis, etwas als Objekt zu kennzeichnen. Ich soll begreifen, wer hier den Raum dominiert. Manchmal starre ich aggressiv zurück, ziehe die Stirn zusammen und schüttele den Kopf, es hilft nichts.

Überall in der Gesellschaft haben sich mehr oder weniger subtile Formen von Feindseligkeit und Konkurrenz ausdifferenziert, getragen von der Angst, dass die anderen die eigenen Selbstverständlichkeiten infrage stellen. Ein Durcheinander an Wünschen und Ansprüchen, die sich realisieren müssen, um das eigene Leben als gelungen zu bewerten, hat sich ungut zusammengeballt. Der Permafrost aus Gemeinsamkeiten, der die Gesellschaft zusammengehalten hat, schmilzt vor sich hin und setzt beunruhigende Kraftfelder in Bewegung. In der Reha treffen Leute aufeinander, die nicht mehr in derselben Welt leben. Während wir jeden Tag dreimal an einem festgelegten Platz neben fremden Menschen sitzen und die Mahlzeiten durchstehen, üben wir, für kurze Zeit eine Gemeinschaft herzustellen. Obwohl der Lebensentwurf der Patient:innen durch eine Erkrankung durcheinandergebracht und infrage gestellt wurde, bilden selbstwertsteigernde Erzählungen von Erfolg und Status das Fundament jedes Gesprächsanlaufs. Die Berührung mit andersartigen Lebenswelten macht die Erosion der eigenen, mühsam aufgebauten Identität umso sichtbarer.

Von der Reha aus fahre ich an einem regnerischen Samstag auf den Obersalzberg. Hinter Berchtesgaden führt eine kurvenreiche Straße ein paar Kilometer sehr steil hinauf zum weitläufigen Parkplatz des Dokumentationszentrums und des Busbahnhofs Kehlsteinhaus. Heute verhängen Wolken den Ausblick auf das Tal, die Baumkronen sind in den Jahren der Regeneration so hoch gewachsen, dass sowieso nichts zu sehen gewesen wäre. Hitler war in den zwanziger Jahren regelmäßig in diesem heilklimatischen Höhenkurort zu Gast und hatte sich später dort ein Haus gekauft, das er nach und nach zum repräsentativen Berghof erweiterte. Nachdem die Nationalsozialisten die Dorfbewohner vertrieben hatten, wurde die über die Hügel verstreute Gemeinde zusammen mit dem Berg Kehlstein 1933 zum Führersperrgebiet erklärt. Hitler verbrachte einen großen Teil seiner Zeit auf dem Obersalzberg, sein Berghof wurde zum zweiten Regierungssitz, wo welthistorische Entscheidungen über Verfolgung, Verschleppung, Völkermord und Kriegsfeldzüge getroffen wurden. Gleichzeitig diente die ideologisch beladene Berglandschaft als Kulisse für Hitlers Inszenierung als Privatperson. Unterhalb des geometrisch-minimalistischen Museumsbaus führt ein Weg zu der Stelle, wo sich der Berghof befand. Dort wird nichts zu sehen sein außer ein paar Mauern zwischen schlammigen Trampelpfaden, die ich mir en detail auf den YouTube-Videos der unzähligen Lost-Place-Influencer anschauen kann. Ich möchte zwischen den seit Jahrzehnten aufgeforsteten Bäumen kein nebulöses Grausen empfinden und mir nichts vorstellen müssen. Nach 1952 wurden

Alle Fotos: Christina Zück

die noch erhaltenen Gebäude gesprengt, um zu vermeiden, dass sich die Ruinen zu einem Pilgerort für Nazibewunderer verwandeln. Mit vielen anderen Tourist:innen in Goretexjacken und Ortovoxbeanies schaue ich mir lieber die Dauerausstellung „Idyll und Verbrechen" an. Displays mit Fotos, Filmclips, Grafiken und Dokumenten vermitteln auf eindrückliche und leicht zugängliche Weise, wie die Nationalsozialisten das Dorf ausbauten, kolonisierten und die Eigentümer unter Druck setzten, um sie zum Verkauf ihrer Immobilien zu zwingen. Am Ende wurden Mitglieder der eigenen Volksgemeinschaft enteignet und zwangsumgesiedelt. In der Ausstellung werden die Geschichten der Bewohnerinnen und Bewohner jedes einzelnen Hauses und ihr Widerstand gegen die Enteignung nachgezeichnet. Daneben werden die schwerwiegenden historischen Entscheidungen, die von der nationalsozialistischen Führungselite vor Ort auf dem Obersalzberg getroffen wurden – alle Feldzüge, die Errichtung von Konzentrationslagern, die Deportationen und systematische Ermordung von Menschen – gut verständlich dargestellt. Ein besonderer Fokus wird auf einzelne Fälle von Deportation und Euthanasie von Menschen mit Behinderungen aus der Region Berchtesgaden gelegt.

Um die Verwobenheit des Politischen mit der Landschaft deutlich zu machen, sind Ausschnitte aus Eva Brauns Filmen zu sehen, Dokumentationen des repräsentativen und privaten Lebens auf dem Berghof. Braun hatte Hitler im Münchner Atelier des Fotografen Heinrich Hoffmann kennengelernt, wo sie als Fotolaborantin arbeitete. Seit Mitte der 1930er-Jahre pendelte sie zwischen München und dem Berghof, wo sie als Wirtschafterin und Privatsekretärin eine zentrale Position einnahm, während Hitler sein Verhältnis mit ihr in der Öffentlichkeit verheimlichte. Mit Film- und Fotokameras dokumentierten Eva und ihre Schwester Gretl, die ebenfalls Teil des inneren Zirkels war, scheinbar Privates über das Leben des Führers und verkauften ihre Aufnahmen an Heinrich Hoffmann für Bücher und Wochenschauen. Seit Mitte der dreißiger Jahre waren Hitlerbilder allgegenwärtig in deutschen Privat- und Amtsräumen, gerahmte Fotos, Bildbände, Sammelalben, Wochenschauen und Zeitungen wurden massenhaft in Umlauf gebracht, um den Mythos vom „Führer" zu etablieren. Braun war Teil des Nazi-Propaganda-Apparats, obwohl viele ihrer Aufnahmen erst mal nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Auf dem Berghof, dessen heimliche Herrscherin sie war, filmte sie Staatsempfänge, offizielle Festessen, Besuche von Nazi-Funktionären und einen geselligen, warmherzigen Hitler, der Partys feierte und sich gerne mit kleinen Kindern oder Haustieren umgab. Von der allgegenwärtigen Terrasse des Berghofs streifte der Kamerablick über den Watzmann, den mythischen Untersberg und den Hohen Göll. In der großen Halle hatte Hitler ein versenkbares Panoramafenster einbauen lassen, das im geschlossenen Zustand die Landschaft wie ein kartographisch wirkendes Gitternetz überzog, und geöffnet den Herrschaftsraum hinaus in die Welt erweitern und die Größe der Landschaft in den Saal hineinziehen sollte, wie die Autor:innen des Ausstellungskatalogs schreiben.

Neben ihrer bildnerischen Mitwirkung am Führerkult performte Eva Braun in der großen Sammlung von Privataufnahmen, die sie „Die bunte Filmschau" nannte, auch ihr eigenes gelungenes Leben – nach außen hin blieb sie als Teil der nationalsozialistischen Elite unsichtbar. Ihren Alltag stellte sie als einen nicht endenden Urlaub umgeben von Freund:innen dar, voller Spaß und Glück, mit Festlichkeiten, Badeausflügen, Skitouren, Bergwanderungen, während sie in diesen Jahren immer wieder versuchte, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Die mörderischen Kriegsfeldzüge und die Auslöschung der jüdischen Bevölkerung, die parallel dazu stattfanden, wurden in den durchgängig als heil und unversehrt konstruierten NS-Lebenswelten nie thematisiert. Brauns mediale Repräsentationen des eigenen Genießens nahmen die zeitgenössischen Selbstdarstellungen auf Instagram vorweg, sie erscheinen wie eine kalkulierte Propaganda des eigenen Privatlebens, das sich im exkludierenden Bereich der Positivität bewegen muss. In einer YouTube-Dokumentation über Braun tauchen Filmaufnahmen eines Ausflugs auf, bei dem ihre Entourage ein Bad in den Gumpen des Königsbachwasserfalls oberhalb des Königssees nimmt. Vor ein paar Jahren wurden diese natürlichen Becken von der Nationalparkverwaltung Berchtesgaden gesperrt, weil Influencer:innen unzählige Bilder unter dem Hashtag #naturalinfinitypool auf Instagram gepostet hatten, sodass dort täglich hunderte Selfie-Tourist:innen im alpinen Gelände herumkletterten, die Vegetation und

die Felsen zerstörten, um ein einziges Bildmotiv zu wiederholen: eine im Wasser schwimmende Person blickt von der Kante des Beckens auf den darunterliegenden Wald, der sich steil zum türkisgrünen Königssee hin öffnet. Zwei Badende waren wegen plötzlicher Wasserdruckzunahme im Wasserfall ertrunken, andere stürzten ab und überlebten mit Knochenbrüchen. Die Natur soll sich dort nun fünf Jahre lang von den Irren erholen.

Das Infinity-Gumpen-Foto hat wie die allermeisten Landschafts-Selfies auf Instagram einen Bezug zu den berühmten Motiven des Malers Caspar David Friedrich aus dem 19. Jahrhundert, wie dem „Mönch am Meer" oder dem „Wanderer über dem Nebelmeer". Der zentralperspektivisch-lineare Blick des einzelnen Individuums dominiert die Erhabenheit der leeren Weite, je nach Bedarf das Meer, Berggipfel, ein Felsvorsprung über einem Fjord – ein transzendent verklärter Raum. Als Bildbetrachterin blickt man auf eine oder mehrere Rückenfiguren beim Blicken in den Retinol Glow der wirklichkeitsfernen Landschaft, auf diese Weise findet eine Doppelung der Blickbewegung und eine Intensivierung der eigenen Isolation statt. Die Felsen, die auf den zeitgenössischen Instagram-Motiven die Königsbachgumpe einrahmen, erinnern in der Ikonografie eher an Friedrichs „Kreidefelsen auf Rügen". Auf diesem Gemälde öffnet sich zwischen den Felsen ein Abgrund auf das Meer hin – ich habe irgendwo gelesen, dass ein Freund Friedrichs dort abgestürzt war und der Maler die Szene der Rettung dargestellt hat. Die Nationalsozialisten hatten den Maler Friedrich als einen Vorkämpfer ihrer Ideologie und Prototyp des idealen nordisch-germanischen Künstlers für sich vereinnahmt. „Die NS-Ideologie verband ‚Volk' und ‚Landschaft' zu einer untrennbaren Einheit von ‚Blut und Boden', schreiben die Historiker:innen des Dokumentationszentrums über das spezielle Verhältnis zur alpinen Berglandschaft, die als ein Spiegelbild des „deutschen Wesens" betrachtet wurde. „Die Nationalsozialisten deuteten die Berglandschaften der Alpen als ‚urdeutschen' Lebensraum. Die völkisch-rassistische Ideologie übertrug Eigenschaften der Natur wie Größe, Härte und Beständigkeit auf die dortige Bevölkerung."

Im Instagram-Kult des Wiederholens und Kopierens von beliebten Hotspot-Motiven stellt sich das Selbst in den Mittelpunkt, um eine Wertsteigerung in der Gemeinschaft der Likenden zu erzielen und um die behauptete Gefühlsintensität derer, die den Hotspot bereits verwertet haben, für sich individuell noch einmal zu konsumieren. Das Verhältnis zu dem Draußen, das als Landschaft oder Natur dargestellt wird, ist ein instrumentelles. Diese Art der Bildpraktik kann niemals in Beziehung treten zu dem, was außerhalb des Gitternetzes der ihr eigenen Ideologie geschieht.

Als ich aus dem Bunkersystem, das im unteren Bereich der Dokumentation Obersalzberg zu besichtigen ist, herauskomme, bin ich froh, wieder im Nebel mit Regen zu stehen. Zurück in der Reha sitze ich wieder an meinem zugewiesenen Platz am Esstisch, mir gegenüber Dieter aus der Region Bamberg, Ende fünfzig, er spricht mit Dialekt und arbeitet als Ingenieur bei einem Autoteilezulieferer. Ich erzähle, dass ich jetzt auf die Berge fahre, so hoch wie es geht, und manchmal auch mit Wanderstöcken im Schneckentempo weiter hoch gehe, um gehen zu üben und Fotos zu machen. Ich versuche, das Gespräch am Laufen zu halten, stelle ein paar Fragen, versuche Verbindungen zu knüpfen. Es strengt an. Wart ihr schon mal auf dem Hydrojetmassagebett? Im Haus der Berge? An der Eiskapelle am Königssee? Hermann, kurz vor der Rente, auch aus Franken, der Berufsschullehrer für Holztechnik ist, sitzt daneben, er hat mir mal von seine Tochter, die Historikerin ist und ein Museum leitet, erzählt. Auf seinem T-Shirt steht „Ich fahre ohne Akku – weil ich es kann". Am Tisch hat mir noch nie jemand eine Frage gestellt. Einmal erzähle ich, dass ich mit der Seilbahn auf den Jenner fahren möchte. „Was willst Du denn da oben?" fragt Dieter, „da kannst Du doch eh nicht rumlaufen, da ist es total felsig."

Beim Abräumen des Geschirrs am Servierwagen spricht mich ein Mann an. Er wolle mir sagen, dass er mich ganz schön tapfer findet. „Tapfer?" Ich bin genervt. „Ich hinke ein bisschen, und hier sind Leute, die haben einen implantierten Defibrillator, die können jeden Augenblick tot umkippen." „Ich habe keinen Magen", sagt er. Er meine tapfer, wie ich mit der Situation hier im Speisesaal umgehe. Er scheint sich auf die eklige Gefühlssuppe aus Begehren, Angst, Neid und Hass zu beziehen, für die er keine Worte findet. Dann verschwindet er ganz schnell und vermeidet in den nächsten Wochen ein weiteres Gespräch mit mir.

Bei der Schulterrückengymnastik halten wir mit einer anderen Person aus der Gruppe zwei Holzstäbe zwischen uns, auf denen ein Ball balanciert werden soll. Fünf Paare stehen nebeneinander und geben mit den Stäben den Ball an die Stäbe der Nachbarn weiter. Ich übe zusammen mit einer älteren Dame. Während wir den Ball vorsichtig auf die Stäbe der Nachbarn heben, kommt die Hand neben mir meiner Hand sehr nahe und berührt sie ein wenig. Sie ist mit weißen Flecken übersät, der Daumennagel fehlt. Mein Blick folgt dem Arm, führt über einen Rumpf mit stark gewölbtem Bauch weiter über eine Hautausfaltung im Kinnbereich zu einem geröteten Gesicht. Es ist ein mittelständischer Mensch – ich stelle ihn mir in einer Kleinstadt in Mittelfranken vor, leitender Angestellter, Familienvater, Zweifamilienhaus mit Schwiegereltern, Bluthochdruck. Ich drehe den Kopf und versuche, dem Wesen in die Augen zu schauen. Der Blick ist undurchlässig, es scheint mich nicht sehen zu wollen. Seine Hand, die den Stab hält, berührt meine Hand wieder, versucht ihr noch mal näherzukommen. Ich weiche aus, sodass der Ball runterfällt. Das Wesen trägt ein T-Shirt, auf dem „Wild" steht.

Am Wochenende darauf regnet es wieder und ich fahre noch mal auf den Obersalzberg. Ich nehme den Bus, der über die hochalpine einspurige Straße zum Kehlsteinhaus fährt. Vorher schaue ich eine Dokumentation über die technischen Meisterleistungen beim Bau der Straße und des Teehauses auf dem 1800 Meter hohen Gipfel des Kehlsteins, einem kleinen Berg vor dem Massiv des Hohen Gölls. Die Zwangsarbeiter, die für die Bauarbeiten versklavt wurden und von denen viele starben, wurden in dem von den Hochleistungen des Nationalsozialismus faszinierten YouTube-Video nicht erwähnt. Der elektrische Bus kurvt durch den Nebel, ein paar Bäume tauchen in wenigen Metern Sichtweite am Straßenrand auf, der krasse Abgrund, an dem die Straße entlangführt, ist glücklicherweise nicht zu sehen. Ein Tourist im Bus trägt einen Teleskop-Selfie-Stick mit einem Handy bei sich, bei der Ankunft filmt er den langen, in den Berg gegrabenen Tunnel, von dem aus ein ganz in Messing ausgekleider Aufzug 124 Meter zum Gipfel führt. Ein weiteres Video über die gruseligen, aber spektakulären technischen Leistungen der Nationalsozialisten wird auf einer Social-Media-Plattform hochgeladen werden. Oben angekommen fällt Schnee, man sieht nur etwa fünf Meter weit. Die kleine Loggia des Gebäudes ist der historischen Dokumentation gewidmet, während der zentrale Raum als Restaurant eingerichtet wurde. Da wo Hitler und seine Entourage – er soll sich selten hier oben aufgehalten haben – gesessen hatten, kann man jetzt einen Käsekuchen genießen und in einer Ecke verschiedene Souvenirs kaufen, Schlüsselanhänger, Caps mit „Eagle's Nest"-Schriftzug und Schneekugeln mit einem Miniaturhaus drin. Bei besserem Wetter kann man zum Gipfelkreuz hochwandern, es ist mit einem großen Holzedelweiß geschmückt, und dort ein Selfie machen, das Kehlsteinhaus und die Berggipfel im Hintergrund, um es zu den anderen Millionen Bildern auf Instagram mit dem Hashtag #kehlsteinhaus hochzuladen. Nach dem Abzug der amerikanischen Streitkräfte, die bis 1996 das in „Eagle's Nest" umbenannte Haus als Recreation Area für ihre Soldat:innen genutzt hatten, fiel es wie das Gelände des ehemaligen Berghofs unter das „Zwei-Säulen-Konzept" der Bayerischen Staatsregierung, bei dem die Wiederbelebung und wirtschaftliche Nutzbarmachung des Tourismus am

Obersalzberg mit der Aufarbeitung der NS-Geschichte einhergehen sollte.
Später, als ich wieder in Berlin bin, sehe ich in der Galerie Sprüth Magers die beeindruckende Filmarbeit „Retinal Rivalry" von Cyprien Gaillard. Gefilmt mit stereoskopischen Kameras und präsentiert in einer 4K-Hochauflösung mit 120 Bildern pro Sekunde, wird das betrachtende Auge hinter einer 3D-Brille mit sehr viel mehr Details als gewohnt überflutet. In Verbindung mit dem psychedelisch-dissonanten Soundtrack entsteht ein zwischen Drogentrip und Hyperrealismus schwankender Verzerrungseffekt. Objekte und Gebäude scheinen sich durch das 3D-Verfahren von der Leinwand zu trennen und in den Raum hineinzuragen. Der Film beginnt im Inneren eines Recyclingcontainers, dessen Flügel sich öffnen, dann stürzt die Kamera mit den Glasflaschen in einen Müllcontainer. Die Kamera befindet sich kurz darauf im Inneren des Bronzekopfes der Münchener Bavaria, der Statue der Patronin Bayerns über der Theresienwiese. Durch ein Loch im Helm führt der Blick auf das endlos erscheinende Feld des Oktoberfestes. Eine Person im Narrenkostüm liegt schlaff an einem Baum auf dem sogenannten Kotzhügel. Von einem müllbedeckten Boden aus geht der Blickwinkel hoch auf ein Burger-King-Restaurant in einem nationalsozialistischen Gebäude auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. Gaillards Kamera umkreist eigentümliche Orte und Objekte in Deutschland und untersucht sie akribisch, die alltäglichen trashig-urbanen Oberflächen schließen sich so in ihrer Tiefendimension auf. Schichten des Historischen und des Zeitgenössischen überlagern sich, und wie das Auge, das im 3D-Verfahren das Bild aus zwei unterschiedliche Quellen zusammensetzen muss, werden hier die Gewaltgeschichte und der lieblose, groteske Firnis in einen beunruhigenden Austausch gebracht. In dieser fehlsichtigen deutschen Landschaft können die Symptome des kollektiven Traumas anders scharf oder anders unscharf gestellt werden. Wie Walter Benjamins vielzitierter Engel der Geschichte haben wir immer noch das Gesicht der Vergangenheit zugewendet und sind nicht in der Lage, es von dort wegzudrehen, hin ins Offene, weg von den Trümmern, die sich ohne unser Zutun weiter vor unseren Füßen auftürmen.
In der folgenden Woche reisen neue Rehapatient:innen an, und plötzlich sitzt zwei Stühle weiter an meinem Kantinentisch ein voluminöser Mensch mit Tattoos der Rune Algiz und einigen Wölfen auf den Armen, keltischen Knoten auf dem Hals und einer Zahl in Frakturschrift auf der Schläfe. Er trägt ein T-Shirt der Südtiroler Band Frei.Wild, die leugnet, rechtsextrem zu sein. Noch drei Wochen Reha habe ich vor mir und werde es kaum aushalten, zu diesem Menschen irgendeine konsistente, sympathische, neutrale oder ablehnende Haltung einnehmen zu müssen. Ich bitte eine Mitarbeiterin aus dem Küchenteam, ob sie mir einen Platz an einem anderen Tisch geben kann. Es dauert zwei Tage, bis ich an einem neuen Tisch mit neuen Mitpatient:innen sitzen darf, der auch näher am Büffet liegt. Neben mir sitzt ein netter Unternehmer aus der ehemaligen DDR, der jetzt in Stuttgart lebt und fähig ist, sofort ein freundliches Gespräch zu beginnen. Gegenüber sitzt Andy aus Ingolstadt, der gar nicht redet und mir schon vorher aufgefallen war, weil er einmal ein T-Shirt mit einer Dart-Zielscheibe und dem Text „Ich spiele gerne untenrum" trug. Dann erschien er mit einem großen Comicgesicht auf einem T-Shirt, dessen lange Nase sich über seinen runden Bauch wölbte und Richtung Genitalregion zeigte. Heute ist ein grauer Comicsensenmann auf seinem schwarzen T-Shirt abgebildet: „So viele Idioten und nur eine Sense." Als ich am Toaster stehe und warte, dass die beiden Brotscheiben herausploppen, sehe ich direkt neben mir einen rundlichen Arm in die Schale mit Nutellaportionspäckchen eintauchen und sich fünf oder sechs davon herausgreifen. Vielleicht wird Nutella Andy von der Benutzung einer Sense ablenken.
Die T-Shirts der männlichen Rehabilitanden, die ich vorher nicht beachtet hatte, fallen mir nun deutlicher auf, nach und nach ergeben die eigentümlichen Botschaften auf den Aufdrucken ein sinnhaftes Gesamtbild, das die Lebenswelten der Leute anschaulich macht. Ich beginne eine Liste anzulegen: Adidas, Wacken 2023, Just Do It, Kronachtal Kickers, Jako, Motörhead, Gasoline Bandit – forever free, Puma, Trigema, Lemmy forever, Schlank würde ich dich nur unnötig geil machen, Camp David, Rammstein, Boss, Adi does it. Inspiriert von der Performativität der vielfältigen Aufdrucke finde ich bei Amazon ein ziemlich gutes T-Shirt, das ich gleich bestelle. Es ist knallig blau mit einem gezeichneten Katzenkopf mit runder Hippie-Brille, Flower Power Blumenkranz und einem Peace-Anhänger, darunter steht FCK NZS. Damit gehe ich nun durch den Speisesaal. Jetzt sollen sie mich bitte anstarren.

(Dieser Text war für die Ausgabe Juni 2025 der von hundert*,* Tod Spezial*, geplant.)*

2 Abend im Abendland—*Oliver Grajewski*
3 Ware oder wahre Kunst—*Raimar Stange*
5 documenta 15 / Kunst im Streit / Buch—*Christoph Bannat*
7 Ursula Paletta / Atelier Kirchner—*Birgit Schlieps*
9 Jukka Korkeila / Wolf & Galentz—*Andreas Schlaegel*
11 Stephanie Hollenstein / Buch—*Christoph Bannat*
12 13. Berlin Biennale—*Christoph Bannat*
14 Dorothea Neitzert / Galerie Amalienpark—*Birgit Schlieps*
18 Hans Stein / Ein alphabetischer Versuch—*J. G. Wilms*
20 Lovis Corinth / Alte Nationalgalerie / Gespräch mit Dieter Scholz—*Christoph Bannat*
23 Marktsurrealismus / Traum und Wirklichkeit—*Peter K. Koch*
26 Stimmungsbilder aus und Forschung zum Kunstmarkt — *Barbara Buchmaier*
29 ––––––– / Kunsthaus Bregenz—*Stephanie Kloss*
32 (Dé-)Formation (un)professionelle—*Andreas Schlaegel*
34 Ein langes Memoire über mein kurzes Leben als Galerist—*Andreas Koch*
40 Kunst aus externen Quellen finanzieren?—*Stefan Beck*
42 Ein Blick auf den Kunstmarkt – Leichter Regen —*Kerstin Wesslau*
44 Handel mit Zeichen – Markt der Zeichen—*Christine Woditschka*
46 Wo Kunst gemacht wird—*Philipp Burgdorff*
47 Kunst – Geheimnis—*Chat*
48 Top Dollar für ein Lächeln / Ein Romanfragment—*Nikolaus List*
51 Wo ich war—*Esther Ernst*
55 Ruthild Hahne / Eine Bildhauerin zwischen Systemen—*Birgit Szepanski*
60 Gespräch mit Michael Hirsch / Über Freundschaft—*Anna-Lena Wenzel*
64 Künstler/in, lebenslang / Susanne Ruoff—*Sonya Schönberger*
68 Vanity Fairytales / Die Schöne und das Biest—*Elke Bohn*
70 Tagebuch—*Eine/r von hundert*
72 Nachrufe von hundert / Gertrude Degenhardt, Michael Freerix
74 Onkomoderne / Murgänge—*Christina Zück*

Kunstmarkt-
Spezial

€ 10,–