

001 / 100

I2-2006

von hundert ————— 01

- 3— Der Köln-Effekt ————— *Andreas Koch*
- 5— Hans Haacke / Akademie der Künste ————— *Thomas Wulffen*
- 6— Chris Evans / REC ————— *Henrikke Nielsen*
- 7— Asmara / DAZ ————— *Naoko Kaltschmidt*
- 8— James Beckett / Büro Friedrich ————— *Astrid Mania*
- 9— Simon Starling / Neugerriemschneider ————— *Andreas Koch*
- 10— David Zink Yi / Johann König ————— *Raimar Stange*
- 11— Projektionen / Hamburger Bahnhof ————— *Emilie Bujes*
- 12— Jukka Korkeila / KFA Gallery ————— *Andreas Schlaegel*
- 13— Into me – Out of me / KW ————— *Raimar Stange*
- 14— Anton Vidokle / Unitednationsplaza ————— *Emilie Bujes*
- 16— Jonathan Monk / Haus am Waldsee ————— *Melanie Franke*
- 17— Tal Sterngast / NBK-Studio ————— *Kito Nedo*
- 18— Ganzseitige Anzeige ————— *Kito Nedo, Micz Flor*
- 20— Ein Preis von hundert ————— *VEB Optik (Tüte)*

Impressum

Herausgeber und VisdP Andreas Koch und Kito Nedo
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,
Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Pentagraph (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Fotografen und den Herausgebern
erscheint 12/2006 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 100+30 ap

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

Bilder

- 3 Michaela Eichwald „Köln Zoo“, Poster, 1998
- 4 Cosima von Bonin „Die Fröhliche Wallfahrt“, Videostills
mit Christian Nagel (links) und Bruno Brunnet (rechts)
Courtesy Friedrich Petzel Gallery
- 5 Hans Haacke „Kondensationswürfel (Condensation Cube)“, 1963–65, Sammlung MACBA
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, (c) VG BILD-KUNST, Bonn
- 6 Chris Evans, „A Sculpture for the Ahmed Family“, 2005/2006 (detail), Installationsansicht
REC, Berlin, 2006. Foto: Christoph Wiesner
- 7 Fiat Tiaglierio Service Station (Foto: E. Denison)
- 8 James Beckett, Untitled cut-up (Detail)
Courtesy the Artist and BüroFriedrich, Berlin
Foto: Uwe Walter
- 9 Simon Starling „Wilhelm Noack OHG“ 2006
Installationsansicht, Courtesy neugerriemschneider, Berlin
- 10 Foto: Raimar Stange
- 11 Eija-Liisa Ahtila „Consolation Service“, 1999
(c) Eija-Liisa Ahtila, VG BILD-KUNST, Bonn 2006 Foto: Crystal Eye Ltd,
Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York and Paris
- 12 Installationsansicht KFA Gallery
- 13 Janine Antoni, „Mortar and Pestle“, 1999, C-print
Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York
- 14 Foto: Sandra Bartoli
- 15 unitednationsplaza
- 16 Jonathan Monk: „Constantly moving whilst standing still“, 2005
Collection Dr. Paul Marks, Toronto, Canada, Foto: Heinz Pelz
- 17 Tal Sternkast „Ein Kind für“, Videostills
- 18 Fotos: Kito Nedo und Micz Flor
- 20 VEB Optik (Verpackungstüte), Detail

ZOO KÖLN



Der Köln-Effekt

/oder die fröhliche Wallfahrt nach Berlin

Das Wesen eines Zoos besteht darin, dass eingesperrte Tiere Menschen zur Schau gestellt werden. Sie haben dabei meist wenig zu tun und sind ihrer ursprünglichen natürlichen Herkunft oft über mehrere Generationen entfremdet.

„Zoo Köln“ steht auf einem Poster von Michaela Eichwald, das zur Zeit mit der Ausstellung „Make your own life – artists in and out of cologne“ durch mehrere nordamerikanische Städte tourt und dort angesichts der deutschhaltigen, archivlastigen, trockenen Präsentation für einiges Kopfschütteln sorgt. Dabei hält die Ausstellung, zumindest für den deutschsprachigen, kölnunkundigen Besucher einiges an Erkenntnissen bereit – vor allem in Bezug der Auswirkungen des Kölns der frühen Neunziger auf das heutige Berlin.

In dem 1991 gedrehten Volkstheaterfilm „Die Fröhliche Wallfahrt“ von Cosima von Bonin, der auf einem Monitor ohne Untertitel gezeigt wird, erkennt man einige Hauptprotagonisten der Berliner Kunstszene der Jetztzeit wieder. In einer merkwürdigen Dialektmelange spielen unter anderen Christian Nagel einen Dorfpfarrer, Bruno Brunnet einen dauergeilen Dorfjüngling oder Josef Strau dessen Mutter.

Der künstlerische Wert des Films ist völlig irrelevant, der Künstlerin ging es darum mit ihrer sozialen Clique eine buchstäbliche „Gaudi“ zu veranstalten und dabei vor allem Spaß zu haben. Strau wird im Begleitheft zur Ausstellung folgendermaßen zitiert „Ich würde die damalige Haltung als mangelndes Interesse an Produktionsprozessen beschreiben, dafür wurde die Betonung mehr auf die eigene Positionierung als Künstler im sozialen Netz gelegt“. Was dann auch auf den Ausstellungstitel hinweist, der auf ein Kippenberger-Zitat zurückgreift, dieses jedoch halbiert: „Mach dein eigenes Leben –“ ... „– zur Grundlage deiner künstlerischen Produktion – dann besteht keine Beziehung mehr zum Kunstmarkt“ wird weggelassen. So erscheint das



Köln von damals tatsächlich als Zoo in dem alle nur sich selbst, aber keine Kunst zeigten und produzierten. Das ist natürlich falsch, wie allein das Beispiel Kippenberger zeigt, der eben seine Dauerbesäufnisse dazu nutzte, tonnenweise lukrative Kunst zu produzieren und dessen Marktwert posthum immer weiter steigt. Das Bild des Künstlers wurde genauso verkauft wie seine Bilder und das „eigene Leben“ schnell zum wertsteigernden Label.

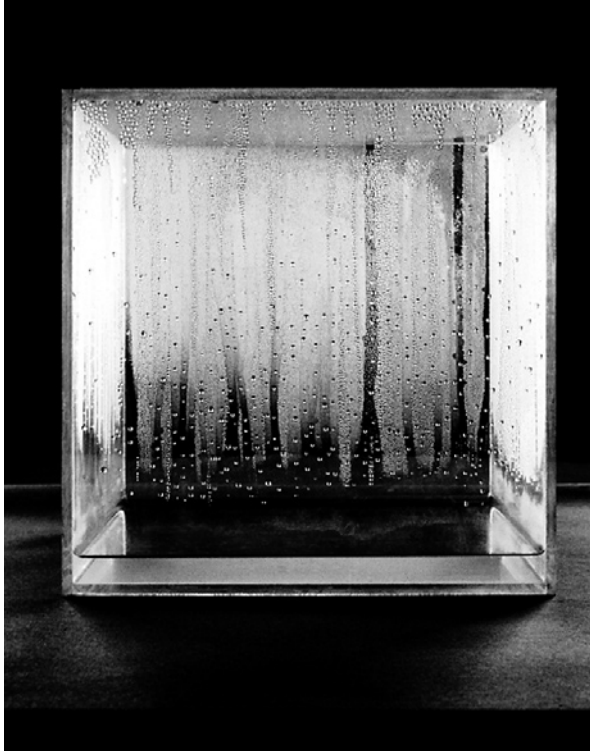
Was hat das alles mit Berlin zu tun? Die These ist, dass das damalige Kölner Erfolgsmodell höchst erfolgreich von ehemaligen Kölner Protagonisten nach Berlin exportiert wurde. Neu daran ist das Ausmaß mit dem die Kölner den Berliner Markt beherrschen. Nach dem Motto: Wenn wir schon verlieren, fahren wir eben hin und machen aus Berlin ein zweites Köln.

Das Klischeebild des wilden exzessiven oder tiefst neurotischen Kunstproduzenten á la Kippenberger oder Genzken bis hin zu Verweishermetikern ähnlich Cosima von Bonin oder Kai Althoff, wird seit einiger Zeit immer besser verkauft. Hetzler, Nagel oder Brunnet bestücken ihr Programm zu großen Teilen mit solchen Positionen. Baudach, ebenfalls aus Köln, hat eine komplette Postkippi-Riege im Feld, die sogenannten Baudach-Jungs. Selbst Neugerriemschneider (halb aus Köln) machten nie einen Hehl aus ihrer Kippenberger-Liebe und führen mit dem Isa Genzken Revival den neu/alten Trend fort, auch wenn ihr sehr stabiles Programm eher für konzeptionellere Neunziger-Jahre Positionen steht. Josef Strau betreibt mit seinem Kunstpavillon an der Volksbühne mehr Kunstmarktpolitik als man zunächst annimmt, denn auch hier spannen sich die Fäden hinüber zur Galerie Nagel und die ausgestellten Positionen sind um so verkaufbarer, je weniger sie zu sagen haben.

und mit ihr das merkwürdige Spagat linker Marktbejahung bzw. teilhabender Marktverneinung. Isabelle Graw, die das Kölner Phänomen samt der „Make your own life“-Ausstellung in der vorletzten TZK-Ausgabe sehr genau und ausführlich beschreibt, führt immer wieder zurecht ihre eigene Verstrickung an, existiert ihr Heft doch zum großen Teil aus dem Verkauf von Editionen und Anzeigen. So ist ihre Zeitschrift im Archiv der Ausstellung prominent ausgestellt, da in ihr seit Jahren die meisten Ausstellungsteilnehmer besprochen werden. In dem Graw sich selbst kritisiert, fördert sie sich dennoch genauso wie den aktuellen Köln-Boom. Das Erfolgsgeheimnis besteht wohl in der rheinisch-katholischen Abfolge aus Sündigen, Beichten und dann wieder Spaß haben. Womit wir wieder bei Kippenberger wären, der ja auch nach Berlin abwanderte.

Zu hoffen bleibt, dass der Kölner Zoo nach seinem Umzug ins Berliner Gehege nicht zur alleinigen Attraktion wird, hier nicht zu viele Nachahmer findet und schließlich dass dessen Kölner Herkunft nicht vergessen und vorschnell mit Berlin verwechselt wird.

Andreas Koch



Realzeitsysteme

/ *Hans Haacke in der Akademie der Künste*

Die Bundeskanzlerin hatte sich nicht die Ehre gegeben und wäre Gerhard Schröder noch im Amt gewesen, er hätte desgleichen getan. Immendorf ist nicht Haacke und Haacke ist nicht Immendorf. Die Retrospektive mit dem Titel „Hans Haacke. wirklich. Werke 1959–2006“ in Hamburg und Berlin ist ein Ereignis, aber ein recht zwiespältiges. Kaum ein anderer zeitgenössischer Künstler hat mit seinen Werken so viel Beachtung und Abneigung empfangen wie Hans Haacke. Seine Arbeit im Reichstag „Der Bevölkerung“ war Anlass einer Bundestagsdebatte und noch heute ist das Werk Anziehungspunkt unzähliger Besucher. Zu meinen persönlichen Erinnerungen an Hans Haacke gehört der Hinweis des Künstlers nach der Wahl Volker Kauders zum Generalsekretärs der CDU: Volker Kauder wäre wesentlich daran beteiligt gewesen, die Kampagne gegen das Kunstprojekt im Reichstag zum Laufen zu bringen. Es ist schon eine ironische Volte, wenn man jetzt auf der Internetseite Volker Kauders folgenden Satz liest: „Da ich an zeitgenössischer Kunst interessiert bin, war es mir eine besondere Freude bei der künstlerischen Ausgestaltung des Reichstages in Berlin mitgewirkt zu haben.“ Ob Volker Kauder den Weg in die Ausstellungen findet, steht nicht zur Frage. Aber wer an der Macht ist, wird milder. Wer an Alter gewinnt auch? Ein Hinweis auf diese Antwort findet sich auch in der Ausstellung, denn zum ersten Mal sind ganz frühe Arbeiten zu finden, zum siebzigsten Geburtstag Haackes. Neben einer Documenta Arbeit aus dem Jahr 1959 werden erste plastische Werke präsentiert, die sich im Umkreis der Zero-Bewegung aufhalten, aber diesen Dunstkreis schnell wieder verlassen. Diese „unbekannten“ Werke befinden sich denn auch allesamt „Im Besitz des Künstlers“. Es gehört zu den unausrottbaren Topoi der Kunst, dass das Alterswerk wieder Anschluss sucht an das Frühwerk. Wenn man als Besucher

in den Deichtorhallen von dem Raum mit den Frühwerken in die große Ausstellungshalle zurückkehrt, steht man vor zwei großen Spiegeln, die den Außenraum in die Halle holen wollen, mit dem Titel „Innen/Außen: Spiegelfechterei“. Wer an die verspiegelten Oberflächen der frühen Werke denkt, findet hier einen sprichwörtlichen Reflex vor.

Mit der Serie der Kondensationswürfel wird ein neuer Werkzyklus eröffnet, der dann auch direkt zu jenen „politischen“ Arbeiten führt, für die Hans Haacke zu einem Repräsentanten geworden ist. Denn was sich in den Kondensationswürfeln zeigt, sind Real-Zeit-Systeme. Hans Haacke schreibt dazu im Jahre 1969: „Arbeitsbasis ist, in Systembegriffen zu denken; in Begriffen der Herstellung von Systemen, des Eingreifens in bestehende Systeme und deren Enthüllung.“ Die Herstellung von Systemen wird ab 1971 abgelöst durch deren Enthüllung wie in der paradigmatischen Arbeit „Shapolsky u.a. Manhattan Immobilienbesitz, ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1.5.1971“. Es war diese Arbeit, die zur Absage seiner Einzelausstellung im Guggenheim Museum in New York führte.

Ein Kritikerkollege in Hamburg wies darauf hin, dass ihm nicht bewusst war, wie viele Werke Hans Haackes sich mit der Apartheid in Südafrika auseinandergesetzt haben. In ihrer Bedeutungsschwere wirken gerade diese Arbeiten aber kaum mehr nach. Die gesellschaftliche Realität hier und dort ist eine andere und sie bedarf anderer Mittel der Darstellung und Enthüllung. So ist diese Retrospektive eine doppelte: sie zeigt das Werk eines der bedeutenden Künstlers Deutschlands, der seit 1965 in New York lebt und dort auch als Lehrer an der Cooper Union einflussreich war. Und sie zeigt gleichzeitig, was wann zu welcher Zeit wie möglich war und ist. Dabei drängt sich ein starkes ästhetisches Moment gerade in den letzten Arbeiten zum Irak Krieg in den Vordergrund.

Die Ausstellung ist notwendig und dass sie von der Bundeskulturstiftung gefördert wurde, gereicht jener zum Verdienst. Für eine Kontextualisierung, die die Bedeutung der Arbeit von Hans Haacke in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang hätte stellen können, hat aber das Budget nicht mehr gereicht. So muss der Besucher diesen Kontext selbst erkunden, zu Gunsten seiner selbst und zu Gunsten Hans Haackes.

Thomas Wulffen

Hans Haacke „Werke 1959–2006“

Akademie der Künste, Pariser Platz 4, 18.11.06–14.01.07



A sculpture for the Ahmed Family

/ Chris Evans im REC

A sculpture, a colour photograph, and two framed letters make up Chris Evans' solo exhibition in the exclusive small space REC on Linienstraße. Initially, it may resemble the mixture of conceptualism and formal play that one often encounters in galleries these days, but there is a lot more to it than that. "A Sculpture for the Ahmed Family" (2005/2006) is a continuation of Evans' self-willed investigations into the relationship between artist and patron. Previously he has asked such unconventional collaborators as police officers to conceive a part of his work ("The Rock and the Judge", 2005) and directors of multinational corporations to come up with designs for public sculptures ("Radical Loyalty", 2002–2005). Unlike spectacular projects such as those undertaken by "The Yes Men", for example, it is not about sleeping with the enemy in order to reveal his inhuman intentions. Evans' work is situated somewhere beyond political correctness, posing sophisticated questions about the conditions under which art is being produced and, in this case, attacking cultural (mis)interpretations from a surprising angle.

"A Sculpture for the Ahmed Family" is based on his personal encounter with justice Syed Refatt Ahmed, who belongs to one of the richest families in Bangladesh. Discussing the family's influence within Bangladeshi society in relation to the country's faltering democracy, Ahmed talked about "rising above all that is commonplace and forging a neutral and passive path through the polarities". We learn this from the correspondence between Evans and Ahmed that effectively provides us with the key facts behind the rest of the exhibition: Ahmed's mother – an imposing figure portrayed in the photograph – has suggested the Banyan tree as an appropriate metaphor for the family, and the small black plaster sculpture in the middle of the space depicts the

tree. Considering that, according to Hindu mythology, the Banyan tree represents eternal life due to its seemingly ever-expanding branches, this choice is hardly surprising. However, Evans expresses scepticism in his letter since he has learned that the tree is also known as the 'strangler fig': its roots gradually spread around a host tree, which it occasionally kills. Grateful for Evans' investigations, Ahmed hopes that "this will not detract from the benevolent picture my mother was attempting to draw in using that analogy". The work deals with different ideas of self-representation and the genre of portrait. There is an interesting correspondence between the almost fragile model of the Banyan tree – appearing as anything but powerful and enduring – and the photograph of Mrs Ahmed. Dressed in sari and sunglasses, she strikes a formidable pose, seated in an armchair in front of several framed portraits of other Ahmed family members – all of them male.

As already mentioned, it is not the first time that Evans has subverted the idea of an artist-commission, approaching what might be considered as centres of power in terms of money and influence, and asking them to submit the proposal for what in the end becomes stereotypical "art works" – in this case the sculpture. But in fact the work as such takes place around the sculpture, as the photo and the letters form equally important parts of it. At one point I found myself wondering whether the whole story might be fake, but considering Evans' previous projects and his specific working method this seems most unlikely. Even though there is a great deal of humour involved, the straightforward and sincere manner in which he pursues and concludes his projects form an important part of their qualities.

Henrikke Nielsen

Chris Evans, REC, Linienstraße 85, 24.11.2006–20.01.2007



Asmara Preziosa

/Afrikas heimliche Hauptstadt der Moderne im DAZ

Das neue Rom des „Africa Orientale Italiana“ hätte es werden sollen: Asmara, die Hauptstadt des ostafrikanischen Staates Eritrea. Noch in den 1880er Jahren ein kleines Dorf, führte die italienische Kolonialisierung seither, besonders in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem explosionsartigen Wachstum, das erhebliche städtebauliche und architektonische Maßnahmen mit sich zog. Nach der folgenden britischen, später äthiopischen Okkupation und der erst 1993 erlangten Unabhängigkeit wird man nun langsam auch international auf das aufmerksam, was hier geradezu zeitkapselartig erhalten ist: Es ist, wahrlich ohne zu übertreiben, eine Sensation. All die politischen Turbulenzen haben die ca. 400 Gebäude italienischer Moderne wie durch ein Wunder ohne größere Schäden überstanden.

Synkretismus, Futurismus, Novecento, Art déco, Rationalismus, Monumentalismus – all diese Stile finden sich in den atemberaubenden Bauwerken des modernistischen Asmara wieder; so fatal Mussolinis Faschismus auch war, so muss doch im Vergleich zum NS-Regime, jedenfalls in Bezug auf die kulturpolitischen Konsequenzen, ein wesentlicher Unterschied festgehalten werden, dass nämlich die italienische Variante durchaus progressive Entwicklungen zuließ (zumindest bis der Zusammenschluss mit Deutschland erfolgte). Dieser Umstand entsprang freilich weniger einer aufgeklärten Gesinnung, als vielmehr einer uneindeutigen, also auch minder rigorosen Vorgabe – immerhin für ein totalitäres System. So erklärt sich die überraschende Vielfalt der in dieser Zeit entstandenen Bauten.

Der Konzeption dieser bedeutenden Ausstellung im Berliner DAZ liegt ein wunderbarer Fotobildband zugrunde, doch es stehen klar die historischen und geografischen Kontexte im Vordergrund, statt etwa bloß ästhetischen Fragen nachzugehen. In der filmischen Dokumentation „City

of Dreams“, die neben den Schautafeln und Baumodellen gezeigt werden, unternimmt der Architektexperte und Co-Kurator der Schau Naigzy Gebremedhin einen Spaziergang – er nennt es *passeggiata* – durch das Stadtzentrum: Er schwärmt von der Eleganz der reduzierten Formsprache des Selam Hotels, erläutert die Integration lokaler Motive in die Ausstattung faszinierender Lichtspielhäuser oder erzählt von der legendenumwobenen Entstehung jener Fiat-Tankstelle, deren tollkühne, an ein Flugzeug erinnernde Dachkonstruktion sich über 30 Meter erstreckt. Trotz der Rassengesetze und Segregation der Kolonialzeit sei man heute stolz auf diesen einzigartigen Kulturschatz; vielleicht auch deshalb, weil in anderen Gebieten der Stadt, jenseits jeglicher Nostalgie, jene Zustände vorherrschen, die gemeinhin das westliche Bild von Afrika prägen: Eritrea ist eines der ärmsten Länder der Welt, Dürreperioden sind keine Seltenheit, zudem bestehen weiterhin Spannungen mit Äthiopien. Nachdem finanzielle Unterstützungen seitens Italien abgelehnt wurden, hofft man in Asmara nun auf positive Auswirkungen durch den (bisher allerdings noch kaum bemerkbaren) Tourismus sowie die Aufnahme in die Liste des Weltkulturerbes. Der Appell der Ausstellung sollte bei der Unesco keine weiteren Zweifel aufkommen lassen.

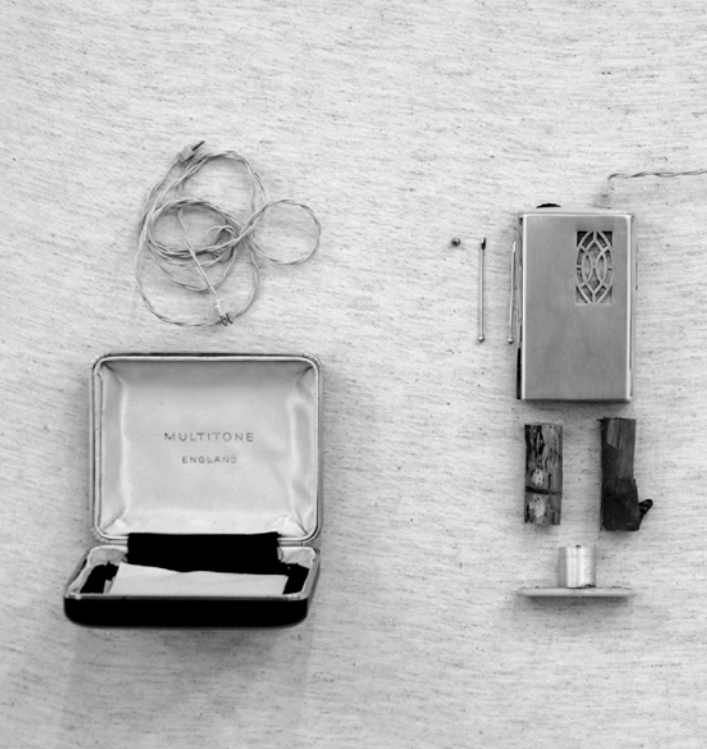
Naoko Kaltschmidt

„Asmara – Afrikas heimliche Hauptstadt der Moderne“
DAZ (Deutsches Architektur Zentrum)

Köpenicker Straße 48/49

3. 10. – 3. 12. 2006

Berlin, www.daz.de, www.city-of-modernism.de



Département des Aveugles

/James Beckett im Büro Friedrich

Vieles ist in jüngster Zeit zum Thema Kunst und Wissenschaften gesagt, geschrieben und vor allem kuratiert worden. Dabei ist das interdisziplinäre Anbändeln nicht immer mit erkenntnisbringendem Mehrwert verbunden. Das Beschäftigen mit Fragestellungen oder bildhaften Veranschaulichungen aus den Naturwissenschaften dient oftmals vor allem dazu, der Kunst eine Inhaltlichkeit – die noch dazu durch den Bezug zum vermeintlich Objektiv-Empirischen wenig Angriffsfläche für kritische Skepsis zu bieten scheint – und somit einen Daseinsgrund zu geben. Häufig geht damit das Bestreben einher, der Kunst den Nimbus einer „harten Wissenschaft“ zu verleihen. Dass ein Durchdringen zweier doch recht unterschiedlicher Methoden potentieller Welterklärung und möglichen oder erhofften Erkenntnisgewinns zu Arbeiten führen kann, die intelligent und humorvoll beide Disziplinen gleichermaßen kommentieren, beweist die aktuelle Ausstellung von James Beckett im Büro Friedrich.

Herrlich verwickelt etwa ist das Projekt „Tartan ‚Beckett-Beaumont‘“ (2006), an dessen Ende ein vom Künstler entworfenes und offiziell registriertes schottisches Webstück (Tartan) steht, das in der Ausstellung auf einem Stoffballen ausgelegt ist. Während das charakteristische Karo gewöhnlich ein mehr oder weniger willkürlich entworfenes Muster darstellt, das dennoch fast heraldisch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Clan anzeigt, hat Beckett der Wahl seiner Farben und seines Gewebes medizinische Daten zugrundegelegt: die Aufzeichnungen William Beaumonts, der im Krieg von 1812 durch die Verletzung eines Soldaten Gelegenheit hatte, wortwörtlich Einblicke in den menschlichen Verdauungsapparat zu bekommen. Die peniblen historischen Aufzeichnungen über die Art des Essens und dessen Verweildauer im Magentrakt, die Beckett in Form

eines Drucks zeigt, sind nun in ein anderes Bedeutungssystem mit anderen semantischen Regeln übergegangen. Anstatt also auf eine Verwissenschaftlichung der Kunst zu spekulieren, überträgt Beckett durch empirische Beobachtung und Quantifizierung gewonnene Daten in abstrakte Repräsentation, um so die Sinnhaftigkeit solcher Zeichensysteme und ihrer Prämissen in Frage zu stellen.

Und dies gelingt ihm zum Vergnügen des Betrachters gar trefflich. „Untitled (cut-up, unfinished)“ (2006) verschränkt gleich mehrere Arten und Weisen, wissenschaftliche wie künstlerische Objekte zu klassifizieren und verweist dabei noch ganz unprätentiös auf Literatur- und Kunsthistorisches. Wie der Untertitel andeutet, sind hier in Anspielung auf Montagetechniken aus Musik und Schrifttum Gegenstände unterschiedlichster Provenienz auf einer Vielzahl von Schautafeln zu Assemblagen vereint. Darauf angebracht sind Schilder mit eingprägter Brailleschrift, die Erklärungen suggerieren. Allerdings handelt es sich hierbei, wie der zur Arbeit gehörende Begleittext offenbart, um Wetterberichte. Ebenso absurd wirkt die Funktion, die Beckett den hier versammelten Gegenständen zugewiesen hat: gleich, ob Hörgerät oder Nusschale, Parfumflasche oder Handtasche, Bürste oder Uhr, sie alle werden als Verstecke für kleine Holzstöckchen oder -scheibchen verwandt. So wird hier auf mehreren Ebenen Bedeutungsaufladung vorgetäuscht, die sich bei näherem Hinsehen als windige Fiktion erweist und dem Gestus Broodthaers' nicht unähnlich gerade die museale Kategorisierung als reinen Selbstzweck vorführt.

Alle Arbeiten sind erstmalig hier präsentiert oder eigens für die Ausstellung entstanden. „Untitled (Registration Device for passing Train Traffic)“ (2006), eine grotesk aufgerüstete Apparatur, ist dabei ein selten gelungenes Beispiel für eine ortsspezifische Installation, die sich zudem nahtlos in die Gesamtpräsentation und überhaupt das Oeuvre Becketts einfügt. Ein an Messgeräten für seismographische Erschütterungen angelehnter technischer Aufbau macht die Vibrationen, die der Schienenverkehr über den Räumen des Büro Friedrichs erzeugt, auf abstrakt-schematische Weise sichtbar – erstaunlich eigentlich, dass noch kein Künstler, der in einem der Räume der Jannowitzbrücke ausgestellt hat, auf den Gedanken verfallen ist, über dieses atmosphärisch doch sehr prägende Phänomen zu arbeiten. In Becketts Aufzeichnungsmaschinerie setzen sich jedes Mal, wenn ein Zug über den Raum hinwegdröhnt, ansonsten nervös lauende Wagen auf einem Gleitsystem in Bewegung, die Bahnen von Endlospapier mit einem jeweils leicht variierenden Lochmuster durchstanzen. Technischer Aufwand und rationaler Erkenntnisgewinn stehen – wie bei so vielen Versuchsaufbauten im realen Raum – in schönster Diskrepanz zueinander, allerdings ist bei Beckett das Missverhältnis Methode.

Astrid Mania

James Beckett „Living Registration“
Büro Friedrich – Berlin, 21. 11. – 19. 12. 2006
19. Dezember Konzert und Performance
des N-Ensembles im Münzclub



Das ist der Herr Starling ...

/ Simon Starling bei Neugerriemschneider

Simon Starlings Interesse an Produktionszusammenhängen ist groß. Man könnte ihn als „Die Sendung mit der Maus“ unter den Künstlern bezeichnen. Das wäre gemein und stimmt auch nur, wenn man seine Produktionsketten als solche betrachtet, also deren innere Logik getrennt von ihrem Ausgangs- bzw. Endpunkt. Bei Simon Starling dreht die Maus meist durch und setzt sich zum Beispiel auf ein wasserstoffbetriebenes Fahrrad, fährt durch die Wüste, um mit dem Abfallprodukt des Motors, etwas Wasser, Aquarelle von Kakteen zu malen. Oder sie findet am Rheinufer ein Bootshaus, baut daraus ein Boot, um zur Ausstellungshalle zu fahren und daraus wieder ein Bootshaus zu bauen. Die Kinder vor dem Fernseher hätten ihren Spaß, aber das Warum wäre größer als vor der Sendung. Deshalb begräbt man die Maus am besten gleich wieder.

Die Skulpturen von Starling stellen ihren eigenen Produktionsprozess dar und sind selbstreferentielle, tautologische Konstrukte. Trotzdem erzählen sie auch mehr, z.B. von der Moderne, der Ökonomie oder der Kunst. Bei Neugerriemschneider zeigt Simon Starling eine Skulptur, die diese drei Bereiche in einer Filmschleifenwendeltreppenprojektionsmaschine vereint. Sie sieht schön aus und projiziert gleichzeitig einen schönen 35mm-Film. Man sieht die Geschichte der Firma Wilhelm Noack, einer Metall verarbeitenden Berliner Firma, die seit über 100 Jahren existiert und für Bauhaus-Designer, Nazis, Wirtschaftswunderfirmen oder zeitgenössische Künstler Aufträge bearbeitete. Starling ließ seine Skulptur von dieser Firma – basierend auf einem firmeneigenen Entwurf für Wendeltreppen – anfertigen. Auch den Herstellungsprozess der Skulptur findet man im Film wieder, der Künstler montierte die Kamera während des Bauprozesses auf verschiedene Werkmaschinen und die Kamera verfolgt die einzelnen Stationen.

Im Unterschied zu früheren Arbeiten bezieht Starling diesmal das Medium Film direkt mit in seine Arbeit ein, und Starling-typisch verschränkt sich die Funktion des Loops mit der Form der Wendeltreppe. Die Erzählung, die sonst zu seiner Arbeit gehört und in Form von publizierter Sprache oder mündlich mitgeliefert wurde, ist dieses Mal Teil der Arbeit. Das schafft einerseits eine stärkere Bild-Text-Einheit, andererseits erspart es dem Künstler auch Schritte und Stationen, durch die sich seine früheren Arbeiten erst materialisierten. Dadurch, dass der Künstler den sprachlichen externen Teil der Arbeit einspart, fehlt plötzlich auch das absurde Moment und die Komik. Die Kette hat nur noch zwei Teile und wird zu einer Art Bild.

Natürlich ist es ein schönes Bild, in allen erdenklichen Grauschattierungen gehalten. Das Korn des Schwarzweiß-filmes überlagert sich mit dem Silbergrau der Metallrohre, der schwarze Filmstreifen flimmert und flattert über die Geländer und der Projektor ist genauso formschön wie die Produkte der Firma Noack, die er an die Wand wirft. Man braucht keinen Begleitzettel mehr, um das Bild zu erfassen und zu verstehen, und doch fehlt einem dieser kleine Aha-Moment, den man früher hatte, wenn sich der Kreis erst beim Lesen schloss und einem ein Schmunzeln entlockte. Die Installation wird auf Kosten des Humors kompletter und wichtiger und gleichzeitig weniger nacherzählbar. Vielleicht ist sie ja dadurch mehr Kunst und noch weniger Maus, aber das ist auch ein bisschen schade.

Andreas Koch

Simon Starling „Wilhelm Noack Ohg“
Neugerriemschneider, 14. 11. 2006–13. 01. 2007



Kurvenprobleme

/ David Zink Yi in der Galerie Johann König

Die wohl längste Titel-Praline der Welt: „Geschlossene Kurve, bei der für jeden Punkt die Summe der Entfernungen konstant ist. Auslassung insbesondere inmitten von etwas.“ Doch genau wie „Duplo“ eben trotz aller cleveren Werbeslogans kein delikates Feingebäck ist, so hält auch diese Ausstellung trotz ihres ambitionierten zweiteiligen Titels nicht, was sie zu versprechen scheint. Und dies obwohl David Zink Yi derzeit immerhin zu den besseren jungen Künstlern (nicht nur) der Stadt zählt.

Für seine Einzelausstellung in der Galerie Johann König stellt Zink Yi, der in Peru geboren wurde und jetzt in Berlin lebt und arbeitet, die Spannung von Kunst und Handwerk, sowie die von (Post)Moderne und Tradition in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Überlegungen. Auf dieser Folie bedenkt er dann zudem einmal mehr das Problem von (seiner) Identität und Herkunft in der westlichen Postmoderne. Aber alles der Reihe, oder vielleicht der „geschlossenen Kurve“ nach: Inmitten des „königlichen“ Galerieraumes steht da eine hölzerne Form, die an ein übergroßes Fass erinnert. Gezimmert ist die bei aller Größe minimalistisch anmutende Skulptur aus peruanischem Holz, gefertigt zudem in einer Technik, die David Zink Yi von einem peruanischen Böttcher gelernt hat. Dieser Fassbauer wiederum hat einst bei einem der Großväter des Künstlers gelernt. Eine ebenfalls im Raum präsentierte Photographie zeigt außerdem, wie in der Firma des besagten Großvaters ein Holzfass gebaut wird. Die altherwürdige Technik des Fassbauens wird so hier in der Ausstellung in eine künstlerische Technik überführt, mit der ein abstraktes Objekt hergestellt wird. Zudem treten der noch junge Künstler und sein Großvater in einen quasi nachträglichen Dialog ein, der die Grenzlinien von traditionsreichem, angewandtem Handwerk und aktueller „freier“ Kunst verschwimmen lässt.

So weit, so gut – aber leider, doch nicht: Einerseits zeugt das zu betrachtende ästhetische Werk zwar von wohl beträchtlichem Arbeitsaufwand, interessanter aber machen diese (körperlichen) Anstrengungen das Ganze auch nicht. Elliptische Form und scheinbar vergilbtes Photo – da hat man schon Aufregenderes gesehen. Dies wiederum wäre durchaus kein Problem, ja könnte sogar angenehm souverän sein, wenn diese installative Form erkenntnisbringende Reflexionen in Gang setzen würden. Doch genau das, und dies ist die Krux der vermeintlichen Praline, ist hier nicht der Fall, vielmehr handelt es sich bei „Geschlossene Kurve, bei der für jeden Punkt die Summe der Entfernungen konstant ist. Auslassung insbesondere inmitten von etwas.“ nur um ein gut gelerntes Aufarbeiten von artistischen Fragestellungen, die gerade in den Neunzigern des letzten Jahrhunderts – man denke nur an Jorge Pardo, Andrea Zittel oder Tobias Rehberger – längst mehr oder weniger erfolgreich durchexerziert wurden. Die Wiederholung von David Zink Yi tat nicht Not, so vergesslich ist das kollektive Gedächtnis der Kunstwelt dann doch nicht.

Raimar Stange

David Zink Yi „Geschlossene Kurve, bei der für jeden Punkt die Summe der Entfernungen konstant ist. Auslassung insbesondere inmitten von etwas.“

*Galerie Johann König, Dessauer Straße 6–7,
21. 10. 2006–25. 11. 2006*



Diesseits von Hollywood

/ „Jenseits des Kinos: die Kunst der Projektion“ im Hamburger Bahnhof

Die Ausstellung im Hamburger Bahnhof „Jenseits des Kinos: die Kunst der Projektion. Filme, Videos, und Installationen von 1963 bis 2005“ ist wie eine große Hollywoodproduktion – wie ironisch, dass sie in einer Position „jenseits des Kinos“ steht: tolle Künstler (Rodney Graham, Pipilotti Rist, Dan Graham, Stan Douglas, Valie Export, Andy Warhol, Pierre Huyghe, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Peter Campus, usw.), beeindruckende Technik, hervorragende Gestaltung der Ausstellungsräume. Man spaziert in den Rieckhallen umher und genießt Schlüsselwerke der Videokunst, die gleichzeitig wirklich interessant sind (was nicht immer der Fall ist).

Mit seiner wunderschönen 7-Kanal-Video-Installation „Eraser“ (1998) entführt uns Doug Aitken auf eine sieben Meilen lange Reise, von Nord nach Süd über die karibische Montserrat Insel und zeigt verwüstete Landschaften. Die Arbeit wurde 1998 auf Film gedreht, genau drei Jahre nach der Evakuierung der Bevölkerung während der verheerenden Eruption des Soufrière Hills Vulkan, der eigentlich seit 400 Jahren inaktiv war. Eine poetische Wanderung, die in der Natur anfängt, und die immer mehr die Spuren der Zerstörung entdecken lässt. Das Geräusch der Künstlerschritte begleitet die drei Teile der Arbeit: zwei mal zwei Bildschirme in zwei Ecken gestellt, die von einer Position gleichzeitig zu sehen sind, führen zum dritten Teil, einer dreiteiligen Bildschirm-Projektion, die trotz ihres eigenen Charakters viele bekannte Bilder aufruft: Caspar David Friedrich, Isaac Juliens „True North“ – und sich zum Schluss zu einem erhabenen Gefühl addiert.

Ebenfalls aus drei Teilen besteht Eija-Liisa Ahtilas „Consolation Service“ (1999), aber die Reise ist in diesem Fall psychologisch; der Schmerz der Trennung, bis zum nächsten Versinken der Protagonisten in einem gefrorenen See.

Die Finnin arbeitet stark mit Narration, die sie aber wiederum chronologisch verwirrt – was natürlich in einer „historischen“ Ausstellung auch interessant ist, da die Anfänge der Videokunst von der Ablehnung der Narration geprägt waren. Dennoch gibt es noch weitere narrative Arbeiten in der Ausstellung.

Aber warum spreche ich über Hollywood, wenn ich eigentlich die gezeigten Werke so bewundere? Weil „Jenseits des Kinos“ – wie ein sehr gut produzierter Hollywood-Blockbuster – einfach ein bisschen leer wirkt, trotz aller tollen Effekte (die Künstlerarbeiten). Diese Arbeiten wurden nämlich von den vier Kuratoren Stan Douglas, Christopher Eamon (Kurator der Kramlich Collection), Gabriele Knapstein und Joachim Jäger in verschiedenen Kategorien oder Gruppen organisiert, wie zum Beispiel „Lichtspiele / The Optic“ oder „Fundus Kino / The Repertory Cinema“. Und diese Gruppierungen führen zu verkürzten Interpretationen und vergeblichen Versuchen ein Verhältnis zwischen den Arbeiten zu sehen oder nur eine Gemeinsamkeit, welche mit einem Satz beschrieben wird, der kein erleuchtendes Ziel hat, sondern einfach die Gruppierung verteidigt und unterstützt. Irgendwie fragt man sich also dann, ob diese Information, wenn es nur eine geben soll, relevant ist; und dann fragt man sich auch, warum so viele tolle Kuratoren nur darauf gekommen sind. Und endlich fragt man sich, ob das Ziel nicht einfach war, die Flick Collection und Kramlich Collection einmal mehr in einer größeren Ausstellung zu zeigen.

Emilie Bujes

Hamburger Bahnhof „Jenseits des Kinos:
Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und
Installationen von 1963 bis 2005“ Invalidenstraße 50–51,
29. 9. 2006–25. 2. 2007



Jukka Korkeila „Come as you are“

11. 11. bis zum 9. 12. 2006

KFA Galerie, Bergstraße 19

Peniskerze

/Jukka Korkeila in der KFA Gallery

„Come as you are“ ist eine fiese Appropriation des Kurt-Cobain-Titels, der ja das Tragische dieses Musikers so richtig verkörpert. In seiner Ausstellung mit diesem Titel, die dieser Tage in der kleinen Berliner KFA Gallery zu Ende geht, schlägt der finnische Maler Jukka Korkeila seine Figuren wie im Squash-Match an die Wände.

Die fast pornographischen Blätter, eingefügt in Wandgemälde, formen eine total sexualisierte Welt. Auf der Raufasertapete umspannen die Wurstbeine eines auf dem Rücken liegenden, glatzköpfigen, fetten, roten Buddhas sein dreifaches Gemächt und schieben es in den Zentrum des Blicks. Der Linie seines rechten Beines folgend, hängt eine kleinteilige Gouache. Darin breitet sich eine absurde Abendlandschaft aus – die Kehrseite eines Sumo-Ringers als Bellmer'sche Gliederpuppe, eine Hand, die eine brennende Peniskerze umfasst und ein dickes Maskenporrät.

Im völlig mit schwarzem Teppichboden verkleideten Hinterzimmer der Galerie befindet sich die Rauminstallation „Time Machine“. Im Dark Room lässt ein schwarzes Skelett seine weißen Zahnreihen grinsen, gegenüber hängt eine großformatige Tuschezeichnung. Fast lebensgroß zeigt sie einen schwergewichtigen, brennenden Sexgott mit gekrönter Eichel als Kopf und kreisrundem Bauch, darauf unzweideutig „Blow this Candle“, mit Pfeil nach unten. Die beiden starken Schenkel zieren die Schriftzüge „Cum Slut“ und „Piss Drinker“, die Hände stecken in Fäustlingen, die mit Smilies verziert sind, einer davon leckt sich die Lippen. Hier sind die Wortspiele Ernst zu nehmen. Das hat nichts mit gutem Geschmack zu tun, hier geht es direkt zur Sache. Und die ist der Körper, in diesem Fall der männliche, überwiegende Körper. Als Sexgott ist das Personal dieser Bilder oft unappetitlich, aber gerade noch am Rande mit den gesellschaftlichen sanktionierten Formen von Sexuali-

tät vereinbar. Die hier vorgestellte Zeitmaschine ist sowohl Verspottung als auch Variation des Themas von Sexualität und Tod. Was ist schrecklicher, das Grinsen des Knochenmannes oder der extrem sexualisierte Körper? Verloren im Dark Room gibt es nur noch die Alternativen Sex oder Tod. Die zunächst fast erschreckend und sogar eklig wirkenden Kalauer spotten einer Vereinheitlichung von Sinnlichkeit, aus der fette Körper ausgeschlossen sind. Diese tragen ganz andere Konnotationen – von sozialem Abstieg und unkontrollierbaren Gelüsten, von Machthunger und Bonzentum oder von Kummerspeck und Trauerkloß. Leibesfülle ist genauso stigmatisierend, wie es Herkunft oder Hautfarbe ist, ebenso wird sie oft auch unbewusst mit Asexualität oder unterdrückter Sexualität gleichgesetzt. Wenn dies wirklich die vorherrschende Meinung ist, dann unterdrückt das die Sexualität aller Dicken. „Ich bin froh, dass ich kein Dicker bin“ sang Marius Müller Westernhagen in den siebziger Jahren, als er noch richtig dünn war, „denn Dicksein ist 'ne Quälerei“. Als Anti-Vorurteils-Song gedacht, funktionierte er in der Schule auch hervorragend als Folter-Instrument. Ich ... dick?

Jukka Korkeila ist weder Ikonoklast, noch Pornograph, sondern er verhandelt seine Leidenschaft positiv, stellt über eine Ikonologie dicker Körper Fragen von sozialer Ausgrenzung und offenbart Strategien der Diffamierung. Als romantischer Künstler malt er was er liebt und das mit einer Leidenschaft und einem campigen, boshaften Humor, voller musikalischer Kalauer. Gerade dieser Humor ermöglicht es demjenigen, der einen starken Magen mitbringt, diese Arbeiten als genau die komplexe, vielschichtige und emotionale Malerei wahrzunehmen, die sie ist. Und mit der eine Sexualität gefeiert wird, in der gesellschaftliche Regeln fehl am Platz sind.

Come as you are – die sexuelle Anspielung befreit den tragisch aufgeladenen Songtitel von der sentimental aufgeladenen Aufladung. Es muss Spaß machen, sonst kommt man nicht dahin, wo man hin will. Der Tod ist kein Witz, er kommt früh genug und ist sehr, sehr dünn.

Andreas Schlaegel



Peniskerze II

/ „Into me/Out of me“ im KW

Was haben ein Piss-Painting von Andy Warhol und eine von Andrea Zittel gezeichnete Wohneinheit mit Pinkel-Option eigentlich gemeinsam? Oder diese Arbeiten mit einer kleinen Dose Künstlerscheiße von Piero Manzoni? Sie werden derzeit in den Kunstwerken (KW) in der Ausstellung „Into me/Out of me“ gezeigt und zwar in einem Raum auf der Etage, die unter dem inhaltlichen Motto „Geben und nehmen ...“ steht. Dass es bei diesen drei Arbeiten doch, trotz der gemeinsamen Teilmenge „Urinieren und Scheißen“, um grundsätzlich anderes geht, dies kümmert hier scheinbar nicht. Das „Geben und nehmen“ wird in der Ausstellung aber noch weiter gefasst, denn auch eine Performance von Andrea Fraser, während der sie mit einem us-amerikanischen Sammler ins Bett geht, um zu poppen, ist in dieser Etage zu sehen. Und, gleich gegenüber, ein Photo von Robert Mapplethorpe, das zeigt, wie ein (schwuler) Mann einem anderen in den Mund pisst. Kurator Klaus Biesenbach will mit solchen Konstellationen in der sich über ganze vier Etagen erstreckenden, also groß angelegten Ausstellung „Into me/Out of me“ zeigen, dass das Problem des Körpers das „zentrale Thema in der zeitgenössischen Kunst der vergangenen vier Jahrzehnte“ war, so jedenfalls liest man überaus verdutzt in der Pressemeldung zur Show. Nicht nur, dass diese Behauptung nichts als blanker Unsinn ist, schließlich hat es da noch, wir wissen es alle, ganz andere Diskurse gegeben, die sicherlich mindestens genauso wichtig waren, strafverschärfend kommt noch hinzu, dass der Kurator sein sicherlich nicht uninteressantes Thema in „Into me/Out of me“ so dehnt, dass, wie oben beschrieben, durchaus relevante Aspekte und durchaus ernst zunehmende künstlerische Arbeiten ihre eigentümliche Spezifik und somit letztlich auch fast schon ihre Bedeutung verlieren. Was dann noch bleibt ist eine quälende Redundanz mehr

oder weniger geschundener Körper, die, durch die seltsamen Zusammenstellungen des Kurators nahezu sinnentleert geworden, in der Ausstellung nur noch ein „Wer und was ist befremdlicher“ vorführen.

ps: Klaus Biesenbach darf übrigens jedes Jahr mindestens eine Ausstellung in den KunstWerken kuratieren. Warum eigentlich? Auf welcher formalen Basis? Hat er, der sich zu-gegebenermaßen seit Anfang der 1990er Jahre vieler Verdienste um die KunstWerke rühmen kann, Berlin nicht längst in Richtung New York City verlassen und dort einen neuen Job im P.S.1/MoMa angetreten?! Das könnte etwas mit Souveränität zu tun haben: Loslassen können.

Raimar Stange

KW Institute for Contemporary Art

„Into me/Out of me“, 26. II. 2006 bis Februar 2007



Nicosia is not in Berlin

/ an interview with unitednationsplaza organizer Anton Vidokle

„unitednationsplaza is exhibition as school“; this appears in the description of the project as well as in Anton Vidokle's text, which is to be found on the website. Vidokle is the founder of unitednationsplaza and organizes it in collaboration with Liam Gillick, Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghighian, Tirdad Zolghad and many more (over 60 artists, writers, curators etc. from many parts of the world), whose main goal is to discuss. Because it is actually really about discussing; not only within the group of its immediate participants and contributors, but also with all willing to take part. The structure is in fact simple – even though the project seems at first confusing as it is a little unusual. The one year long initiative will be punctuated mainly by public seminars (about research, discussion and actual production of contemporary art) which will take place approximately once a month in the Berlin-Friedrichshain space located on the „Platz der Vereinten Nationen“. While some might say that Vidokle is simply taking over the dead Manifesta 6 project, some might see in unitednationsplaza a new free university or they might even think of the Black Mountain College (founded in 1933 near Asheville, North Carolina, it was known as one of the leading progressive schools for art education and practice in the US. Closed in 1957. Among the teachers were for example: Josef Albers, John Cage, Merce Cunningham, Walter Gropius, etc.). I would simply say that this project is an alternative to the usual Berlin openings and is really challenging.

Emilie Bujes/ Where does this strong interest to propose a new „school“ come from, even though there are some alternative art schools around the world – like the free universities? Is there really an educative will on your side or do you rather see it as an open and experimental ‚forum‘ of discussion?

Anton Vidokle/ Actually there is a bit of confusion about unitednationsplaza – it's not a new school or an innovative educational model. Basically the group of people I am collaborating with on this project is interested in the notion of exhibition as school, or how to structure a visual art institution that does not privilege display. In this sense the project is more of an „alternative“ exhibition model rather than an „alternative“ educational model. The reason why this seems urgent is that discourse, research and production do not coexist easily with display of visual art, and even though all the museums, biennials and even art fairs are now hosting elaborate symposia, talks, educational programs, etc – these events are always marginal in relationship to the main business of displaying or selling and buying art.

Bujes/ Do you think that this initiative is specifically making sense in Berlin? Did you decide to come to Berlin because of its political as well as cultural past (the divided city), which could, of course, in a sense carry on the process you had started in Nicosia, even if the context is different as the wall has fallen?

Vidokle/ I really hope unitednationsplaza makes sense in Berlin as it is one of the few cities where it could be possible as an independent project: Berlin has a dense concentration of artists, writers, curators, etc.; it is very inexpensive and very central, making it easy for people from outside of Germany to come and take part in our activities. Personally I always found Berlin interesting because of the complex political and cultural history, but I would not see this as a kind of a literal answer to Nicosia – the divisions are/were not the same.

Bujes/ Is there something you wish to say about manifesta? – I know you must be probably tired of explaining your point of view and what happened, but I have the feeling,



Manifesta 6 is simply so much on the backdrop of unitednationsplaza that it could make sense to tell something about it again...

Vidokle/ The most exciting thing about unitednationsplaza for me is that now it has started developing its own very unique identity based on the input of all the people involved with this project and its context – it is by no means merely an execution of some pre-planned ideas transplanted from Cyprus to Berlin.

Bujes/ How did the project start? Did you decide yourself who you wanted to do it with or was it more a „kitchen“ discussion between you and some of the other organizers?

Vidokle/ Well, I could not just decide this by myself as the project requires collaboration of so many people, so when it became clear that Manifesta 6 is completely dead, I wrote to all the people I was working with to see if they wanted to try to continue this independently. All of them said yes and then I moved to Berlin to start setting up the infrastructure for the project, and together we started rethinking how this could be materialized at this new location. I wanted then to start with Boris' [Groys] seminar, called „After the Red Square“, because I think that his work on the post-communist condition is something fundamental to the kind of the discussion that will take place over this coming year, underscored by our actual location – Lenin Platz.

Bujes/ Do you plan to export unitednationsplaza in other places like you did for the e-Flux video rental?

Vidokle/ Probably not in its entirety as it is really a very big and complex project. However, we have been getting many invitations for various projects to be developed by unitednationsplaza and based on ideas we generate at our space. For example: we are now guest editing an issue of an art journal from Dublin that will come out early next year,

and also unitednationsplaza has been invited to develop a special conference program for Madrid in February, and possibly in Beirut next fall. In this sense unitednationsplaza functions as a kind of a „kitchen“: ideas and programs developed here will be circulating through other cities and institutions.

Bujes/ I noticed that you are always very discreet – or even invisible – in the projects you actually founded yourself; are you going to attend all the seminars?

Vidokle/ Of course I am attending all the seminars – in a way it's like a school that I would have really loved to have gone to, had it existed before.

Bujes/ And finally, do you think that the „documenta 12 magazine“ has the same kind of aim as unitednationsplaza?

Vidokle/ Actually documenta's magazine project seems a bit problematic to me: it presents itself as a kind of a utopian, all inclusive exercise – a Babel of magazines, however the more I learn about it, the more it looks like a hegemonic gesture by which an already powerful Western institution positions itself to dominate the discourse in the international art world for a period of time. As the discussion around contemporary art is already very much dominated by a kind of a univocal perspective perpetuated by the few leading art journals, this documenta project limits the topics of discourse even further by imposing its own thematic on much of the regional and smaller publications. I am not sure if this is very productive and such an approach is really the opposite of what happens at the unitednationsplaza.

For more information: www.unitednationsplaza.org

Next seminar: Walid Raad & Jalal Toufic

“The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster“

Platz der Vereinten Nationen 14a, 31. 1.–12. 2. 2007



Stille Post

/Jonathan Monk im Haus am Waldsee

Im Flüsterton wird eine Nachricht, vom Urheber erdacht, der Reihe nach weitergeflüstert, bis schließlich der Letzte das bei ihm Angekommene verkündet, zumeist unter Ge- kicher, denn nur noch wenig ist vom Ursprünglichen ge- blieben. Die Komik dieses Kinderspiels basiert auf einem Differenzphänomen, einer im Verlauf entstandenen Lücke zwischen dem ursprünglich Gesagten und dem durch viele Mänder Verformten.

Gleiches kann für das Vorgehen von Jonathan Monk ge- sagt werden, denn er nimmt das ursprünglich Gesagte der Kunstgeschichte, das Repertoire an Geschaffenem und kom- mentiert es, indem er es auf rekonstruierende Art verändert. Auflösen und damit Entschlüsseln vermag diese Rätsel nur, wer jene Fäden, die der Künstler zu einem neuen Muster verflochten hat, aus dem Original kennt. Für alle anderen ist es weniger lustig.

In unterschiedlichen Medien findet dieses Vorgehen in der gegenwärtigen Ausstellung im Haus am Waldsee Formen, seien es Installationen, Zeichnungen, Bilder oder Filme auf ratternden Super-8w-Projektoren, die auf Kniehöhe positioniert zumeist immer gleiche Einstellungen zeigen. 60 Minuten lang wird das Verdampfen eines heißen Tees in „The sublimation of desire, winter“ beobachtet. Im Ein- gang der Ausstellung lehnt ein Grabstein versehen mit dem Geburtsdatum des Künstlers „A work in progress (to be completed when the time comes) 1969–(white)“. Allesamt sind diese Arbeiten in einem dichten kunsthistorischen Re- ferenzsystem verwoben, beziehen sich immer auf bereits ka- nonisierte Werke. Dabei zitiert Jonathan Monk aus jenem Jahrzehnt, das bis heute gleichbedeutend ist mit Aufbruch, Ausbruch und Anarchie und das offen bleibt für nostalgi- sche Erinnerungen einerseits und utopische Hoffnungen andererseits: den Sixties. „Die Künstler, mit denen ich mich

auseinandersetze, sind stets präsent, heute vielleicht noch stärker als früher. Ich finde irgendwelche Hintertürchen und nutze sie. Das heißt, dass ich jeweils den Aspekt einer Arbeit verfolge, der entweder zu offensichtlich oder aber nicht erkennbar ist.“ Ein Beispiel für jenes hintersinnige Zitieren ist die Arbeit „The missing letter“: fünf Luftpost- Briefumschläge, allesamt adressiert an die gleiche Anschrift, wurden am gleichen Tag an den italienischen Arte-Povera- Künstler Alighiero Boetti nach Rom versandt. In der Aus- stellung hängen diese Kuverts in sechs Rahmen, der letzte ist leer. Auffallend sind die gleichen Briefmarken auf jedem Umschlag, jeweils in anderer Reihenfolge aufgeklebt. Es scheint nicht verwunderlich, dass alle Briefe ihren ver- storbenen Empfänger nicht erreicht haben und mit einem Vermerk „sconosciuto“ (unbekannt) zurückgesandt wurden. Alle, bis auf einen, der scheint verloren oder doch irgend- wo angekommen. Mit dem Umordnen von Briefmarken und dem Einbeziehen des Postsystems in das künstlerische Verfahren zitiert Monk jenes Vorgehen, welches Alighiero Boetti selbst in den sechziger Jahren mit Postversand-Ak- tionen wie „Settecentoventi lettere“, „Centoventi lettere“ und „Otto lettere dall’Afghanistan“ einsetzte. Dabei wur- den alle möglichen An- und Umordnungen nach Farben durchgespielt und ergaben so die maximale Anzahl der zu versendenden Briefe. Das methodische Verfahren Boettis rekonstruierend, verwandelt Monk den Urheber in einen Empfänger und dreht die Autorschaft posthum einfach um. Hier öffnet sich genau jene Lücke, die in dem Fehlen des sechsten Briefes „The missing letter“ ihre physische Existenz findet. Leerstellen dieser Art füllen die Ausstellung. Denn ähnlich wie mit Boetti verfährt er auch mit den Kuben von Sol LeWitt und Dan Graham oder mit Methoden serieller Reihung der Minimal Art.

Letztlich kreist das für die Ausstellung zusammengetragene Konvolut um Fragen von Autorschaft in der Kunst und Originalität per Signatur im Werk. „My name written in my piss“ zeigt Jonathan Monk, wie er seinen Namen in einen Sandstrand urinert. Kunsthistorikern fallen bei dieser Ges- te alle möglichen Referenzen von Marcel Duchamps ‚falsch‘ signiertem Urinoir bis hin zu Jackson Pollocks Drippings und Andy Warhols Piss Paintings ein, die Jonathan Monk mit seiner lapidaren Geste ironisch zu kommentieren scheint. Diese Haltung trägt er weiter, indem er den Kurato- ren, in diesem Falle Katja Blomberg, die Aufstellung seiner Installationen überlässt und diese so für eine weitere Ebene der Autorschaft öffnet. Schließlich war es die Kuratorin, die das Fahrrad auf dem Flügel positionierte. Es ruht auf Lenker und Sattel, die Räder werden per Motor betrieben, allerdings gegenläufig. „Constantly moving whilst standing still“ – vorwärts und rückwärts zugleich, was eigentlich zum Stillstand führen müsste. Es dreht sich trotzdem und dieses Trotzdem ist jene durch ‚Stille Post‘ entstandene Lücke, die den Umgang mit dem schweren Erbe der Sixties erträglich, ja sogar komisch macht.

Melanie Franke

Jonathan Monk, „Yesterday, Today, Tomorrow etc.“
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30,
8. 12. 2006–18. 2. 2007



Neurosen aus dem Kibbuz

/ Tal Stern gast im NBK-Studio

„Lass uns über etwas Produktives reden“ sagt ein Mann zu einer Frau in Tal Kochavi Sterns Doppelpjektion „Ein Kind für“, die im November und Dezember im Studio-Raum des NBK auf der Chausseestraße gezeigt wurde. „Es muss doch möglich sein, über etwas ganz Einfaches und Naheliegendes zu reden,“ fährt er fort, „etwas was vielleicht nicht jeder hat, aber jeder einmal war. Lass uns über Kinder reden.“ Die Antwort der Frau lautet: „Es ist nicht die Zukunft, vor der ich Angst habe, es ist die Vergangenheit.“ Dazwischen hat die in Berlin lebende israelische Künstlerin für wenige Sekunden eine Landschaftsaufnahme mit tief stehender Sonne montiert. Zwei Leute reden hier für die Dauer von etwa acht Minuten aufeinander ein, aneinander vorbei – miteinander sprechen sie jedenfalls nicht. „Es muss uns klar sein, dass der Satz ‚Nie wieder Deutschland!‘ auf ganz fürchterliche Art und Weise wahr werden könnte.“ sagt der Mann an einer anderen Stelle des Videos und klingt dabei nicht wie ein menschliches Wesen, sondern wie der fleischgewordene Paragraph aus dem Koalitionsvertrag von CDU, CSU und SPD: „Eine Gesellschaft ohne Kinder hat keine Zukunft.“ Bevor sich das Gespräch, das wie eine psychoanalytische Sitzung anmutet, in den nächsten Durchgang loopt, verfolgt die Kamera ein Passagierflugzeug, wie es eine Stadtlandschaft überfliegt. Ob die Maschine zur Landung ansetzt oder gerade gestartet ist, lässt sich nicht sagen. „Wahrscheinlich kann man doch gleichzeitig hier und da sein“ sagt die junge Frau auf dem Sofa ein paar Einstellungen später.

Auf einer zweiten, räumlich zurückgesetzten Projektionsfläche wird unterdessen eine stumme Filmdokumentation abgespielt, die Bilder einer kollektiven Idylle zeigt: eine Kindergruppe rollt kleine Teigklumpen aus, dann folgen Szenen aus der landwirtschaftlichen Produktion: Früchte

werden geerntet und auf einem Fließband sortiert, Kühe in einer Melkanlage gemolken, Milch in Flaschen abgefüllt oder ein Feld umgepflügt. Landschaftsimpressionen wechseln mit Nahaufnahmen von Blumen, dann wird wieder eine Siedlung aus der Vogelperspektive gezeigt. Schnitt: Glückliche Eltern mit einem Baby auf dem Arm, Kinder tanzen einen Reigen, veranstalten Badespiele oder tragen bei einer Art Erntedankfest Erzeugnisse wie Eier an der Kamera vorbei. Stern gast griff für diese zweite Schiene auf Filmmaterial aus den sechziger und siebziger Jahren zurück, das sie im Archiv einer israelischen Kibbuzsiedlung ausfindig machte. Es sind Bilder aus der Vergangenheit, die sich in ihrer Ästhetik stark von der vorderen, dominanteren Projektion unterscheiden, sie wirken wie ein Erinnerungstreifen, der irgendwo im Hinterkopf mitläuft, eher verbleichend, als stärker werdend.

In ihrer Summe lässt die Video-Installation den Betrachter erstmal ratlos zurück. Und das ist gut. Die offene Form der Präsentation verweigert sich einer schlüssigen Erzählung und wirft stattdessen ganz lebensnahe Fragen auf: Was ist Glück? Wie oder wo will ich leben? Ein Kind für... wen? Die Familie, die Gesellschaft, den Staat? Auf subtile Art plädiert die Arbeit zum einen für eine kritische Auseinandersetzung mit medial inszenierten Diskursen der Jetztzeit in Deutschland um das Thema „kinderlose Gesellschaft“, die sich oft genug in leeren Phrasen erschöpfen, zum anderen auch mit den gescheiterten Kollektiv-Utopien, die den israelischen Kibbuzim noch in den sechziger und siebziger Jahren den ideologischen Rahmen gaben.

Kito Nedo

Tal Kochavi Stern gast „Ein Kind für“
NBK-Studio, Chausseestraße 128/129
4. 11.–17. 12. 2006



Ganzseitige Anzeige (II)

Berlin. Anfang Dezember, früher Abend. Dunkel, mild und nieselig. Auf dem Weg zur U-Bahn. An der Chausseestraße gibt es nun ein Gemüsegeschäft weniger, dafür eine **Focacceria** mehr. Das wäre nicht nötig gewesen, unser Plan stand sowieso schon fest: schnell raus aus Mitte. Wohin? Klar: **Traumstadt Westberlin**. Diesmal nehmen wir den Hintereingang. Treffpunkt Wedding, Ringbahn. Im Zug hören wir auf, über **Beziehungen**, Geld und **Immobilien** zu reden, empfehlen uns auch keine **Rechtsanwälte**, Steuerberater oder Grafikdesigner mehr. Wir wollen nur noch Kunst sehen. Wenige Minuten später schon stehen wir – wie eigentlich immer – fasziniert vor dem **ICC**, dessen metallische Hülle **kaltes Licht** in die Berliner Nacht reflektiert. Doch der technofuturistische Messepalast ist heute nicht unser Ziel. Also weiter! Nach einer kurzen Runde um den Charlottenburger **Lietzensee** finden wir uns in den Räumen der **Galerie Aurel Scheibler**, die hier im Erdgeschoss eines vornehmen Bürgerhauses ihr Domizil bezogen hat. Wir sind beinahe die ersten Besucher und genießen die freie Sicht auf die Arbeiten **Jack Piersons**, dem amerikanischen Künstler, der uns auch schon in Klaus Biesenbachs Körperschau „**Into me/Out of me**“ (kw) aufgefallen war. Die Galerie ist sehr aufgeräumt, was Piersons Kunst etwas **verruchter aussehen** lässt, als sie andernorts wirken würde. Überwiegend sind Stücke aus den frühen Achtzigern und den Neunzigern zu sehen: Fotografien, Zeichnungen, Installationen und Objekte – darunter viele **Sammler-Leihgaben**, wie etwa die beiden Tafeln „Breakfast, Hope, Dinner, Fear, 1982“, die Wandarbeit „I (cracked), 1990“ oder der Läufer „1984“ über welchen wir zunächst ahnungslos beim Betreten der Galerie gingen. Viele der Objekte und Bilder sprechen von **Verlassenheit und Restwärme**. Auf der Skulptur „Black Jackie, 1991–2006“, die einer kleinen Bühne ähnelt,

liegen ein paar Zigarettenstummel und ein **leerer Plastikbecher**. Man soll das lamettaumkränzte Podest betreten dürfen und nach dem Willen des Künstlers sogar darauf tanzen, erklärt uns eine ältere **Sammlerin**. Doch niemand tut dies, jedenfalls für die Dauer unseres Aufenthalts, auch wir nicht. Stattdessen streunen wir durch die Räume: Im Leseraum der Galerie finden wir ein **superb eingepasstes Wandregal**, dass eine leicht geschwungene Wand bekleidet. Darin drapiert die richtigen Einladungskarten neben kuriosen Figuren aus dem Kolonialwarenhandel oder dem gut sortierten Asialaden. Und natürlich **Kataloge, Kataloge, Kataloge**. Auf Augenhöhe von links eine umfassende Sammlung von Schriften zu **E.W. Nay** – der Name soll uns am nächsten Tag wieder in der **Villa Grisebach** begegnen (Losnummern 993 bis 996). Wir drehen uns um und finden den **Jubiläumskatalog** des Auktionshauses prominent auf dem Arbeitstisch: „**Zwanzig Jahre Kunst und Kenner-schaft**.“ Als wir die titellose Pierson-Zeichnung „(Joint), 2004“ bestaunen, empfiehlt uns die Sammlerin endlich den Besuch der **Galerie NEU** in Mitte, wo der Künstler mit seinem Kollegen **Tom Burr** am selben Abend eine gemeinsame Präsentation eröffnet. Gesagt, getan.

Bei NEU mischen wir uns unter das übliche Volk: Kollege **Raimar Stange** wirft uns einen aufmunternden Blick zu, bevor er sich wieder in das Gespräch mit einer wichtigen Kuratorin vertieft, der Dichter **Ulrich Ulrichson** sitzt wie die Ruhe selbst inmitten des tosenden Vernissagen-Rummels, von der Theke nehmen wir uns eine kleine, **edel gestaltete**, anlässlich der Ausstellung erschienene Broschüre mit, die den **E-Mail-Verkehr** zwischen Burr und Pierson im Vorfeld des Projekts dokumentiert. Noch bevor wir anfangen uns wohl zu fühlen, machen wir uns in Richtung

Johann König am Potsdamer Platz auf, wo Arbeiten der kalifornischen Künstlerin **Lisa Lapinski** zu sehen sind. Die Ausstellungshalle wird hier von einer großen Schubladen-Konstruktion dominiert, die in ihrer dezenten **braunfurnierten Schrankwandhaftigkeit** an die nahe Weihnachtstour ins elterliche Heim erinnert. Wie zu Hause sind auch hier kleine neckische **Edelkitsch-Objekte** verteilt, wie etwa eine grazile, weiße Porzellan-Hand, die man so auch aus Schaufenstern von B-Juwelieren zu kennen meint. Auf der Raucher-Rampe vor der Galerie lernen wir eine Gruppe von jungen Künstlern und Künstlerinnen kennen, die **mehrheitlich behaupten**, noch nie bei der Kreuzberger Institution **Laura Mars Grp.** gewesen zu sein, obwohl es diese Galerie doch genau heute schon seit fünf langen Jahren gibt. Wir nehmen sie mit.

In der **Sorauer Straße** angekommen, kämpfen wir uns durch die Menschenmassen in das Büro der Galeristin vor, um auf der Bank von **Pjotr Nathan** ein wenig zu verschnauften. Bald schon gesellt sich ein junger Mann zu uns, der Stein und Bein schwört, in unserer Kolumne zu leben. Von ihm werden wir im weiteren Verlauf des Abends **wertvolle Tipps** erhalten. **Gundula Schmitz** gibt uns einen kleinen Flyer für die Party am späteren Abend in **Daniel Pflumms Studio**. Hunger treibt uns tiefer in den **Wrangelkiez**, Köfte im Brot. Inzwischen ist das **Eckrestaurant Gino** in der Wrangelstraße zum temporären Auffangbecken der Laura Mars-Crowd geworden. Drinnen ist es behaglich und doch von heute. Witzig: „Es muss nicht immer Kaviar sein“ – der **Simmel** steht lesebereit neben Brettspielen. Ober: „I tät dir jetzt einfach ein Glass helles **Tegernseer** hinstellen. Und wenn nicht, trink ich's.“

Die Zeit drängt, Pflumms Studio am Flutgraben noch zwanzig Minuten zu Fuß. Deshalb gedulden wir uns nicht mehr auf die Pointe des endgültigen Witzes über den **Kommunismus**. **Lenin**, **Stalin** und **Chruschtschow** kamen schon zu Wort, aber: „Was der **Breschnew** gesagt hat, das fällt mir jetzt halt nicht mehr ein.“ Also weiter durch den Wrangelkiez, **Mysliwskas** sechzehnten Geburtstag lassen wir links liegen. Schon vorbei. Ein Kneipenjahr sind sieben Menschenjahre, gefühltes Alter. Und am **Flutgraben** erklimmen wir das Innere des Backsteinquaders. „Treppe hoch geradeaus Treppe hoch geradeaus“ steht auf dem Flyer. Jemand sagt: „Wie das **Elektro**.“ Ob Pflumm das selber so sieht, wissen wir nicht. Als wir ihn fragen wollten, war er schon auf der **After-Opening-Party** von NEU-Scheibler irgendwo auf der Köpenicker Straße. Wir folgen.

Richtig gemacht. Der Mensch, der am frühen Abend in unsere Kolumne einzog, wusste: „Also ausgehmäßig natürlich zuerst **Throbbing Fricke** und dann **Eric D. Clark**.“ – und behielt Recht. Nicht zu leise, nicht zu laut, gute Laune auf hohem Niveau, anspruchsvoller House, minimal serviert. Ein **gelungenes Paket**, in dem nur einen Moment lang der **Schröder** von NEU stört, wie er neben dem DJ-Deck versucht zu telefonieren. Ihm sei vergeben. Wir erreichen Mitte zu Fuß, glücklich und wenn nicht bald Weihnachten wäre, dann wäre es schon wieder hell.

Samstag. Wir treffen uns im **St. Oberholz**, bereit für **Schätzwerte bis 3.000 Euro** bei **Grisebach**. Am frühen Nachmittag finden wir uns jetzt ausschließlich zwischen Apple und iPods. Gerne waren wir hier letztes Jahr, aber spätestens seit der **WM** ist das St. Oberholz passgenau um seine urbane, verpennte und doch erfolgreiche, globalisierte Monokultur **zusammengeschrumpft**. Bleibt zu hoffen: das Leben ist woanders – also „ab nach Berlin“.

Endlich Grisebach. Wir geben unsere Mäntel ab, hier ist es warm. Das offene **Kaminfeuer** brennt, als seien wir nie weg gewesen. Davor, als gäbe es hier Asche aufzuhalten, die gleichen Kacheln des Berlins der 1900er Jahre, die wir Tags zuvor bei Scheibler im Leseraum registrierten. Man trifft sich. Und einzige Erinnerung an den missglückten Start im St. Oberholz sind die drei Apple-Laptops des **Auktionators** und seiner beiden Beisitzerinnen. Struktur heute: Zuerst Kunst vor, dann nach 1945. Zum ersten Block ist die Halle voll und wir ziehen uns zu **Orangensaft** und **Filterkaffee** in einen der Zuschauerräume zurück. Monitore, in denen der Zeremonienmeister in einer kreisrunden Einblendung neben den Kunstwerken zu sehen ist, die **helfende Hand-schuhhände** für das Publikum hochhalten. Das Publikum weiß, was es will: nicht alle großen Namen finden Gebote und schön ist, was gefällt. Auf die sicheren Lose wurden schon im Vorfeld schriftliche Gebote abgegeben. Der Auktionator ist dann dabei – „Ist noch bei mir“ – bis das Fieber im Raum die Preise treibt – „**Ich bin weg**.“

Die Zeit vergeht im Flug und schon ist es „nach 1945“. Wir finden endlich Platz im Auktionssaal, rechtzeitig zum heißen **Baselitz-Bieterstreit** (**Georg Baselitz**, **Eugen Schönebeck** „Pandämonium II – Manifest“, 1962; 5.310 Euro), nachdem wir ohne große Hoffnung im Zuschauerraum aufbrachen, als eine Arbeit von **Franz Ackermann** kein Gebot fand – „Dann geht das zurück“. Erstaunlich präsent die Abo-Multiples von **Texte zur Kunst (TZK)**. Der Kunstmarkt funktioniert also auch ungeschminkt. Das Soli-Paket sortiert von teuer (1.180 Euro) nach preiswert (354 Euro): **Thomas Demand**, **Luc Tuymans**, **Daniel Richter**, **Sylvie Fleury**, **Günther Förg**, **Jonathan Meese**, **Alex Katz**, **Liam Gillick**, **Maria Lassnig**, **Thomas Ruff**. Ohne Gebot: **Franz Ackermann** und **Albert Oehlen**. Schwergewicht **Gerhard Richter**: „Mao“ (1968) bleibt zweiter im Bieterstreit mit 8.850 Euro. Erstaunlich: **teuerste Arbeit** der Schätzwerte unter 3000 Euro: **Karl Hubbuch**: „Emil R und Lina R.“ (um 1930) für 11.210 Euro [Losnummer 666!]. Nach dem erfüllten Nachmittag in einer **Bingo-Halle** mit Sekt statt Selters, brechen wir auf zur **Paris Bar** auf der Kantstraße.

Kito Nedo & Micz Flor

