

002 / 100

04-2007

von hundert ————— 02

- 3—Georg Baselitz / CFA ————— *Barbara Buchmaier*
5—Paul Snowden / Sandra Buerger ————— *Timo Feldhaus*
6—Kommando Hölderlin / Max Hetzler ————— *Andreas Koch*
7—André Butzer / Interview ————— *Melanie Franke*
9—Pawel Althamer / Neugerriemschneider ————— *Raimar Stange*
10—Tilo Schulz / Jan Winkelmann ————— *Doreen Mende*
11—Pro qm / Almstadtstraße ————— *Jörn Schafaff*
12—Soziale Grapheme / Laura Mars Grp. ————— *Clemens Krümmel*
13—Andreas Seltzer / Interview ————— *Kito Nedo*
15—Yukihiro Taguchi / Air Garten ————— *Fanny Gonella*
16—Jonathan Monk / Haus am Waldsee ————— *Thomas Wulffen*
17—Auris-Werbekampagne ————— *Raimar Stange*
18—Villa Massimo / Martin-Gropius-Bau ————— *Peter Lang*
19—Wynne Greenwood / Susanne Vielmetter ————— *Vera Tollmann*
20—Ho Tzu Nyen / Sparwasser HQ ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
21—Interior Expansion / Forum expanded ————— *Emilie Bujes*
22—16mm-Filme ————— *Henrikke Nielsen*
23—Eve Sussman / Hamburger Bahnhof ————— *Stefan Stefanescu*
24—Rodney LaTourelle / PROGRAM ————— *Rosemary Heather*
25—Anna Niesterowicz / Jesco von Puttkamer ————— *Stefanie Peters*
26—Ganzseitige Anzeige ————— *Kito Nedo, Micz Flor*
27—Rodney LaTourelle / PROGRAM ————— *Sandra Bartoli*
28—Ein Vorschlag von hundert ————— *Magazin Focus von 1994*

Impressum

Herausgeber und VisDP	Andreas Koch und Kito Nedo
Gründungsredaktion	Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo, Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Dank	an Estelle Blaschke und Vera Tollmann
Letzte Nachricht	„es tut mir leid, ich kriege hier einfach nichts zustande was irgendwie etwas interessantes über Bellmer aussagt – tut mir leid, grobe Nachlässigkeit meinerseits. Habe uach lieder ihcts tolles gesehen was ich tatt dessen anbieten könnte.“
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 03/2007 im	Redaktion und Alltag Verlag
Auflage	100+40 ap

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

Bilder

- 3 Georg Baselitz, „untitled (xl.06)“, Courtesy Contemporary Fine Arts
- 4 Georg Baselitz in Vanity Fair Nr. 07/07, Foto: Oliver Mark (Ausschnitt)
- 5 Paul Snowden, Berlin Street 2006, Courtesy Galerie Sandra Bürgel
- 6 André Butzer, „Kommando Friedrich Hölderlin“, 2006, Courtesy Galerie Max Hetzler
- 7 André Butzer, „Friedens-Siemens III“, www.friedens-siemense.com
- 9 Pawel Althamer, Ausstellungsansicht „Black Market“, Courtesy neugerriemschneider
- 10 Tilo Schulz, Ausstellungsansicht, Courtesy Galerie Jan Winkelmann
- 11 Axonometrische Zeichnung, Pro Qm
- 12 Ausstellungsansicht „Soziale Grapheme“, Laura Mars Grp.
- 13 Andreas Seltzer, aus der Serie „Die Reise zum Mittelpunkt der Erde“, 2004–2007,
Courtesy Laura Mars Grp.
- 14 Andreas Seltzer (s.13)
- 15 Yukihiro Taguchi, Ausstellungsansichten, Courtesy Air Garten
- 16 Jonathan Monk, „Constantly moving whilst standing still“, 2005, Foto: Heinz Pelz
- 17 Auris-Kampagne Intervention, Foto: Ralf Henning
- 18 Foto: Peter Lang
- 19 Wynne Greenwood, Courtesy of Susanne Vielmetter Los Angeles Projects
Foto: Evy Schubert
- 20 Ho Tzu Nyen, „The Bohemian Rhapsody Project“, Courtesy Sparwasser HQ
- 21 Isabell Spengler, „Telepathie Experiment I“, 2007
- 22 Daria Martin, „Soft Materials“, 2004, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh
- 23 Eve Sussman and the Rufus Corporation, fotografischer Still aus „The Rape
of the Sabine Women (Gomorra)“, 2005
- 24 Rodney LaTourelle, Courtesy PROGRAM
- 25 Anna Niesterowicz, „Samowóz/Autoform“, Installationsansicht,
Courtesy Galerie Jesco von Puttkamer, Berlin
- 26 Fotos: Kito Nedo und Micz Flor
- 27 Collage: Sandra Bartoli
- 28 Focus vom 21.2.1994



Branding Baselitz

/Georg Baselitz bei Contemporary Fine Arts

Seit kurzem zeigt und bespricht man die Werke von Georg Baselitz, dem man nachsagt, immer auf der Suche nach dem Deutschen in der Kunst zu sein, auch gerne in der trendbewussten jungen Mitte Berlins. In der Galerie Contemporary Fine Arts (CFA) und in der kürzlich mit sichtlich hohem Aufwand gelaunchten „Vanity Fair“, deren Chefredakteur programmatisch ein wieder erstarktes Deutschland ausruft, gibt es Gelegenheit für überraschende Begegnungen mit dem inzwischen 69-jährigen Künstler, seinen Werken und dem Marketing um seine Figur. Dabei scheint es vor allem die neue Werkgruppe der „Remix“-Arbeiten zu sein, die dem Ex-Rebellen dazu verholfen hat, wieder salonfähig zu werden. Bereits große Museen haben den Ergebnissen dieser Neuproduktion seit 2005, in der Baselitz im Sinne einer Selbsttherapie Motive seiner bekanntesten Gemälde wieder auflegt und unbeschwert farbenfroh auf weiße Leinwände setzt, kürzlich aufwendige Ausstellungen eingerichtet.

Unter diesen Vorzeichen steigt die inzwischen vor allem im hochpreisigen Segment agierende Galerie CFA in den Baselitz-Markt ein und präsentiert mit dem einigermaßen kuriösen Titel „The Bridge Ghost's Supper“ (dt. „Abendmahl der Brücke-Geister“) erstmalig Exempel aus dem (Alters-)Werk des „deutschen Malerfürsten“: Ein neues, großformatiges „Remix“-Ölbild und 38 Tuschezeichnungen. Nach Jörg Immendorff relaucht die Galerie also strategisch einen weiteren, international in den letzten Jahren in Vergessenheit geratenen deutschen Künstler um ihn mit den eigenen, noch etwas jüngeren Zug- und Zuchtpferden Meese, Richter und Pettibon in eine Riege zu stellen.

Das zentrale Exponat der Ausstellung, das man in der Galerie erst suchen muss, weil es erstaunlicherweise hinter einer großen Stellwand hängt, ist das 305 x 450 cm große Ölbild „Nachtessen in Dresden (Remix)“ (2006), eine Neuaufla-



Georg Baselitz „The Bridge Ghost's Supper“
 Contemporary Fine Arts, Sophienstraße 21
 10.2.–24.3.2007

ge von Baselitz bekanntem Werk „Nachtessen in Dresden“ (1983), welches in der Ausstellung leider fehlt. Darauf zu sehen sind markenmäßig auf dem Kopf stehend, mehrere zeichnerisch-karikaturhaft dargestellte Männerfiguren in schludrig gemalten blauen Anzügen und schwarzen Schuhen. Die zentrale Figur ist hier genau wie im Ausgangsmotiv Edward Munch, umrahmt von drei bekannten Brücke-Künstlern. Kirchner mit Pickelhaube und Stiefeln (laut Pressemitteilung „Cowboystiefel, die an Karl Mays Winnetou und Old Shatterhand denken lassen“), außerdem Schmidt-Rottluff und Nolde. Ab dem Gesäß lässt Baselitz die beiden letztgenannten zu einer Figur verschmelzen, vermutlich weil er sie im Vergleich zu Kirchner als künstlerisch weniger stark bewertet. Im Aufbau dieser Bildneuaufgabe fehlt der Tisch, an dem die Figuren im alten Bild angeordnet waren. Die Betonung scheint stattdessen auf den schwarzen Schuhen der Protagonisten zu liegen.

Die Feststellung, dass das „Remix“-Ölbild sehr schnell gemalt worden sein muss, gilt auch für die vielen mittelformatigen, in hellem Holz gerahmten Tuschezeichnungen mit Porträt-, Halbschuh- und Stiefelmotiven. Dieses Qualitätsmerkmal ist typisch für alle „Remix“-Werke. Vor allem die Tuschezeichnungen wirken hier, unterstützt durch die banale Standardrahmung, weniger wie hochwertige Originale, sondern eher wie flüchtige Studien oder auflagenstarke Kalendermotive.

Vertieft man sich nur ein wenig in die neuere Baselitz-Literatur, stößt man rasch auf eine für Baselitz' aktuelles Schaffen offensichtlich zentrale Fotografie. Sie zeigt den Künstler Edward Munch in einer ähnlichen Physiognomie und Körperhaltung wie im besprochenen Ölbild auf einem Stuhl sitzend in seinem Atelier. Dieses Foto ist jedoch so beschnitten, dass man seine bekleideten Unterschenkel und Schuhe

nicht sehen kann. Liegt hierin möglicherweise ein Schlüssel für Baselitz' aktuelles (jedoch nicht ganz neues) Interesse an Schuhen? Die in den ausgestellten Werken gemalten Hosenbeine und Schuhe wirken allesamt wie mögliche Verlängerungen der abgeschnittenen Beine von Munch.

Passend zum allgemeinen Baselitz-Revival und terminlich ausgerichtet auf die Ausstellung bei CFA präsentierte auch die allererste Ausgabe von der deutschen „Vanity Fair“ einen auffällig langen, reich bebilderten Bericht über Georg Baselitz. „Schorsch-Daddy, was geht?!“, lautete der bescheuert-überdrehte Titel. Gezeigt wurden auch Ateliernaufnahmen mit einem flippig inszenierten Künstler. Er trägt ein knallbuntes Outfit, inklusive einer weinroten, nagelneuleuchtenden Adidas-Trainingsjacke. Analysiert man dieses auffällige Styling, dauert es nicht lange, bis einem Zweifel kommen: Ist die Adidas-Jacke nicht das Markenzeichen des Galeriekollegen Jonathan Meese? Und wieso trägt auch Baselitz jetzt so plakativ diese Marke?

Leider bleibt es für uns im Verborgenen, wie Baselitz an seine Jacke gekommen ist, ob er sie im Sinne von Product-Placement für das Fotoshooting tragen wollte oder sollte, oder ob sie bereits in die Garderobe seines (möglicherweise von Adidas gesponserten) Remix-Revival-Outfit gehört. Ein verdächtiger Moment liegt auf alle Fälle darin, dass ein im Adidas-Originals-Store in der Münzstraße an Kunden verteilter Berlin-Guide unter der Rubrik „art galleries & museums“ die Galerie CFA als einzige kommerzielle zeitgenössische Galerie listet und empfiehlt. Und da diese ja bekanntlich bald ins „Galeriehaus Hinter dem Gießgraben 1“ an die prestigeträchtige Museumsinsel ziehen will, kann man allen Beteiligten an diesem „Cross-Marketing-Product-Placement“-Coup nur gute Vertragskonditionen und eine stetige Performance wünschen.

Barbara Buchmaier



Hau rein

/Paul Snowden in der Galerie Sandra Buergel

Um die Ausstellung von Paul Snowden in der Galerie Sandra Buergel zu besuchen, begibt man sich in einen seltsamen Teil Berlins. Es ist verblüffend, wie sich die Friedrichstraße innerhalb von zwei Haltestellen verändert. Von vierspuriger Fahrbahn, schicken Schaufenstern voll Designerware, vermeintlichem Hauptstadtfair und Hosenanzug tragenden Menschenmassen betritt man schon kurz nach dem U-Bahnhof Kochstraße ein nur mehr zweispuriges, schwach beleuchtetes Tunichtgut von Stadtviertel, dessen blasse Häuser und öden Fassaden ein bisschen an das Köln des Schriftstellers Rolf Dieter Brinkmann erinnern.

In diesem noch unerschlossenen Teil zwischen Kreuzberg und Mitte, wo die ehemalige Grenze zwischen West- und Ostteil am unkenntlichsten ist, liegt der Mehringplatz. Unweit davon in der Galerie Buergel sind die Werke Paul Snowdens ausgestellt und sie passen gut zur Gegend. Denn das Kaputte, Gebrauchte, das Pubertierende, Knallharte und irgendwie Unfertige ist Snowdens Thema. Als ein berühmter Turnschuhhersteller zur letzten WM die ganze Stadt mit „We came to play“ plakatierte, überklebte der Künstler das „Play“ mit „Fuck“. Nun hängen die Plakate hier als Bild an der Wand. Jedoch nicht gerahmt und auf feinem Papier gedruckt, sondern direkt von der Straße geklaubt und aus einer, vom Regen, dem Wind und Abgasen an den Rändern nach Außen gerollten Schicht aus unzähligen anderen Werbeplakaten und Stadtzeichen.

Wirklich hängen tun Arbeiten wie diese auch nicht. Denn auch wenn sich die Kunstwerke Snowdens an der Wand befinden, scheinen sie sich losreißen zu wollen, um ihren Betrachtern direkt ins Gesicht zu fallen. So schonungslos und direkt schreiben sie Sätze aus dem Jetzt: „Italoboy 16 Leck mich am Arsch was geht“ steht da etwa in übergroßer, klarer, schwarz-weißer Typo. Mitten in den Galerieraum

hat der Künstler sein Badezimmer nachgebaut, die Fliesen sind unordentlich schwarz angestrichen. Drinnen gibt es nur einen Spiegel und eine unverkleidete Glühbirne, die so nah dem kleinen Spiegel hängt, dass es blendet, wenn man sich in ihm anschauen will.

Der 1970 in Neuseeland geborene Snowden lebt in Berlin und inszeniert sich gerne als harter Homeboy. Früher hat er viel Geld in der Werbewelt gemacht. Heute nimmt er die Zeichen der Popkultur und nutzt sie skrupellos für seine Arbeit. In einem Video nimmt er etwa die Signifikanten der Popwelt und Jugendkultur aus MTV, Nachrichten und schwitzender Clubnacht, mixt sie scheinbar wahllos und rahmt sie zu einem neuen Produkt.

Im weitesten Sinne dürfte Snowdens Ansatz sicher etwas mit Street Art, Graffiti und Strategien des Culture Jamming zu tun haben. Es erscheint einfach, sie als virale Störungen kultureller Zeichenproduktion auszumachen. Doch bei Snowden kommt das alles unentschiedener, richtungsloser daher. Medialer Abfall wird recycelt, frei geräumt und kommentarlos liegen gelassen. Weniger die Einteilung scheint ihn zu faszinieren, als der Abfall selbst.

Snowdens Kunst wirkt, trotz aller rougher Schlagfertigkeit, als wüsste er selbst nicht genau, wie er sich zu den Zeichen verhalten soll. Als wäre diese Einteilung in schwarz und weiß und in klare, strikte Lettern eine spontane Reaktion auf die ausufernde Zeichenproduktion der populären Sphäre. Er greift an, schlägt zurück, will sich wehren – erst einmal umhauen, dann aber ist es still und man blickt sich um. Je weniger er versteht, desto klarer haut er etwas raus, in etwas rein. Desto schneller wiederholt, überträgt er. Zuletzt beansprucht Snowden auf einem Plakat: „I Like It Loud, I Like It Hard, I Am The Greatest.“ Als trotzige Reaktion auf den täglichen medialen Angriff spiegelt dies eine Sehnsucht nach einer vordiskursiven Welt, nach etwas Eigentlichem – und diese Sehnsucht wird im Titel der Ausstellung zum voreiligen Glaubensbekenntnis.

Timo Feldhaus

Paul Snowden, „In the Battle of Evil the Good will prevail“

Galerie Sandra Buergel, Hedemannstr. 25, 19.12.06–27.01.07 /100/5



Kommando Bimberle

/ „Kommando Hölderlin“ in der Galerie Max Hetzler

Friedrich Hölderlin war Schwabe und verbrachte die Hälfte seines Lebens entmündigt in Pflege. Zudem gilt er als einer der bedeutendsten Dichter der Romantik. Jetzt diene er als Motto für eine Max-Hetzler-Ausstellung an zwei Orten. Während dessen Jannowitzstandort scheinbar den musealen Ansprüchen der Galerie nicht mehr genügt und geschlossen wurde, konnte der kuratierende Künstler André Butzer immerhin das Stammhaus in der Zimmerstraße sowie die nur ein Stockwerk über seiner Entdeckergalerie Baudach liegenden Räume „Max Hetzler Temporary“ nutzen. Das macht Sinn, denn Butzer wird nicht nur von beiden Galerien vertreten, sein Konzept für die Ausstellung war es eben auch, Künstler aus beiden Galerien zu zeigen. Während die ausgewählten Hetzler-Künstler allesamt in den 80er Jahren Karriere machten, starteten die Baudach-Jungs buchstäblich aus dem „Dirt“ kommend erst in den letzten Jahren ihre Karriere.

„Eine Staffellübergabe? Oder nur ein Aufwertungsmechanismus, bei dem die neuen Namen ein wenig mehr schillern, weil die andern schon historisch verbürgten Glanz besitzen? Oder umgekehrt: eine Frischzellenkur für Künstler, die in die Jahre gekommen sind? Nichts von alledem“, schreibt Katrin Wittneven im Tagesspiegel.

All dies ist aber der Fall. Das zeigt schon das Beispiel Butzer, der natürlich einen Karriereschub durch die Übernahme von Max Hetzler erfahren hatte und die gesamte Baudach-Galerie mitzog, denn Hetzler unterstützt seinen jüngeren Kollegen nach Kräften, könnten doch noch mehr Frischzellen auf diesem Weg bei ihm landen. Die institutionellen Verstrickungen sind offensichtlich. Nicht umsonst haben sich Jung und Alt nahe beieinander liegende Räume in Weddinger Randlage neben Aldi, Schlecker und Polizei und über einem Möbelladen mit Restbeständen aus Insolvenzen gesucht.

Schaut man sich zuerst das mottospendende Hölderlin-Bild des Künstlerkurators André Butzer an, sieht man in butzer-typischen, großgestischen, kindhaften Pinselstrichen einen vierohrigen Munch-Schreikopf auf einem vage an Jonathan Lasker erinnernden Linienkorpus vor einem brennenden Haus. Alles so wild und schnell gemalt wie hingekritzelt. Was Butzer mit Hölderlin verbindet, ist außer der gemeinsamen schwäbischen Herkunft das scheinbare Leiden, also die vermeintliche Urzelle aller Kunst. Hölderlin ist durch seine Krankheitsgeschichte so etwas wie der Van Gogh unter den Dichtern geworden und hat ein hochsensibles, komplexes, romantisches Werk hinterlassen.

Butzer kokettiert mit diesem Geisteszustand ohne ihm jedoch näher zu kommen. Er reduziert seine Bildsprache auf das Grundvokabular der malerischen Expression, zitiert daraus eine weitere Ikone, eben den berühmten Schrei von Munch, und kopiert ähnlich wie Jean Dubuffet vor fünfzig Jahren das Klischeebild einer „psychiatrischen“ Malerei. Und genau wie bei Dubuffet entsteht nach einem offensichtlich rasenden Schaffensprozess etwas, was so aussieht wie kraftvolle Malerei, was es aber nicht ist.

Die Bilder funktionieren nach jahrzehntelang eingehämmerten Klischeemustern und damit auch im Markt. Dieses „es sieht aus wie“ bleibt aber das eigentliche Problem. Seine Form von explizit expressivem Farbauftrag setzt immer auch auf den Betrachter und dessen Erwartung von Authentizität. Ob dabei ein gutes Bild entsteht, bleibt eher dem Zufall überlassen, denn nicht das Bild scheint bei Butzer im Vordergrund zu stehen, sondern seine Haltung. Hier ähnelt er Jonathan Meese, der die Rolle des „artist terrible“ aufrecht hält und zudem vermehrt echtes Theater spielt.

Genau dieses Gefühl lässt einen beim Gang durch die Ausstellung nicht los. Da wird Kunst gespielt. Alles ist Inszenierung. An den museumstauglichen Stellwänden hängt Kullissenkunst, auf verschiedenartigsten Sockeln stehen Bühnenskulpturen. Thomas Helbigs Gothic-Fantasy-Objekte stehen auf lose angepinselten Kuben, die genauso schick wirken wie die eichenholz furnierten Sockel von Thomas Zipp, auf denen ein sockelübergreifendes Gebilde so aussieht, wie man sich den Prototyp einer Nuller-Jahre-Skulptur vorstellt – schwarz, formal, historisch.

Künstlerinnen stellen übrigens nicht mit aus. Auf gekachelten Sockeln befinden sich die einzigen weiblichen Teilnehmerinnen der Ausstellung, dralle Holzskulpturen von Werner Büttner in allen erdenklich devoten Stellungen, inszeniert als Damenbad. Die Jungs hingegen spielen weiter Kommando Kunst. Thilo Heinzmann lässt es nicht bei seinen zwei, vom Material her interessanten, aufgeflexten Alu-Bildern, das dritte Bild zeigt eine Sammlung aufgeklebter Holzdildos mit einem großen Schwung weißen Farbsafts. Erwin Kneihl fotografiert Düsenflugzeuge und Naziarchitektur und Georg Herold inszeniert auf Baulatten einige Boxhandschuhe mit dem Titel „lost intolerance“ (2004) oder klebt Bauklötze auf eine Leinwand. („Ziegelbild 1“ 1984)

Die Jungen und die Alten, die Baudach- und die Hetzler-Künstler nehmen sich nur wenig, die Sprache ist ein wenig roher geworden, die Metaphern ausgeleierter, die Gesten etwas banaler, die Haltung bleibt aber die Gleiche – Kommando Bimberle statt Friedrich Hölderlin. *Andreas Koch*



Anti-Authentizität

/ Interview von Melanie Franke mit André Butzer

Melanie Franke/ Du hast in letzter Zeit eine ganze Reihe von Ausstellungen mit dem Titel „Kommando“ organisiert: „Kommando Pfannkuchen“, „Kommando Friedrich Schiller“, „Kommando Calvin Cohn“ und jetzt „Kommando Friedrich Hölderlin“. Wofür steht das immer wiederkehrende „Kommando“ und welche Rolle spielt Hölderlin als Ideal dabei? Gibt es zwischen den ausgestellten Arbeiten und der historischen Figur einen Bezug, oder ist der Titel mehr eine Art Label ohne ein Thema vorzugeben?

André Butzer/ In diesem Falle spielt Hölderlin als Name sicher eine wichtige Rolle, aber die gesamte Ausstellungsserie ist eine lose Folge von Ausstellungen, die unter dem Motto „Kommando“ geführt werden. Sie sind aber nicht kuratiert im eigentlichen Sinne, sondern werden von mir teilweise verursacht. Das läuft meistens so: Ich werde eingeladen und gebe dann die Ausstellung vor. In dem Moment wird der eigentliche Ausstellungsmacher von seiner Macht enthoben, indem er etwas ins Haus bekommt, was er so nicht zeigen würde, wo er nicht unbedingt mitsprechen kann, sei es bei der Auswahl der Künstler oder der Auswahl der Werke. Das ist natürlich in jedem Fall immer anders gelaufen.

Und „Kommando“ meint, dass die Ausstellung immer unter einem anderen, höheren Auftrag steht, unter einer machtvollen Geste, die dann wieder in Ohnmächtigkeit aufgehen soll. Dafür steht in diesem Falle Hölderlin, den habe ich schon mehrfach porträtiert; er ist mein Lieblingsdichter. Er steht für eine Sehnsucht nach was auch immer. Sehnsucht ist, was Kunst generell formulieren möchte. Hölderlin formuliert, genauso wie Disney, Sehnsüchte und die kann man verwenden. „Kommando Kartoffelschalen“ steht für das andere Ende. In Gefängnissen gab es zum Beispiel auch das „Kommando Kartoffelschalen“. Diese his-

torischen Referenzen eignen sich dazu, sie symbolisch ins Feld zu führen. Letztlich ist es ein fahrlässiger Umgang mit ihnen. Ich benutze Disney nur als Referenz, erträume mir mit ihm mein System. Diese künstlerische Welt besteht aus diesem Traum, in den ich mich begeben habe. Und da treten diese Figuren und Persönlichkeiten neben mir auf und inspirieren zukünftige abstrakte Kunst.

Franke/ Warum haben die Figuren, zum Beispiel die aus der Serie „Friedens-Siemense“, immer Riesenköpfe mit weit aufgerissenen Augen, deren Körper beinahe verschwinden?

Butzer/ Das ist eine Versinnbildlichung von allgemein herrschender Deformation, die zu tun hat mit einer Vorstellung von einem zukünftigen Bild von Mensch, Körper, Fleisch und von Kartoffelchips. Es ist ein Menschenbild, auf das man in der Alltagskultur häufig trifft. Aber diese Form von sogenannter Gegenständlichkeit spielt weniger eine Rolle, denn ich mache eigentlich abstrakte Kunst, glaube ich. Selbst in einer solchen Darstellung wird ein hoher Grad von Abstraktion deutlich. Und diese Figurenwelt ist das Ergebnis vom Ende, von Abstraktionsausweglosigkeit. Sicher nicht der Anfang von Figuren, die sich dann als Abstraktion auflösen, sondern es ist genau anders herum. Sie sind das Ergebnis von einem vorläufigen Ende der figürlichen Darstellung. Anfang und Ende fallen immer zusammen. Der Weg, wohin das Ganze führen könnte, ist eine kosmische Darstellung von einer anderen Welt. Das geht aber nicht ohne die Figur, also nicht ohne Körper und Raum, ohne dieses unauflösbare Verhältnis. Ich habe aber eine ganze Reihe von Bildern gemalt, davon sind nur einige ‚Kopfausgeburten‘.

Franke/ Wenn es sich bei den ‚Kopfausgeburten‘ um abstrakte Formen figürlicher Darstellung, also um weder figürliche noch abstrakte Kunst handelt, welche Rolle spielen dann die extremen Gefühlszustände, die sich über die farbigen Formen ausdrücken?

Butzer/ Die Gefühlszustände sind in der gleichen Weise, wie sie extrem sind auch künstlich verursacht, sie sind fiktiv und leicht übertrieben. Künstliche Emotionen haben natürlich immer auch eine Entsprechung in der realen Gefühlswelt, aber ich glaube nicht, dass die Bilder davon wirklich Zeugnis ablegen können. Die haben fast nichts mit meiner eigenen Gefühlswelt zu tun, sind möglichst anti-authentisch, das heißt, sie sind echt.

Franke/ Manche Bilder tragen Titel wie „Blumm Blumm“ das Humorvolle und Unverbildete daran gefällt mir. Setzt du Humor gezielt ein?

Butzer/ Ich darf Humor nicht als Stilmittel einsetzen, sonst würde es gefährlich werden, weil ich humorlos bin. Ich mache eigentlich keine Witze, glaube aber, dass die Bilder trotzdem lustig sind, auch ein Titel wie: „Blumm Blumm“. Dieser Titel ist aber eher eine Ausnahme; das hat das Bild zu mir gesagt, nicht ich ihm. Eine rudimentäre Sprache, wie sie in Comics verwendet wird, drückt sich auch in diesem Bild aus. Es ist leicht ohne schweren Inhalt. Deshalb habe ich den Titel durchgelassen und aufgeschrieben.

Franke/ Wann und wie hast du angefangen mit der Malerei?

Butzer/ Als Zivildienst-Leistender bin ich nach dem Abitur nach Hamburg gegangen, dort habe ich sieben Jahre

gelebt und habe im Krankenhaus angefangen zu malen. Ich kann ziemlich genau zurückdatieren wie es begann: Damals habe ich die Sammlung Guggenheim in der Hamburger Kunsthalle gesehen. Im letzten Raum vor dem Ausgang hingen Werke von Francis Bacon, Jean Miró und Asger Jorns „Green Ballet“. Bacon und Miro haben mich weniger interessiert, aber Jorn dafür umso mehr. Ich ging nach Hause, habe mir grüne Farbe gekauft und habe ein scheinbar ähnliches Bild nachgestellt, was natürlich komplett anders aussah.

Kunst studiert habe ich nicht. Zwar war ich an der Kunsthochschule Hamburg erst zugelassen, aber bei der endgültigen Aufnahmeprüfung wurde ich abgelehnt. Den Hauptteil meiner Hamburger Zeit war ich Mitglied einer künstlerischen Gruppierung: Die Akademie Isotrop war ein von Künstlern gegründetes Lehrinstitut. Über vier, fünf Jahre des Bestehens haben wir Texte geschrieben, Veranstaltungen organisiert, Ausstellungen gemacht und uns sozusagen selbst unterrichtet.

Franke/ Warst du beeinflusst von der Generation der 80er Jahre, von Malern wie Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Werner Büttner?

Butzer/ Selbstverständlich. Bei meinem Einstieg seinerzeit in den mittleren 90er Jahren habe ich die Generation Oehlen-Kippenberger vorgefunden, die sind bis zu einem bestimmten Punkt gegangen. Kippenberger war ein fleischlicher, körperlicher Maler. Bei Oehlen ist es eher umgekehrt, also sehr neblig. Und wenn man das historisch weiter zurückverfolgt, spielt natürlich Sigmar Polke eine Rolle, der eine Art deutsche Pop Art für Arme betrieben hat, was wiederum Oehlen und Kippenberger beeinflusste. Eine andere Linie geht auch zurück auf den sogenannten Expressionismus über Georg Baselitz bis hin zu Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde, der sogenannte ‚Nasa-Nolde-Expressionismus‘. Die Linie auf der Französischen Seite verbindet Matisse und Jorn, die interessiert mich. Auch ist Henri Matisse neben Henry Ford für mich das Größte überhaupt gewesen. Denn ich habe für mich entschieden, dass ich die Linie, die auf Matisse zurückgeht, fortführen muss, natürlich nur unter Berücksichtigung der anderen Linien. Von der Tradition Oehlen-Kippenberger wollte ich mich dann distanzieren. Auch die Witze von Polke, seine Ironie und die Entmystifizierung der Malerei, indem er sie als Lüge begreift, haben mich nie begeistert. Aber ich konnte die andere Linie nur fortführen, indem ich die Vorstellung von Malerei als Lüge auch verinnerliche. Das eine geht ohne das andere nicht. So kam es dazu, dass ich Köpfe gemalt habe, weil Abstraktion, also eigentlich eine Abtrennung, trotzdem immer mit dem Figur-Raum-Dilemma verbunden bleibt. Dann kann man auch einen Kopf malen, ohne einen Kopf zu malen, mit oder ohne Kopf. Aber es geht um Kunst, nicht unbedingt um Malerei.

Franke/ Wenn du von Malerei als Lüge sprichst, dann setzt das eine Vorstellung von einer authentischen Malerei voraus.

Butzer/ Es gibt weder die Lüge noch das Authentische in der Malerei, es ist weder das eine noch das andere. Es schließt sich nicht aus. Es gibt aber auch nichts Dazwischen. Etwas kann so authentisch sein, dass es gelogen ist oder es ist so verlogen, dass es wieder stimmt. Es gibt gewaltige

Unterschiede zwischen einem Pinselstrich von Polke oder einem Pinselstrich von mir und Matisse. Die Pinselstriche stellen jeweils etwas anderes in Frage, stellen sich selbst als etwas anderes dar. Bei einem Pinselstrich von Polke wird ein Versprechen vorgeführt, dass er als nicht eingelöst vorführt, wie eine Art Werbeversprechen: Wenn Sie drei Wochen in den Urlaub fahren, dann werden Sie glücklich. Diese Information trägt so ein Pinselstrich mit sich, der sagt, er sei eventuell eine Lüge. Während ein Pinselstrich von Matisse durchaus ein neues Versprechen formulieren kann. Ein Versprechen für Leben, Glück, Lust, Veränderung. Jedenfalls ist es kein schneller Sarkasmus, es ist gut gemeint, zumindest besser.

Franke/ Zum Schluss interessiert mich noch deine Haltung typisch deutschen Zeichen gegenüber.

Butzer/ Bei mir geht es nicht um was typisch Deutsches, ich sehe mich eher als universaler, internationaler oder gar us-amerikanischer Künstler in Deutschland und nicht als typisch deutscher Künstler. Ich bin in einer amerikanisch besetzten Zone aufgewachsen, das ist mein Horizont. Als Kind Ronald Reagans habe ich später die Pinsel in die Hand genommen. In diesen Bezugsrahmen habe ich die Kunst integriert und mit deutschem Quatsch vermischt. Deshalb treten wir in Los Angeles mit „Kommando Pfannenkuchen“ auf und mit „Kommando Henry Ford“ in Stuttgart. Stuttgart ist meine Heimat, wie es auch die Heimat von Hölderlin ist. Aber unsere Heimat ist eigentlich der Himmel.

Das Gespräch fand am 24.2.2007 in Berlin statt.

André Butzer, „Friedens-Siemense“ Galerie Guido W. Baudach, OsrarnHöfe, Oudenarder Str. 16–20, 6.3.–14.4.2007

*„Kommando Friedrich Hölderlin“ Galerie Max Hetzler
Werner Büttner, André Butzer, Björn Dahlem, Günther Förg,
Thilo Heinzmann, Thomas Helbig, Georg Herold, Andreas Hofer,
Erwin Kneihsl, Albert Oehlen, Markus Selg, Thomas Struth,
Thomas Zipp
Zimmerstraße 90/91 und OsrarnHöfe, Oudenarder Str. 16–20
27.1.–17.3.2007*



Schwarz auf weiß

/ Pawel Althamer bei Neugerriemschneider

Schwarz-weiß und hoch komplex stellt sich die zweite Einzelausstellung „black market“ des polnischen Künstlers Pawel Althamer in der Galerie Neugerriemschneider dar. In der ersten Show hatte Althamer den Galerieraum im hippen Mitte quasi in einer Rückblende auf jüngste Vergangenheit in einen verfallenden, leerstehenden und offen bleibenden Raum verwandelt, der „Pennern“ zur Schlafstätte dienen konnte. Jetzt ist derselbe Raum von ihm in ein Künstleratelier umgewandelt worden, in dem an Holzplastiken gearbeitet wird. Dazu hat Pawel Althamer u. a. eine Werkbank, Schreibtisch, Bildhauerwerkzeug und Holzlatten in die Galerie gestellt. An den Wänden sind direkt auf diese angefertigte, fast schon hingekritzelte Instruktionszeichnungen zu sehen. Außerdem liegt auf dem Boden der Galerie ein überlebensgroßes Selbstporträt des Künstlers, an dem er bereits vor der Ausstellung begonnen hat zu arbeiten. Alles, bis auf die roten Schubladen im Schreibtisch, ist ganz in schwarz gehalten – ein „black market“ eben – und kontrastiert so auffällig und Gegensätze provozierend mit dem extra verlegten weißen Boden und den weißen Wänden des neugerriemschneiderischen „white cubes“. In diesem nicht nur farblich gesehen ambivalenten Setting arbeiten für zwei Wochen afrikanische („black“) Emigranten, die Althamer in seiner Heimatstadt Warschau auf einem afrikanischen „market“ kennen gelernt hat, und stellen selber Skulpturen aus dem – klischeeverdächtig – schwarzen Holz her (danach verwandelt sich die Ausstellung von einer Produktions- in eine bloße Präsentationsstätte). Dieses Kunstmachen nun ist absolutes Neuland für die Emigranten, arbeiten die drei doch sonst in Warschau bzw. Krakau in anderen Berufen, etwa als Lehrer. Dennoch aber stellen diese „Schwarzarbeiter“ mit ihrer artifiziellen Mitarbeit an „black market“ den Status Althamers als „allein verantwortlicher“ Künstler in

Frage, Autorenschaft also steht hier auf dem Spiel. Mit seiner vielschichtigen Installation gelingt es Pawel Althamer gleich an mehreren ästhetischen Strategien der letzten Jahre anzudocken: An dem „Displacement“ der Marke Guillaume Bijl etwa, an den „Kulturtransfer“ eines frühen Tobias Rehberger, an die projektbezogene „Sozialarbeit“ von Christine und Irene Hohenbüchler z.B., oder an die provokanten Arbeiten von Santiago Sierra. Anders als letzterer stellt Althamer seine Protagonisten allerdings zwar vor, aber nicht bloß. Spannend ist, wie der Pole diese Strategien virtuos mixt und sie zu einer für ihn typischen künstlerischen Arbeit nutzt, die sich nicht zuletzt durch ihre aktuellen politischen Implikationen auszeichnet. Stehen doch überaus brisante Fragen wie die nach der Integration von Dritte-Welt-Emigranten in „unseren“ westlichen Wohlstandstaaten hier ebenso zur Disposition, wie das immerwährende Problem des Bezuges von Kunst(präsentation) und Realität. Da kommt dann durchaus auch der Betrachter dieser Arbeit ins Spiel, wird seine Rolle doch plötzlich kritisch eben dadurch, dass er, fast wie im Zoo, bei seiner Werkrezeption unerwartet und ein wenig verlegen auf lebendige Wesen zu schauen hat. Last, but not least bindet sich der Künstler selbst konsequent mit in all diese Fragenkomplexe ein, dann nämlich, wenn er sein begonnenes Selbstporträt als postmoderner Künstler in der archaischen Form einer tendenziell realistischen Holzskulptur á la „Negerplastik“ (Carl Einstein) anfertigt bzw. anfertigen lässt.

Raimar Stange

Pawel Althamer „Black Market“, neugerriemschneider, Liniestraße 155, 15.02.–17.03.2007



Private Repräsentation

/ Tilo Schulz in der Galerie Jan Winkelmann

„I learned my politics at the Museum of Modern Art.“ wird der ehemalige Gouverneur von New York und frühere Präsident des Museum of Modern Art in New York – Nelson A. Rockefeller – in einer Biografie zitiert. Die Familie Rockefeller steht als einzigartiges Beispiel für die Verschränkung von Kunst und Politik in den USA des 20. Jahrhunderts. Schaut man sich die Art und Weise der Präsentation von Ausstellungen im MoMA zwischen 1942 und der Frühzeit des Kalten Krieges an, fallen nicht nur propagandistische Themen auf (z.B. „Road to Victory“ oder „The Family of Man“), sondern vermittelt das Ausstellungsdesign (u.a. realisiert durch den deutschen Bauhausmeister Herbert Bayer) eine suggestive Inszenierung von politischer Geschichtsschreibung und Wissensproduktion. Spätestens hier ist klar, dass die Präsentation von Kunst nicht nur aus dem ausgestellten Objekt im realitätsfernen, kontemplativen Raum besteht. Im Gegenteil: Das komplexe Gefüge aus Inhalt, Form und Kontext des Exponats sowie des Ausstellungsorts transportiert ein Zusammenwirken von künstlerischer Formfindung, institutioneller Programmatik und gesellschaftlichen Zuständen.

Sowohl die Politik der Repräsentation in Form eines spezifischen Ausstellungsdisplays als auch die Konstruktionen und Abbildungen der Kultur einer weißen, heroischen US-amerikanischen Männlichkeit sind immer wiederkehrende Themen in den raumbezogenen Arbeiten des Leipziger Künstlers Tilo Schulz. Seine dritte Einzelausstellung „BACK STAGE (in memory of Julius and Ethel Rosenberg)“ bei Jan Winkelmann / Berlin nimmt zudem bestehende räumliche Bedingungen des Galerieraums unmittelbar auf: Im hinteren Teil deuten eine grau-blaue Wandtapete und ein grüner Wohnzimmer-Sessel im Design-Stil der 50er Jahre einen Privatraum dieser Zeit an, der jedoch durch die gewölbte

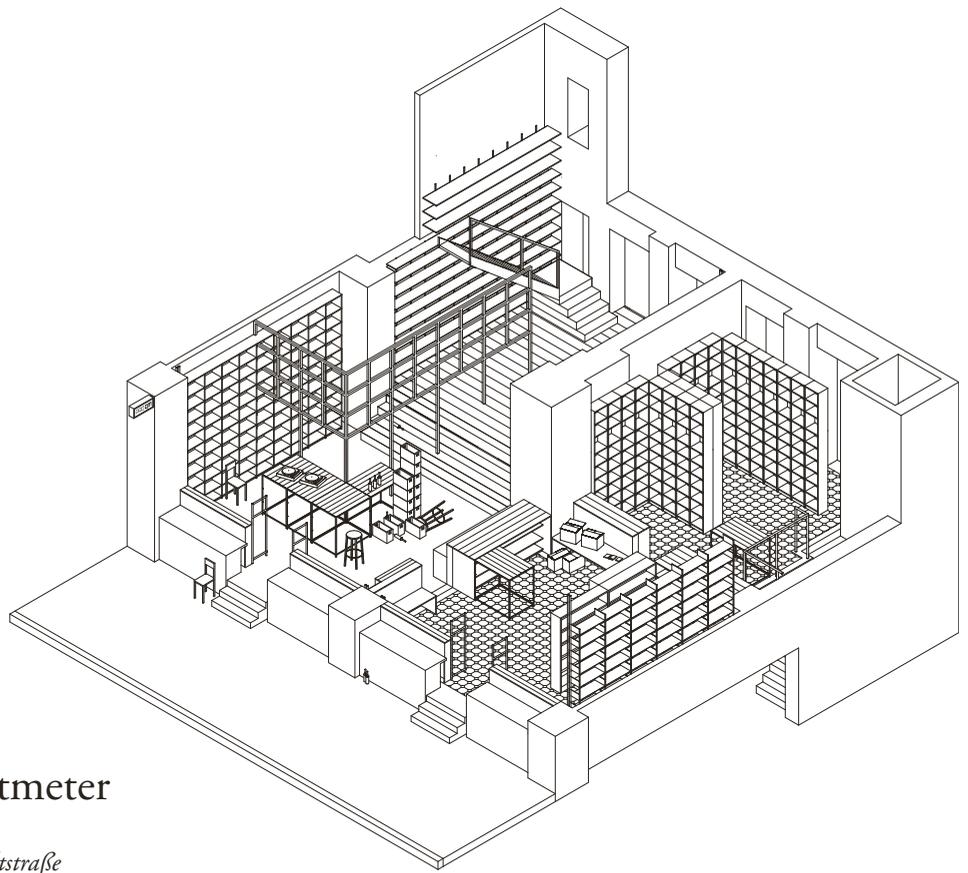
niedrige Backsteindecke und vor allem durch die vorhandene Vergitterung der Fenster zum Hinterhof keine Geborgenheit, sondern Enge, Unwohlsein und Beklemmung erzeugt. Man kommt nicht umhin, an einen Zellenraum zu denken, verstärkt durch eine fotografische Abbildung auf der Wandtapete. Die Aufnahme zeigt das US-amerikanische jüdische Ehepaar Julius and Ethel Rosenberg in einem Gefängniswagen nach dem Urteilsspruch im Jahr 1951. Die Rosenbergs wurden der Spionage für die Sowjetunion über den Bau der Atombombe bezichtigt, in einem Schauprozess zum Tode verurteilt und 1953 auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Dieses politische Ereignis steht exemplarisch für die Kalte-Kriegs-Hysterie und anti-kommunistische Hexenjagd unter dem damaligen Senator Joseph McCarthy, bekannt geworden als McCarthy-Ära.

Die Aufhebung der Trennung zwischen privat und politisch verschwindet zur Gänze spätestens durch eine den gesamten Raum dominierende Sperrholzwand, die sowohl das abstrahierte Wohnzimmer räumlich begrenzt als auch zum Informationsträger wird: Wie auf einer Wandzeitung sind einerseits plakatgroße Seiten aus dem Roman „The Public Burning“ (1977) von Robert Coover angeschlagen. In Form eines „Dramatic Dialogue by Ethel Rosenberg and Dwight Eisenhower“ – der 1953 Präsident der USA wurde – ist ein Gnadengesuch nachlesbar, das fiktiv-dokumentarisch die kommunikationslose Konfrontation zwischen der Anhörung der nachweislich unschuldig Verurteilten und der Personifizierung („Uncle Sam“) der souveränen Macht des ideologischen Staatsapparats abbildet.

Zwischen Skulptur und Display changierend lässt sich der Raumteiler andererseits auch als werbendes Billboard lesen: Baumarkt-übliche Gehweg-Platten aus Beton bilden den Träger für die Wörter IRON und CURTAIN – in seinen großen Futura-Lettern wirkt der Schriftzug des Kalten Krieges nunmehr wie ein marketingwirksames Logo, mit dem der Besucher beim Betreten der Galerie empfangen wird. Die offensichtliche Überlagerung von Referenzen und Formalismus-Bezügen wirkt bei BACK STAGE durch eine starke narrative Struktur im Raum weniger hermetisch als in früheren Präsentationen von Tilo Schulz. Stärker auch als bisher bearbeitet er einen konkreten politisch-historischen Zustand mittels eines politisch-ästhetischen Instrumentariums. Dadurch analysiert Schulz eindringlich, was Rockefeller Jahrzehnte vorher aus der Perspektive eines Vertreters der Staatsmacht für sich beanspruchte – Repräsentation durch Präsentation.

Doreen Mende

Tilo Schulz „BACK STAGE (in memory of Julius and Ethel Rosenberg)“ Galerie Jan Winkelmann, Brunnenstraße 185, 10.3.–21.4.2007



Mehr Quadratmeter

/ Pro qm in der Altmstadtstraße

Ein Buchladen expandiert. Okay, das passiert, darüber gibt es weiter nichts zu sagen. Eigentlich. Denn der Buchladen, um den es hier geht, ist nicht einfach nur ein Buchladen. Pro qm ist eine „thematische Fachbuchhandlung für Stadt, Politik, Pop, Ökonomiekritik, Architektur, Design, Kunst, Theorie“, wie das Ladenschild mitteilt. Es fällt auf, dass allein der Ökonomie ausdrücklich die Kritik angehängt ist. Tatsächlich aber verwundert es nicht, drückt sich doch hier in der Zwiespalt aus, dem sich Katja Reichard, Axel John Wieder und Jesko Fezer seit Gründung des Ladens 1999 gestellt haben. Die Unterordnung des Stadtraums unter die Maxime der ökonomischen Wertschöpfung ist einer der Hauptangriffspunkte des von Pro qm vertretenen Diskurses. Einen Laden zu eröffnen und Handel zu betreiben bedeutet, sich zwangsläufig in das Fahrwasser der Problematik zu begeben, auch wenn die Ware dazu bestimmt ist, gegen die Strömung anzusteuern. Um dem zu begegnen, bedient sich Pro qm in ihren neuen, Anfang Februar eröffneten Räumlichkeiten einer bis ins Detail kalkulierten architektonischen Sprache. „Die Gestaltung organisiert den Raum weniger als optimierte Verkaufsfläche, sondern als offenes räumliches Potential für Diskussionen und Bewegungen.“, heißt es in der Pressemitteilung. Entsprechend ist der erste Eindruck: eine verwirrende Landschaft aus Buchrücken und Regalen, die sich auf verschiedenen Ebenen auftürmt. Dem Auge bietet sich kaum Halt. Es gibt keine Hinweisschilder, wer sich nicht traut zu fragen, wird lange brauchen, um sich zurechtzufinden. Auf den zweiten Blick wird klar, die fehlende Führung ist Programm. Sie lädt dazu ein, die semantische Struktur des Ladens eigenständig zu erkunden. Er rückt damit in die Nähe künstlerischer Installationen. Der Boden vorne links ist zum Beispiel mit Asphalt ausgegossen. Ein graues Holz-

podest, zu dem einige Stufen hinaufführen, dominiert den Raum hinten links. Es erinnert an eine Bühne. Passend gibt es ein Holzgerüst, das früher als Raumabtrennung diente, jetzt aber wie eine Kulisse wirkt. Die Wandregale bilden mit ihrer unterschiedlichen Herkunft ein subtiles Leitsystem: Urbanismus findet man vorne rechts auf einem Bibliothekssystem aus Stahl, die Kunst hinten rechts auf weißen Ikea-Regalen (warum auch immer!). Die Regalwand vorne links wurde eigens angefertigt, passend zum Thema Design. Hinten links schließlich ein billiges Schienensystem aus weiß lackiertem Stahl, versehen mit weiß laminierten Brettern: Baumarkt-Ästhetik als Kommentar zur Architektur. Auf den Regalhalterungen klebt noch der Barcodesticker. Der neue Laden in der Altmstadtstraße ist ein Plädoyer für das Unabgeschlossene, Diskursive, eine Demonstration der Zeichenhaftigkeit jeglicher Architektur. Noch in den kleinsten Details demonstrieren die Architekten ifau und Jesko Fezer die kritische Distanz des Geschäftes zur Logik verkaufsfördernder, auf Identifikation abzielender Shopping-Architektur. Das gelingt wunderbar, droht aber, sich ins Gegenteil zu verkehren. Denn die demonstrative Selbstreflexivität ist nicht nur ein Mittel der kulturellen Distinktion. Sie ist auch ein Alleinstellungsmerkmal, das die Kundenschaft mit dem wohligen Eindruck bindet, hier gehe es in erster Linie um etwas anderes, als einfach nur darum, gute Bücher zu verkaufen. Das aber ist die Stärke von Pro qm. Eines Deckmantels bedarf es dafür nicht.

Jörn Schafaff

Pro qm – thematische Buchhandlung zu Stadt, Politik, Pop, Ökonomiekritik, Architektur, Design, Kunst & Theorie. Altmstadtstraße 48–50, 10119 Berlin



Vor dem Sündenfall

/ Soziale Grapheme in der Laura Mars Grp.

Die Exponate in den beiden kleinen Räumen von Laura Mars Grp. in Kreuzberg sind eine erst heterogen wirkende, locker verteilte Auswahl von Handzeichnungen und foto-technischen Reproduktionen unterschiedlichster Art. Doch schnell bildet sich ein Geflecht aus Entdeckungen und Konjekturen: Kolorierte Architekturbilder von Manfred Krusegen, Robinson, die sonst nur zu erahnende Innenräume freilegen, an den Comiczeichner Manfred Schmidt erinnernde Großstadt-Wimmelbilder desselben Zeichners, in all ihrer Einfachheit schwindelerregende Verkehrsnetzpläne von Matthias Hintzen, alchemistische Schaublätter von Fritz Kuruso, archäologische Schichtenkartierungen mit kruden Buntstiftflächen und rührend wirkenden Legenden, eine mit verschiedenen Augen-, Nasen- und Mundpartien zu behängende große Porträtzeichnung zur Herstellung von Phantombildern aus der Berliner Polizeihistorischen Sammlung... – sie alle stammen, bis auf einige Leihgaben, aus den Archiven des Berliner Künstlers Andreas Seltzer, denen er Anfang der neunziger Jahre einmal den Namen „Bilderdienst“ gab.

Bei Laura Mars kuratierte Seltzer in den letzten Monaten unter dem Titel „Der konzentrierte Sinn“ schon zwei andere Zeichnungsausstellungen: die eine mit den beeindruckend oberflächlichen Dschungel-Zeichnungen des Berliner Künstlers Vitek Marcinkiewicz, die andere mit einer eigenen Zeichnungsserie, im intensiven Jules-Verne-Spirit einer gezeichneten Expedition in die Vorstellungswelt der „Reise zum Mittelpunkt der Erde“. Mit dieser Referenz, einer klassischen Kindheitslektüre, ist auch ein wichtiger Stimmungswert dieser dritten Präsentation aufgerufen: Gesucht wird vom Kurator vielleicht am ehesten eine Bildwelt vor dem Sündenfall – dem Fall in die kalkulierte Unschuld der Kunstszene oder in die ideologischen Reinheitslehren

der Wissenschaft. Sechziger- und siebziger Jahre-Kindheiten bieten denen, die sie erlebt haben, heute reichhaltige Erinnerungen an, die aus eselsohrigen Karopapierstapeln voller Schulnotizen und -zeichnungen und aus Schubladen mit dem Geruch von Bleistiften emporsteigen. Vieles an den „sozialen Graphemen“ stammt aus einem solchen ästhetischen Umfeld der unbestimmt peinlichen und manchmal unheimlichen Nostalgie, mit der auch die damals schlagend welterklärende Kraft von Schulbuchillustrationen wieder aufgerufen werden kann.

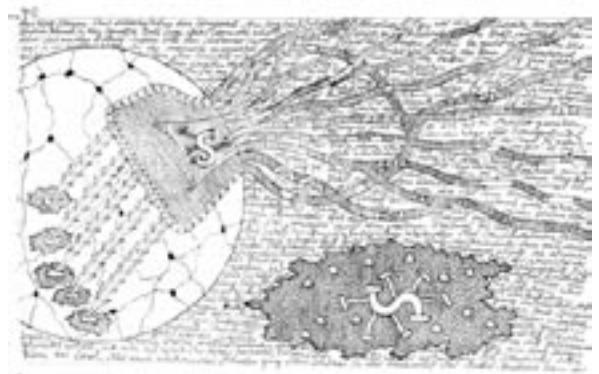
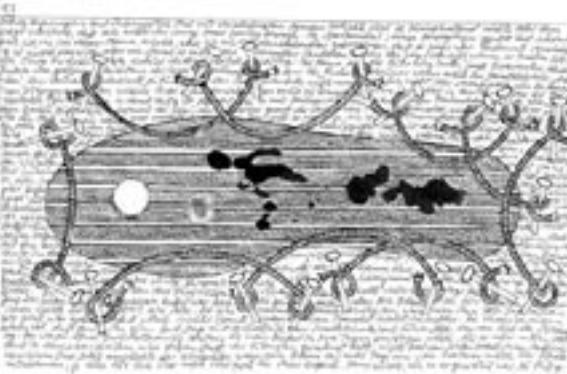
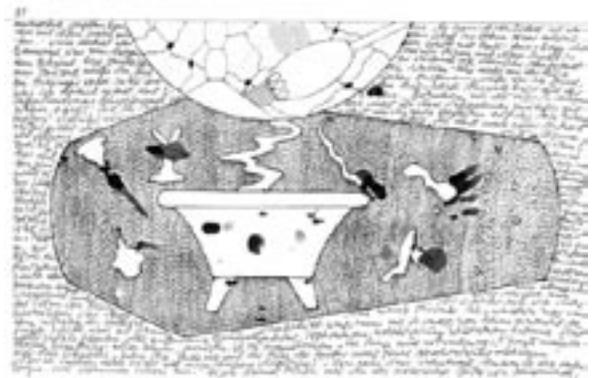
Seltzer hat schon viel Arbeit in die historische Recherche nach einem Jenseits des künstlerischen Bildes investiert. Im Unterschied etwa zu den Nachfolgern der Siebziger-Jahre-„Spurensucher“ oder zu Bildersammlern wie Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Hans-Peter Feldmann oder Peter Piller enthält er sich expliziter Strukturbehauptungen, wird weniger zum parawissenschaftlich arbeitenden Künstler als vielmehr zu einem, der „den Bildern“ wie einer kontingent-intelligenten Großmasse tatsächlich „dienen“ möchte, der immer wieder dem Charme des Zufallsfonds erliegt und den damit verbundenen Genuss auch zu vermitteln weiß. Die Neigung, solche merkwürdig anrührenden Trouvaillen, fetischisierte Lieblingsbilder, verdrängte Formen untergründiger graphischer Tätigkeit zu lange im Verborgenen zu halten, könnte leicht zur Herausbildung einer „Inselnsprache“ führen. Sachen dann doch zu zeigen, setzt sie dem Licht des viel beschworenen Alltags aus und kann so geradezu heilsam wirken. Und Zeichnung, hier von Seltzer angekündigt als „Anschauungsform, analytisches Mittel“, das „zum großen Teil ohne das Schutzsiegel der Kunst auskommt“, wird in dieser Ausstellungsreihe dankenswerter Weise nicht vollends zur authentischen Magie verklärt, weil sie sich immer mit anderen Bildformen und vor allem mit der Reproduktion konfrontiert sieht.

Doch an dem für diese Zusammenstellung allzu ordentlich und gestresst klingenden Begriff der „sozialen Grapheme“ zeigt sich auch die Gefahr – nein, nicht der Beliebigkeit, sondern eines ungenauen, intertextuellen Raunens, das sich als eine sinnstrotzende Formanalogie zwischen den Bildern und Ideen breit macht. In der Gegenüberstellung etwa der arbeitsmedizinischen Linien-„Zeichnungen“ eines Bewegungsablaufs nach Frank B. Gilbreth aus Sigfried Giedions „Mechanization Takes Command“ (1947) am Beginn einer wissenschaftlichen Rationalisierung industrieller Abläufe hin zu einer „motion-mindedness“ der Fließbandarbeiter und den Brainstorm-„Mind Maps“ aus heutigen Managerkreisen (von Andrea Koch) würde durchaus etwas stecken, mit dem sich das „Soziale“ genauer bestimmen ließe – eine eingangs begonnene Linie, die im weiteren Verlauf der Ausstellung kaum mehr aufgegriffen wird. Gerade der Bezug auf Denker wie Giedion mit seinem Ansatz zu einer „anonymen Geschichtsschreibung“ erscheint hier als die vielleicht aktuellste Spur: auf dem Weg zu einer Bestimmung der Zeichnung als eines „Mediums der Medien“ – einer potentiellen Vermittlungsinstanz zwischen den in Modellen der Autorschaft und der Wahrheit festgefahrenen modernen Bildproduzenten.

Clemens Krümmel

„Soziale Grapheme“ Laura Mars Grp., Sorauer Straße 3

24.02. – 09.03.2007



Grabe, wo du stehst

/Interview mit Andreas Seltzer

„Der konzentrierte Sinn“ lautete der Titel einer dreiteiligen, der Zeichnung gewidmeten Ausstellungsserie, die Anfang 2007 in der Kreuzberger Galerie Laura Mars Grp. zu sehen war. Organisiert wurde die Präsentation von Gundula Schmitz, Galeristin und Andreas Seltzer, dem Berliner Künstler, Autor, Filme- und Ausstellungsmacher, der seit 1989 gemeinsam mit Heike Vogler den „Bilderdienst Berlin“ betreibt. Die Trilogie eröffnete mit „Kongo“, Bleistiftzeichnungen von Vitek Marcinkiewicz, in der Folge zeigte Seltzer Blätter aus seinem Jules Verne-Zyklus „Reise zum Mittelpunkt der Erde“, den Abschluss bildete die Gruppenausstellung „Soziale Grapheme“ mit Exponaten aus Seltzers Privatsammlung sowie Leihgaben verschiedener Herkunft. Anfang März traf /100 den Künstler und Sammler zu einem Gespräch in der Ausstellung.

/100/ Ein Thema der Ausstellung „Soziale Grapheme“ scheinen Karten und Orientierungssysteme zu sein. Warum?

Andreas Seltzer/ Mit Kartographie und kartographischen Systemen habe ich mich schon ziemlich früh beschäftigt – der Grund liegt vielleicht darin, dass der Ort in dem ich lebe, für mich eine grosse Wichtigkeit hat, nach dem Motto: Grabe, wo du stehst. Als Künstler suche ich nach Ausdrucksformen, die abseits der üblichen Stadtveduten-Bildnerie ist, obwohl ich auch solche Darstellungen sammle. Ein anderes Interesse kann man vielleicht an den Arbeiten des Pressezeichners Werner Kruse in der Ausstellung ablesen, der sich Robinson nannte. Der hat mit seinen Querschnittsdarstellungen in den sechziger und siebziger Jahren eine gewisse Berühmtheit erlangt, ist jedoch heute fast gänzlich vergessen. Dahinter liegt für mich auch ein analytisches Interesse an der Funktionsweise von Institutionen.

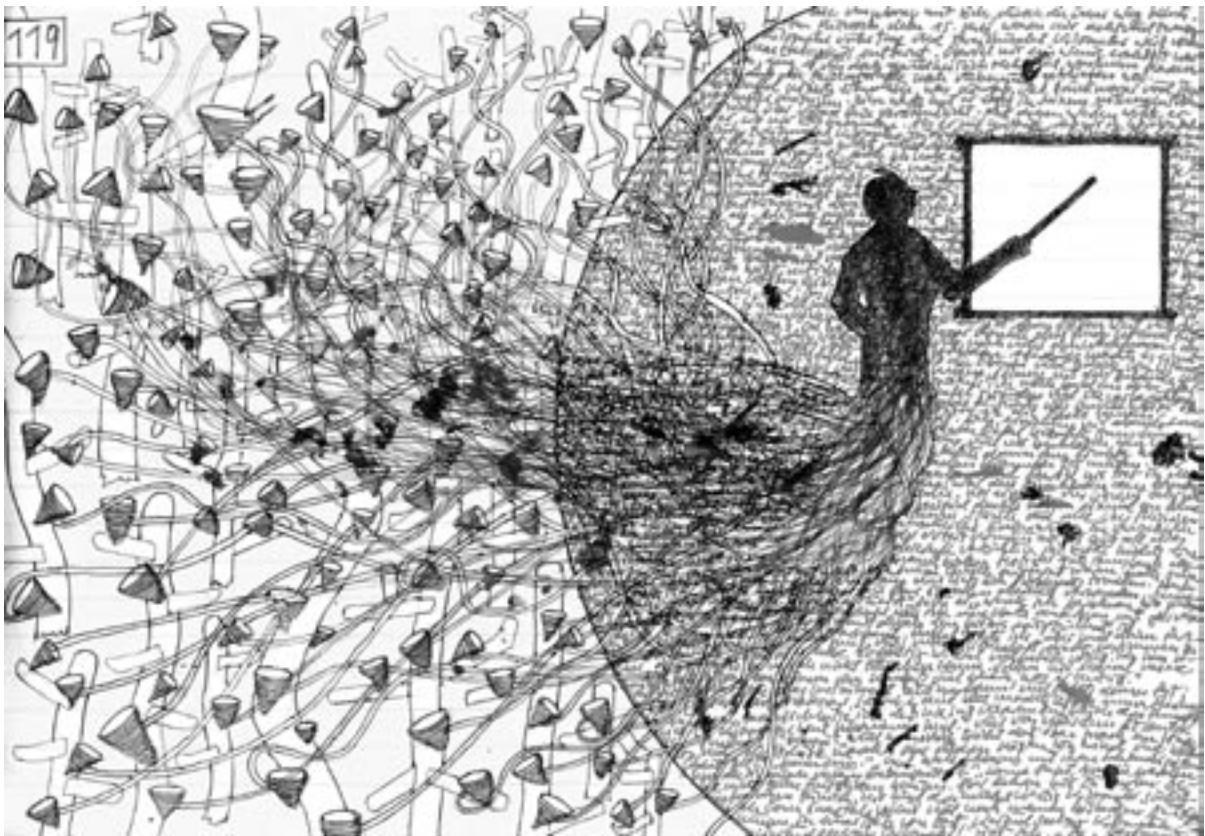
/100/ Was verbindet die Zeichnungen, die ja aus ganz verschiedenen Kontexten stammen?

Seltzer/ Das sind eigentlich alles Zeichnungen, die als Grundstruktur das Zeigen haben. Wir konnten natürlich nur einen Bruchteil hier aufhängen. In meiner Sammlung sind beispielsweise auch Zeichnungen einer Hautärztin, die ich über einen gewissen Zeitraum gesammelt habe. Zu deren Handwerk gehört es, ihren Patienten etwas aufzuzeichnen, um etwas zu verdeutlichen. Also, ob die ein Talgdrüsenabszess haben oder ein Furunkel, einen Tumor oder was auch immer. Dieses Moment des Zeigens, besser noch: des Deutens gehört zu den Grundlagen meiner Arbeit, weswegen mich das Ausstellen auch als Technik immer sehr interessiert hat.

/100/ Woher kommt Ihr Interesse an Bildern, die auf den ersten Blick keine Kunst sind?

Seltzer/ Den Beginn dieses Interesses markieren frühe Film-erfahrungen. Als ich Ende der sechziger Jahre nach Berlin kam, um an der Hochschule der Künste zu studieren, sah ich beispielsweise im Kino Arsenal in der Schöneberger Welterstrasse einerseits Andy Warhols Filme wie „Sleep“ und „Empire State Building“. Andererseits wurden Filme des amerikanischen Dokumentarfilmers Frederic Wiseman gezeigt – das waren Langzeitbeobachtungen in Institutionen, etwa in Krankenhäusern und Gefängnissen. Der erste Film, den ich von Wiseman sah, hieß „Titicut Follies“ – ein intensiver Film über ein Gefängnis mit psychiatrischen Kriminellen in Arizona. Ich komme immer wieder darauf zurück, dass es diese beiden Enden sind, die mich in der eigenen Arbeit beeinflussen. Die Kunst ist mir als System zu wenig offen. Die Alltagsbeobachtung gibt mir da sozusagen Entlastung und mitunter auch neue Standpunkte.

/100/ Dennoch ist Ihnen der Bezug zum Kunstsystem wichtig?



Seltzer/ Meine Sammlung ist immer parallel zu der Beschäftigung mit anderen Ausdrucksformen entstanden, die man vielleicht mit „Volkskunst“ beschreiben könnte. Also nicht „traditionelle“ Volkskunst sondern die der Hobby-Bastelei. Und das ganz sicher auch immer im Hinblick auf das, was in der Kunst passiert. Ohne diesen Kontext wäre es nicht interessant gewesen. Meine erste Ausstellung Mitte der 70er Jahre, in der 7. Produzentengalerie handelte vom so genannten Sendermann. Das war ein Paranoiker, der über das gesamte Stadtgebiet einen immer wieder variierten Spruch geschrieben, gekritzelt, gezeichnet hat. Da ging es immer darum, dass die Bürger am Kopf mit Sendern abgehört werden: CIA, KGB und soweit. Samstags ist der immer mit einem großen Transparent und Megafon den Kurfürstendamm entlang gezogen und hat eigentlich genau das gemacht, was ein paar Jahre zuvor in der Schüler- und Studentenbewegung gemacht wurde – nur eben auf sein Wahnsystem bezogen. Ich habe damals seine Spuren verfolgt und dadurch eigentlich die Stadt kennengelernt. Das war die erste Ausstellung dieser Art, die ich gemacht habe. Ich habe gedacht, dass sei so eine Art Gegenentwurf zum Kunstsystem. So naiv bin ich heute nicht mehr. All diese Gegensysteme werden bestens geschluckt.

/100/ Sowohl für Ihre Sammlung als auch für Ihre eigene künstlerische Arbeit scheint das Verhältnis zwischen Text und Bild wichtig zu sein, das konnte man im Februar bei der Ausstellung „Die Reise zum Mittelpunkt der Erde“ sehen.

Seltzer/ Ich habe hier an der Hochschule der Künste Malerei bei Heinz Trökes und Grafikdesign bei Helmut Lortz studiert, der vor kurzem gestorben ist. Seit dem Studium wechselte ich sehr oft zwischen Schreiben und Zeichnen.

Vor drei, vier Jahren gab es dann einen Punkt, an dem ich

nach einer neuen Form der Selbstbesinnung und Konzentration suchte und schließlich mit diesem Jules-Verne-Projekt begann.

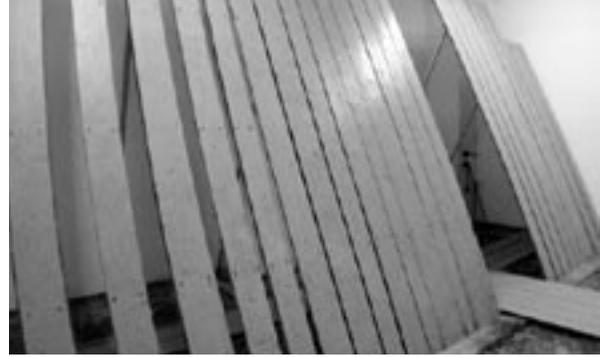
/100/ Sie arbeiten sich kontinuierlich am Text entlang?

Seltzer/ Ja. Aber ich müsste lügen, wenn ich sagen würde, ich arbeite da jeden Tag dran. Die permanente, ungestörte Produktion gehört in den Bereich der Künstlermythen. Jetzt, während der Vorbereitungen für die Ausstellungen, bin ich fast gar nicht dazu gekommen.

/100/ Die Blätter sind ja nummeriert, waren jedoch in der Galerie nicht chronologisch gehängt.

Seltzer/ Das habe ich auch bewusst vermieden. Denn es sind ja keine Illustrationen. In der Arbeit gibt es zwar Entwicklungen, das heißt bestimmte Unsicherheiten sind nicht mehr so offensichtlich. Im Tun entwickelt man ein Geschick, was dann wieder zu anderen Problemen führt. Aber das ist eigentlich eher eine Frage des Handwerks, inwieweit man sich auf das Geschick einlässt oder damit bricht, wenn man merkt, dass es zu leicht von der Hand geht. Ich bin jetzt bei Blatt 140 und es werden am Ende wahrscheinlich 200, höchstens 230 Blätter sein.

Das Interview führte Kito Nedo



From wood to wood

/Yukihiko Taguchi in der Galerie Air Garten

It has been three and a half weeks of work. Yukihiko Taguchi has completed a daily effort for his installation making use of the slats of the wooden floor of air garden. Going there every day, his working attitude is similar to that of any ordinary employee. He comes when the project space opens, works between 3 and 5 p.m. and then goes home. And just like in an ordinary job, there are few rules.

Rule number 1: The show changes every day, meaning that visitors will always see a different piece. Some of them saw the floor folded like a piece of paper, others saw a fence inside the space. Everyone has a different story about it. This constant transformation expands the project and faces us with an odd situation: which exhibition did we see? Or even, did we see the exhibition at all?

Rule number 2: The only fixed points are a red crowbar, left in a corner of the white and grey room, and screws from the wooden slats lying on the floor. 100 drawings are completing the working frame. The latter show possibilities of arrangements for the wooden slats, and as such serve as a working base for the everyday performance.

Yukihiko Taguchi used a particularity of the exhibition space, which is so simple that it remained unseen until his show: the length of the wooden slats is the same as the distance between the floor and the ceiling. This perfect match creates an almost invisible symmetry, resembling a forest, a domino game or a tent, among many others. Reworking the space in a frenetic and obstinate manner, he has intermittently altered the arrangements of the wooden slats towards the repertoire of our daily life. It seems the possibilities would have been infinite. But at a certain point the transformations came to an end, because most exhibitions have to end, which is terribly normal. This is the rule number 3. Between these three rules, Taguchi has developed a vocabu-

lary in an attempt to construct a language that, in a traditional way, uses the constant and the variable as basic elements. From these floor elements, the artist did not try to create a shape for the space, because he had already found one. Rather, he decided to experiment all the shapes this symmetry had to offer. It was probably purposeless wanting to try out every possibility, or even vain. But because of that, there was no responsibility, no chance to do one shape that would be better or more meaningful than another. The artist thereby distorted the link to productivity or improvement. These so-called positive values became indifferent. By doing so, he insisted on the fact that an activity does not need to be burdened with utility, and thus the erratic becomes a method in itself.

Fanny Gonella

Yukihiko Taguchi „moment“, Air Garten, Waldemarstraße 42, 17.2.-13.3.2007



Der Mönch im Porzellanladen

/Jonathan Monk im Haus am Waldsee (II)

Ob der Elefant dazu kommt, wissen wir noch nicht. Zumindest ist Jonathan Monk schon da, der hier die Rolle des Mönches übernehmen soll. Nomen est omen. Jonathan Monk ist ein Hans Dampf in allen Gassen. Soll heißen, er wird sowohl vertreten von den wichtigen Galerien (u.a. Casey Kaplan Gallery, New York; Lisson Gallery, London; Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen) und er hat in den richtigen Ausstellungshäusern ausgestellt. „Jonathan Monk (*1969 in Leicester) ist ein britischer Künstler“ ist in dem Beitrag über den Künstler in Wikipedia zu lesen. Wir nähern uns dem Phänomen Jonathan Monk auf Umwegen, ganz im Gegensatz zur Verfahrensweise des Künstlers selbst. Der zielt auf das Objekt und nicht daneben.

Von einem Phänomen ist tatsächlich zu sprechen, denn der Künstler gehört zu jener Gattung von kreativen Persönlichkeiten, die im Rückgriff auf schon Vorhandenes vorgeben, etwas Neues in die Welt zu setzen. Diese Vorgabe aber kennt zwei unterschiedliche Momente: den Künstler selbst und das Publikum. Wieweit richtet sich der Künstler nach dem Publikum und umgekehrt? Das Werk von Jonathan Monk ist paradigmatisch für dieses Verhältnis. Es bezieht sich ganz direkt auf einen Korpus der jüngeren Kunstgeschichte, der mittlerweile ebenfalls eine paradigmatische Funktion angenommen hat. Die Rede ist von der sogenannten Konzeptkunst. Was darunter zu verstehen ist, wissen mittlerweile noch nicht einmal jene, die den Begriff in die Welt gesetzt haben. Aber vielleicht sollte man Jonathan Monk fragen, denn der wird allerorten als ein Experte für konzeptuelle Kunst vorgestellt. Hat diese nun mit Begriffen zu tun oder mit Konzepten? Wenn es um die Arbeit am Begriff geht, dann gibt es ein Problem: Wie wird diese Arbeit vermittelt? Die Beantwortung dieser Frage ist bedeutsamer als man annehmen mag. Denn die Begriffsarbeit lässt sich nur unzu-

reichend visualisieren. Die Ergebnisse derartiger Versuche sind zumeist das Gegenteil einer Begriffsarbeit. Andererseits wissen wir natürlich, dass außer einigen philosophisch orientierten Kunstfreunden tatsächlich kaum einer an dieser Arbeit Gefallen finden will. Also kann eine Kopie derartiger Begriffsarbeit nur das Gegenteil bedeuten.

Für das Publikum bleibt ein derartiges Unternehmen außerhalb der Reichweite, außer Jonathan Monk nimmt sich des Projektes an: die Überführung der Arbeit am Begriff in ein populäres Unternehmen. Dafür schleift man die gegebenen Inhalte auf den sichtbaren Kern herunter. Das ist einfacher getan als es sich anhört, weil die konzeptuelle Kunst der 60er und 70er Jahre zumeist im Depot liegt und selten in ihrer rigiden Form zur Öffentlichkeit gelangt. Meistens sind die Abbildungen der Werke der Ersatz für das Original. Womit wir heute umgehen, ist eine Abziehform der Originale, die wir gar nicht mehr wahrnehmen wollen. Darin offenbart sich der eigentliche Kern des Monk'schen Unternehmens: der Ahnung von etwas ein Bild geben. Darin mag man dann so etwas wie die Rettung der Phänomene sehen. Wobei sich hier die Frage stellt, was sind denn die Phänomene? Wunschgebilde einiger Kunsthistoriker, die sich die alten Zeiten herbeiwünschen? Phantasmata konzeptueller Werke, deren Aussehen und Ansicht wir nur noch über Textseiten erfahren. Oder gar die Glorie einer avancierten Kunst, von der man angesichts der frühen konzeptuellen Kunst noch träumen durfte? „By revealing mystic truths“ schreibt Bruce Nauman und Jonathan Monk lässt den Satz dann einfach weg, die Neonspirale reicht und sie macht sich ja auch hinter der neuen Couch viel schöner ohne diesen Zu-Satz. Und das findet dann auch den Weg in die richtigen Galerien, zu den richtigen Käufern, die eben nicht an Malerei interessiert sind, aber an der „Leichtigkeit, Nostalgie und Ironie“ im Werk von Jonathan Monk, das sich verbindet mit „Genauigkeit und einem hoch entwickelten Sinn für die wesentlichen Entwicklungslinien der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Katalog). Wenn wir uns den Kosuth nicht leisten, leisten wir uns eben einen Monk.

Was nun die andere Seite der konzeptuellen Kunst, die ‚Pläne und Projekte als Kunst‘ angeht, so könnte man bei gutem Willen das gesamte künstlerische Vorgehen von Jonathan Monk als ein konzeptuelles Unternehmen verstehen. Und selbst dafür findet sich dann ein Vorbild. Jonathan Monk ist einfach ein Wiedergänger von Hank Herron. Dazu schreibt Stefan Römer: „Hank Herron, die fiktive Künstlerfigur, wird als ein in moderner Kunst und Kritik bewandertes, weißer, angelsächsischer Neuengländer charakterisiert. Die Ausstellung findet in einer gestylten und teuren New Yorker Galerie statt, die mit der Aufmerksamkeit der Hochkunstpresse rechnen kann.“ Das passt doch. Nur ist die Figur des Hank Herron eine Fiktion der Kunsthistorikerin Carol Duncan. Nein, Jonathan Monk wird nichts umstürzen und er wird den Porzellanladen irgendwann verlassen. Und dann schicken wir den Elefanten rein. *Thomas Wulfen*

*Jonathan Monk „Yesterday, Today, Tomorrow etc.“
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30,
8. 12. 2006–18.2. 2007*



Wollt ihr die totale Werbung?

/Der „Auris“ in Berlin

Mit dem Slogan „Augen auf“ wirbt der Global Player Toyota seit Ende Februar für den „Auris“, dem Nachfolgemodell des „Corolla“. Und auf den wohl fotografierten Werbeplakaten haben dann auch Alle – um nichts weniger nämlich geht es hier in diesem installativen „Gesamtkunstwerk“ – die „Augen auf“: Männer und Frauen, Schwarze und Weiße, Kinder und Alte, sexy Blondine und sportlicher Radfahrer, der (unterirdische) Kanalarbeiter und (überirdische) Bungee-Springer, Hunde und Rinder, Kameras und Tourismusfernrohre, einfach alle schauen begeistert auf den „Auris“. Damit aber auch alle auf diese Plakate schauen können, hat man gleich 200.000 Werbeflächen in 82 deutschen Städten gemietet. In Berlin etwa führt dies zu einem totalen Werbe-Overkill, an nahezu jeder Straßen-, Bus-, U-Bahn- und S-Bahnhaltestelle – am Bahnhof Zoo z.B. mehr als deren 20 –, an unzähligen Litfasssäulen, an teilweise bis zu sechs nebeneinander gestellten Plakatwänden, ist die Kampagne von jedermann/frau auszuhalten. Es handelt sich nämlich erklärtermaßen, man ist stolz drauf, um die größte Plakataktion der deutschen Geschichte. Angestrebt wird, so die betreuende Werbeagentur Zenithmedia nochmals ganz offen, eine „Omnipräsenz von Plakaten“. Deren allumfassende Wirkung – eben dies zeichnet Gesamtkunstwerke aus – soll dann noch einmal verstärkt werden durch eine „crossmediale Unterstützung“ durch andere Massenmedien wie TV, Radio und den mainstreamigen Printmedien. In der BILD-Zeitung erscheinen z.B. so genannte „Advertorials“ – ein überaus treffender Begriff für die gezielte und konsequente Gleichschaltung von „freier“ Presse, heute oft verharmlosend auch als „Medienpartner“ bezeichnet (in diesem Fall u.a. der „Nachrichtensender“ N 24).

Wo aber eigentlich ist nun das Problem? Die von mir benutzten Worte „total“ und „Gleichschaltung“ sagen es deut-

lich: Toyota gelingt es dank seiner „wirtschaftlichen Potenz“ die visuelle Landschaft der Stadt mit einer totalitären – „Omnipräsenz“ – Werbestrategie zuzukleistern und die Menschen mit ihrer Aufforderung, den Umweltkiller Auto zu kaufen, zu bombardieren. Auch die Hintergründe für diese totale Werbung sind offensichtlich: Einerseits will man den Schub ausnutzen, den eine naiv-lobende Äußerung einer „grünen“ Politikerin jüngst bewirkte, andererseits weiß man, sicher besser als wir, dass über kurz oder lang die Werbung für Autos, genauso wie jetzt schon die für das Rauchen in vielen europäischen Ländern, verboten sein wird, also langt man noch mal voll hin, solange es noch geht. Vielleicht verblödet es ja die Menschen wenigstens für ein paar weitere, überaus profitable Jahre. Dass dies die Klimakatastrophe, inzwischen vom UNO-Klimabericht offiziell diagnostiziert, nachhaltig beschleunigt – „Augen zu“ und durch!

Raimar Stange



Das Maximum für Massimo

/ Ein Abend der Villa Massimo im Martin-Gropius-Bau

Neulich in Berlin. Manchmal fließt ja Geld und sind Direktoren über das Maß engagiert, wo man es gar nicht vermutet. Eine auf Hochglanzkarton gedruckte Einladung verhielt eine Vorstellung der Deutschen Akademie Rom, besser bekannt als Villa Massimo, im Gropiusbau zu Berlin. Der Eingeladene, und betreffs der Anwesenheit des Herrn Bundespräsidenten extra zur Akkreditierung genötigte, erwartete natürlich eine Ausstellung der Stipendiaten. Welch Überraschung dann im gründerzeitlichen Ambiente vor Ort, die ganze Chose dauerte nur vier Stunden und war eine Fundraisingveranstaltung. Diesen Stil kannte man bisher nur als PR-Performance von Großkonzernen à la BMW und DaimlerChrysler oder im Gropiusbau auch schon mal als Event des Rüstungskonzerns EADS, dessen friedliche Division Airbus heißt.

Das Ergebnis war betrüblich. Da man ja paritätisch sein muss, füllt eine Schriftstellerin einen ganzen Raum als Lesezirkel mit Ausstellung ihrer Werkzeuge und bittet Besucher um das Weiterschreiben einer Geschichte zum Abend. Putzigerweise auf einer alten DDR-Reiseschreibmaschine vom Typ Erika. Ein Architekt glänzt mit konzeptuellen Guckkästen, eine Landschaftsarchitektin mit soziologischen Analysen aufgeblasen auf Wandkarten. Komponisten müssen die Leere von Räumen Bühnenbildnerisch vertuschen. Eine Videokünstlerin zeigt aufgrund der beschränkten Zeit gleich sieben Videos auf drei Leinwänden als Loop. Und fürs politische Anliegen hängen noch Luftballons mit martialischen Szenen im Raum. Na hoffentlich hat der korrekte Bundespräsident das auch gesehen.

Deutschlandfunk und Süddeutsche Zeitung katzbuckelten noch am gleichem Abend, respektive nächstem Tag. Von einer Laufzeit nichts zu hören, dafür nette Beschreibungen

des platzierten Ausstellungsgutes. Allerdings kam man nicht

umhin zu bemerken, dass man von den meisten Stipendiaten nie wieder etwas gehört habe. Na an diesem Abend waren davon reichlich anwesend, die sich bei Häppchen und Wein, dieser allerdings wegen der Kosten wohl nicht dem sonstigem Standard des Direktors der Villa zu Rom entsprechend, die Händchen gaben. Drumherum das Personal der Bundesinstitutionen, also der Geldgeber. Schön für die Herrschaften, auch mal im Rampenlicht des künstlerischen Antichambrierens flanieren zu dürfen.

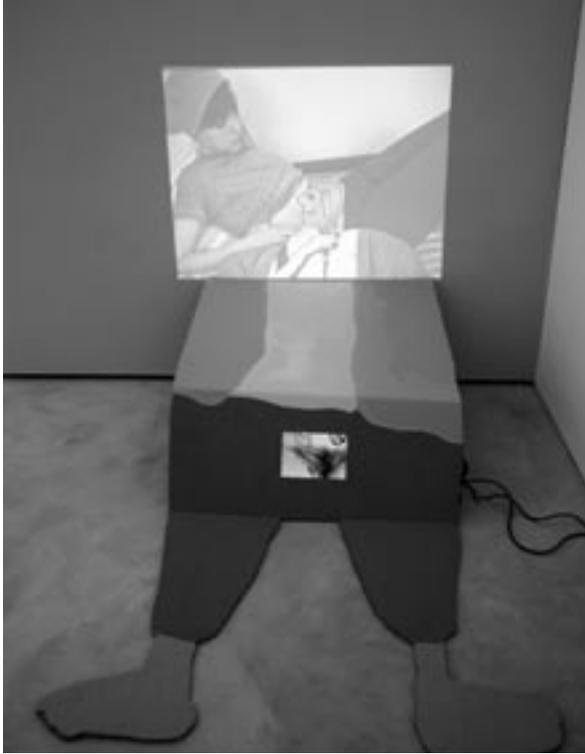
Früher hätte man so etwas wohl in Bonn erwartet, am Niederrhein, da war man noch unter sich. Das diese Werbeveranstaltung heute in Berlin realisiert wird, hängt natürlich nicht nur mit der Nähe der Ministeriellen zusammen. Berlin ist die gewünschte attraktive Plattform, das Spiegelbild. Da man in Rom keine nennenswerte Resonanz erzielt, kommt man zum Berg. Wozu auch nachhaltige Aufmerksamkeit in Rom? Da ist ein Übermaß an Kunstgeschichte vorhanden und für die Spielebenen zeitgenössischer Kunst, so diese nicht zur ersten Liga zählt, ist das römische Patriziat – und das sind doch wohl immer noch die Dreher der Kultur oder? – taub. Deshalb auch die Klagen und das Jammern einiger bildender Künstler, Schriftsteller und Komponisten über die mangelnde Resonanz und das anscheinende Versagen des Direktors als Vermittler, oder sollte man besser sagen Promoter.

Da liegt wohl einiges im Argen und ist mit dem Betteln um nach noch mehr Geld nicht zu beheben. Nicht nur, dass bei einem millionenschweren Relaunch der Anlage die Klimaanlage vergessen wurden, das ganze ist überheizt und anachronistisch und bestenfalls als nobler Feriensitz für Künstler zu gebrauchen. So sind auch dieses Jahr erstaunliche Leute vor Ort anzutreffen, die sich doch eigentlich auch eine Ferienwohnung leisten könnten (siehe Programm 2007). Das Objekt wird also schon als Feriensitz für Künstler mit Familie begriffen. Aber Herr Bundespräsident, halten zu Gnaden, bereits für die Nazarener war Rom nicht nur Inspiration und Zubrot, sondern auch das Rückenmark ermüdende ästhetische Dauerkanonade. Schläfrigkeit stellte sich ein, heute in den Museen und Schriften zu betrachten und nachzulesen.

Man verkaufe lieber das Anwesen für möglichst viel Geld, lege das in einen Fond und vergebe gut dotierte Reisestipendien. Dann möge jeder Künstler frei entscheiden, wo in Italien er residieren möchte und seine Netzwerke zur geflissentlichen Weiterentwicklung selbst entwickeln. Unterstützungen von wem auch immer sind natürlich unbenommen. Und noch zum Schluss: Die Amtszeit des jetzigen Direktors läuft nächstes Jahr aus. Sollte das etwa der Hintergrund dieser Public-Relations-Veranstaltung gewesen sein? Na dann Respekt, so gut hat selten jemand öffentliche Gelder für seine Weiterempfehlung eingesetzt.

Peter Lang

*Villa Massimo im Martin-Gropius-Bau,
Niederkirchnerstraße 7, 1.03.2007*



MyFeminism

/ Wynne Greenwood bei Susanne Vielmetter Berlin Projects

Mit Live-Schaltungen will uns das Fernsehen immer von der Unmittelbarkeit der Ereignisse überzeugen, der ungefilterten Informationsübertragung. Nur ist es evident, dass dieses angebliche Live-Berichten vom Ereignis natürlich nie vertrauenswürdig sein kann, denn auch da wird interpretiert, selektiert, und infolgedessen das Ereignis gemacht. Ende Februar eröffnete die Galerie Susanne Vielmetter aus Los Angeles ihren mit strategischem Understatement ‚Berlin Projects‘ benannten Galerieraum im alten Lager ihrer Nachbargalerie carlier/gebauer. Im polierten White Cube sollen über ein halbes Jahr hinweg Künstler und Künstlerinnen der Galerie vorgestellt werden – den Anfang macht die New Yorker Videokünstlerin Wynne Greenwood, auch bekannt als Konzeptband „Tracy and the Plastics“, in der sie alle Bandmitglieder darstellte.

Etwas dekorativ auf dem weißen Schreib- und Empfangstisch der Galerie hingerückt, steht ein silbriger Flatscreen-Monitor, auf dem die clevere Videoarbeit „New Report Chelsea“ zu sehen ist, die Greenwood zusammen mit der Filmemacherin κ8 Hardy produziert hat (wie auch schon einen ersten Teil, der an us-amerikanischen Unorten spielt, und die neuste Episode „New Report London“). Für die Videoserie eignen sich Greenwood und Hardy das Format Live-Berichterstattung und dessen inhärente Eigenschaft der Ereignisproduktion als narrativen Rahmen an, um mit affirmativ überzogenen Mitteln Kritik am Kunstsystem und gesellschaftlichen Normen zu formulieren und Politik für unterrepräsentierte Themen zu machen: Sie treten unter den anspielungsreichen Namen Henry Stein-Acker-Hill (Gertrude Stein, Cathy Acker) und Henry Irigaray (Luce Irigaray) als Studiomoderatorin und on-site-Korrespondentin eines feministischen Nachrichtensenders namens WKRH auf. In der Chelsea-Version, die als öffentliche Performance

angekündigt war, sucht Henry Irigaray in den Mülltonnen von Chelsea nach Bildern, die eine Künstlerin weggeworfen haben soll und findet Leinwände, die mit politischen Slogans bemalt sind. Anschliessend fragen sie: Wer entscheidet wie über den Wert eines Kunstwerkes? Ihre pragmatische Kriterienliste lautet: background, colour, figure, sex, race, gender, education. Und vermutlich verhält es sich genau so. Die improvisiert wirkende Aufmachung des Videos hat Konzept: Split-Screen-Bilder in poppigem Design mit Frauenzeichen, Baskenmützen, wie sie Patricia Hearst trug, Mikros mit übergrößerem, selbst zugeschnittenen Schaumstoffüberzug sind alles Zeichen, die politischen Aktivismus, Feminismus und das Medium Fernsehen karikieren. Das Video begeistert aber nicht nur mit materiellen Referenzen, sondern nimmt sich auch das typische Gerede von Live-Reportern vor, indem sie direkt („this is really emotional for me“) oder in leeren Aussagen („someone saw someone“) sprechen und damit die immer vorhandene Beliebigkeit und Machtdemonstration in der Nennung von unbekannt Namen und Orten zu unterlaufen.

Wie in New Report, greift Wynne Greenwood auch in ihren Einzelarbeiten, die im hinteren Galerieraum ausgestellt werden, zwar typische Gegenstände feministischer Kunst auf, verwendet aber ihre eigene Person um den Schwebzustand zwischen Zuschreibungen und Wünschen als lesbische Künstlerin zu illustrieren. An der Wand hängt ein Video-still, auf dem sie zwei schwarze Sonnenbrillen trägt, eine vor den Augen und eine vor der Stirn – Ich ist ein Anderer, wie das berühmte Rimbaud-Zitat sagt – und mimt die coole Künstlerin.

In der Videoinstallation „Peas“ wird noch auf andere Weise deutlich, warum Greenwood zwei Sonnenbrillen trägt: Die Öffentlichkeit muss auf Distanz gehalten werden. „Peas“ besteht aus zwei Figuren, einer Pappfigur und einer Videoprojektion von Wynne Greenwood. Der Pappkörper mit rot angemalter Hose liegt im Raum und anstelle der Schamhaare ist ein Videobild collagiert. Darauf sind die Schamhaare einer Frau, um die herum viele bunte „Erbsengesichter“ – die Erbse als Karikatur des Bürgerlichen – gezeichnet sind. Den Kopf repräsentiert die Videoprojektion, die wiederum Greenwood zeigt, die sich mit Gesicht streitet, das sie auf ihren Bauch gezeichnet hat: „What’s your problem?“ „You jerk!“. Der Bauch spricht für kopfgemachte Ängste und Unbehagen. Für Greenwood ist die doppelte Persönlichkeit, verpackt in selbstgemachter Redundanz – ein Ausweg aus gesellschaftlichen Zuschreibungen. Damit kritisiert sie gleichzeitig den Körper als Basis weiblicher Identität.

Vera Tollmann

Wynne Greenwood „Peas“, Susanne Vielmetter Berlin Projects, Holzmarktstraße 15/18, 24.2.–7.4.2007



Mamma mia let me go

/Ho Tzu Nyen in Sparwasser HQ

Die letzten Bildsequenzen von Ho Tzu Nyens Videoarbeit „The Bohemian Rhapsody Project“ führen durch das repräsentative Treppenhaus des ehemaligen obersten Gerichts von Singapur – zurück zu der riesigen säulenflankierten Freitreppe am Hauseingang, die den Blick auf eine gegenüberliegende Rasenfläche eröffnet. Dieser „Abspann“ bringt für einen Moment das Gefühl der feuchtwarmen Luft zurück, die mich im November 2006 auf eben dieser Freitreppe empfangen hatte, als ich das Gebäude, in dem 29 Arbeiten der Singapur Biennale ausgestellt wurden, verlies. Tatsächlich sitze ich aber im verdunkelten Ausstellungsraum der Galerie Sparwasser HQ auf der Torstrasse und lasse mich von meinem Daunenmantel richtig temperieren. Das funktioniert wesentlich besser als der Einsatz der Klimaanlage in den Ausstellungsräumen in Singapur, der durch unvorhergesehene Kälte das Verweilen erschwerte. Davon abgesehen hat der Berliner Ausstellungskontext zusätzlich den Vorteil, dass „Bohemian Rhapsody“ hier nicht Teil eines Biennale Marathons ist, sondern einzeln vorgeführt wird, also genug Zeit für eine vollständige Betrachtung dieser zeitbasierten Arbeit bleibt.

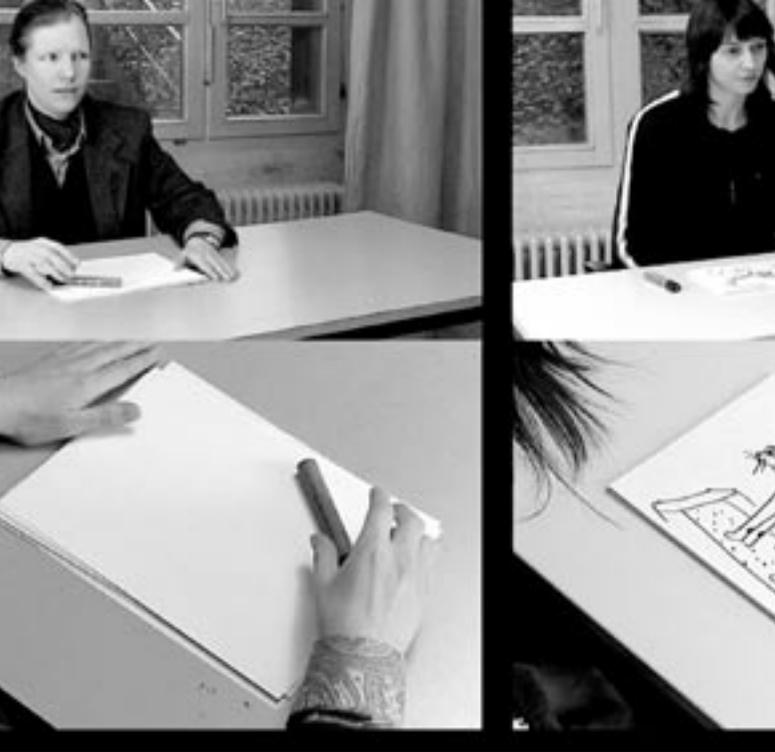
In Berlin eröffnet Hos Werk „The Glowing Whistle Festival“ von Sparwasser HQ. Die Arbeit des Künstlers aus Singapur wird dadurch in einem Kontext gezeigt, bei dem es darum geht, einen Blick auf verschiedene künstlerische Positionen innerhalb von Performance und anderen „Bühnenstücken“ zu lenken und danach zu fragen, in welchem Rahmen der Ausstellungsraum als Bühne benutzt werden kann. Hos digitale Videoarbeit ist ein solches „Bühnenstück“, wobei es sich um ein popmusikbasiertes Gerichts-drama handelt, dessen gesprochener und gesungener Dialog sich vollständig aus den Liedzeilen von Queens Hit „Bohemian Rhapsody“ aus dem Jahre 1975 zusammensetzt. Ho baut die gesamte

Kulisse für seinen Film auf dem Text dieses Liedes auf und zweckentfremdet dabei ein Stück der globalen Popkulturgeschichte. Er übernimmt zwar formal die Dreiteilung des epischen Songs, bricht aber die Synchronität von Bild und Ton und verfährt auch sonst mit dem berühmten Song wie es ihm beliebt. Zu „Anyway the wind blows“ wird ein Ventilator ins Bild gehalten und ein zentrales musikalisches Motiv verschafft sich als Handyklingelton der Mutter des Angeklagten Gehör. Zudem wird nicht die Gerichtsverhandlung eines Individuums, sondern einer Gruppe junger Männer chinesischer oder malaiischer Abstammung vorgeführt. Alle singen: „I’m just a poor boy from a poor family“ und „too late, my time has come“ und verwirren die Betrachter, weil sie ohne Vorwarnung ausgewechselt werden und so nicht das bekannte Identifikationsmuster eines einzelnen Ich-Erzählers zur Verfügung stellen. Hos Angaben nach handelt es sich bei den Aufnahmen der jungen Schauspieler um Sequenzen aus deren Castings für die Mitarbeit in diesem Projekt. „Bohemian Rhapsody“ spielt so auf ihre Vorgeschichte an und reflektiert zugleich durch den Einsatz von drei Kameras, die sich selber beim Akt des Filmens zusehen den eigenen Schaffensprozess.

Die Arbeit ist aber nicht nur selbstreflexiv, sondern auch ortsspezifisch. Zum ersten Mal wurde sie an dem Ort, an dem sie entstanden ist, gezeigt: in einem Gerichtssaal des ehemaligen obersten Gerichts in Singapur, das eine schreckliche Rolle in Bezug auf den Tod vieler Menschen hatte und spielt nach, was sich an solch einem Ort normalerweise abspielt. Auf eine theatralisch zugespitzte Art macht der Regisseur dabei auf das Thema der Anklage und Urteilsprechung aufmerksam, dass in einem Land wie Singapur, in dem ein strenges System der Todesstrafe existiert, eine besondere Relevanz hat. Hos Arbeit thematisiert in Form eines Musicals die Gerichtsverfahren von jungen Männern, denen die Todesstrafe bevorsteht und ist dabei eng mit der sozialen und kulturellen Geschichte Singapurs verbunden. Dadurch, dass der Betrachter am Ende des Videos wieder vor die Tür begleitet wird, wird die Frage von Verbrechen und Verurteilung aber auch in die Welt hinausgetragen. Es ist dieser globale Gestus und die filmisch absolut gelungene Verarbeitung von Queens bekanntem Song, die „The Bohemian Rhapsody Project“ unabhängig vom Entstehungsort zu einem sehenswerten Erlebnis machen.

Julia Gwendolyn Schneider

*Ho Tzu Nyen „The Bohemian Rhapsody Project“
Sparwasser HQ, Torstraße 161, 13.1.–17.2.2007*



Morphogenetische Erweiterungen

/ „Interior Expansion“ im Büro Friedrich

Das Programm „Forum expanded“, kuratiert von Stefanie Schulte Strathaus und Anselm Franke, fand zum zweiten Mal im Rahmen der Berlinale statt und verweist unter anderem auf Gene Youngbloods Buch aus den Siebzigern: „Expanded Cinema“. Der Film im „Forum expanded“ wird erneut erweitert, diesmal nicht nur durch Videokunst, Experimental- und Undergroundfilme, sondern durch die „Gossip-Studio“-Cocktailbar vom Künstlerkollektiv Cheap im Atrium des Kinos Arsenal, sowie die Ausstellung „Interior Expansion“ im Büro Friedrich. Wo und wie soll man heutzutage Filme zeigen? Kinos, Filmfestivals und Kunsthallen gleichen sich in ihrer Ausstellungspraxis immer stärker an.

Aber bleiben wir bei der Erweiterung, die in der Videokunst keinen Sinn mehr macht: Video ist „erweitertes Kino“ per se. Am Anfang stand die Ablehnung der formalen und inhaltlichen Strukturen des Kinos. Nun geht die Erweiterung nach Innen. Die „Forum expanded“-Ausstellung „Interior Expansion“ besteht aus sieben Arbeiten, zwischen denen sich ein Dialog entwickelt, der verschiedene Ebenen vereint. Es ist wichtig festzustellen, dass die Ausstellung von den Kuratoren als Erweiterung der Ausstellung „Jenseits des Kinos“ im Hamburger Bahnhof beschrieben wird. Dabei gelingt ihr genau das, was der anderen misslingt. „Interior Expansion“ schafft eine Kohärenz, eine Einheit, eine Bedeutung: Die einzelne Kunstarbeiten werden zusammen zu einem neuen Werk.

An der Schnittstelle zwischen der technischen und der psychologischen Erweiterung steht „Telepathy Experiment I“ von Isabell Spengler, die anekdotisch an das Buch „Expanded Cinema“ anknüpft. Richard Buckminster Fuller schreibt hier in der Einleitung darüber, dass in der Zukunft die Telepathie als wissenschaftliches Phänomen akzeptiert sein

wird. In der viergeteilten Splitscreen-Projektion von Isabell Spengler „übertragen“ sich zwei Freundinnen gegenseitig abwechselnd Gedanken; ein performatives Experiment. Im gleichen Raum laufen zwei weitere Videos: „Bouquet“ von Karo Goldt, eine digitale Reinterpretation eines Stilllebens, und „Nero“ von Christoph Girardet, eine Collage aus zwei Bildern mit weiblicher Stimme: „You’re afraid of the truth, aren’t you?“. Beide Arbeiten sind eher einer traditionellen zeitgenössischen Ästhetik verhaftet: bei Goldt ist es die digitale Abstraktion, bei Girardet ein kurzer Found-Footage-Loop und die Stimme, die das Innenleben reflektiert. Als Beispiel für diese künstlerischen Positionen haben sie ihren Platz in der Ausstellung. Gleich danach ist man bei Andrea Cooper und ihrem Video „Strange Things“. Der Titel weist auf Robert W. Service hin, einem schottischen Dichter, der über kanadische Mythen geschrieben hat: Reisen in den Norden führt zur Isolation, Wahnsinn und letztlich zum Tod. Ein einfacher Papphintergrund gibt das Dekor für die Überlegungen und Ängste eines Mädchens, das von ihrem Freund verlassen wurde.

Im nächsten Raum wird die Erweiterung dann rein technisch und ortsspezifisch. Die Arbeit „Windowed Water“ von Michael Snow wurde von den zwei Kuratoren Schulte Strathaus und Franke veranlasst. Sie schickten dem Künstler Bilder von einem Fenster im Büro Friedrich, von dem man die Spree sieht, weil sie dabei an seinem Film „Wavelength“ denken mussten. Leider ist dieser Ansatz des Selbstzitats im Ergebnis ziemlich präsent und die Frage bleibt, ob dies allein genügt. Daneben befindet sich „Pin Whole Series Application 1: Bulb“ von Jorge Lorenzo, eine anachronistische Arbeit, ähnliche Arbeiten erwähnt auch Youngblood in den 70ern: Projektor ohne Objektiv, Löcher in den Bildern, die Lebensdauer der Projektionslampe.

Keren Cytters „The Mysterious Series“ ist der Höhepunkt der Ausstellung. Ein vielschichtiges Video, in welchem wir die bei Cooper verwendete Homevideo-Ästhetik wiederfinden, diesmal in einer weiter ausgearbeiteten Form. Cytter verflucht Realität und Fiktion: Die Künstlerin, ihre Künstleridentität und eine andere deutsche Künstlerin erscheinen wage angedeutet immer wieder in verschiedenen Situationen und Ländern, und mit unterschiedlichen Leuten, die irgendwann nicht mehr wissen, ob sie noch spielen oder nicht. Man bleibt verwirrt wie fasziniert zurück. Trotz fragwürdiger formaler Entscheidungen (wie zum Beispiel Filmeffekte in einer Videoarbeit) bleibt Cytters Videoinstallation ein herausragender Schlusspunkt der Ausstellung.

Emilie Bujes

Berlinale – 37. Internationales Forum des Jungen Films
 Forum expanded, Ausstellung „Interior Expansion“
 Büro Friedrich, Holzmarktstraße 15–18
 8.02.2007–18.02.2007



Rattern und Knattern

/16mm-Filme in Berlin

Das regelmäßige Wechseln von Dias in einem Diakarussell oder das Rattern eines 16mm-Filmprojektors ist zu einer häufigen akustischen Begleiterscheinung von Ausstellungen geworden. Die Geräusche passen zu der heutigen Auseinandersetzung mit der jüngeren Kunstgeschichte, die vor allem um die Konzeptkunst der 60er und 70er Jahre kreist. Die Frage ist, ob das innerhalb des Kinos fast ausgestorbene Medium des 16mm-Films heute mehr als ein nostalgischer Verweis ist, wenn es in der Kunst (wieder-)auftaucht?

In diesem Februar erschien es fast so, als ob ein „16mm-Festival“ an verschiedenen Orten in Berlin stattfand. Im Projektraum Jet lud zum Beispiel der Künstler Jaro Straub zu einer Präsentation von 16mm-Filmen von Len Lye und Harry Smith ein. Vor allem die vier Minuten, die Lyes „Free Radicals“ dauerten, haben Eindruck hinterlassen. Der Film von 1958/1979 gehört zu einem seiner „Direkt-Filme“, die ohne Kamera und nur durch direkte Bearbeitung des Celluloids entstanden sind: In diesem Fall flackern weiße Striche und Strukturen zum Rhythmus afrikanischer Trommeln über die Leinwand. Bei der heutigen Anziehungskraft dieser Arbeit mag eine Menge Nostalgie mitspielen, aber die Mischung von Primitivismus und handwerklichem Spiel mit dem Medium überzeugt auch noch nach 25 Jahren. Die von Harry Smith gezeigten „Early Abstractions“ (1964) besitzen einen ähnlichen Charme, aber seine psychedelisch-surreal animierten Collagen und Abstraktionen passen vielmehr in die Zeit, in der sie entstanden sind. Solche frühen Experimente mit Film haben sehr wenig damit zu tun, wie das 16mm-Format heute verwendet wird. Anscheinend wird es entweder als Medium angeeignet – genau so wie man sich für Malerei oder Video entscheidet – oder es spielt mit in einem System von Referenzen und ästhetischen Überlegun-

Auch in der Ausstellung von Jordan Wolfson bei Johann König war ein 16mm-Film zu sehen. „Forest from Above in Reverse“ (2006) ist eine relativ kleine Wandprojektion, die eine Loop-Aufnahme von einem Wald aus erhöhter Perspektive zeigt. Die Kamera bewegt sich langsam rückwärts. Um den Film anschauen zu können, musste man aber zuerst mit der Arbeit „27th Floor“ (2007) interagieren: ein Lichtschalter, der aus dem Stromsystem des Empire State Buildings stammt, musste ausgeschaltet werden. In der ansonsten eher schlicht installierten Ausstellung schien mir der 16mm-Film mit seiner speziellen Ton- und Bildästhetik nur dafür zu dienen, allem eine meditativ-poetische Note zu verleihen. Trotz der charmant lockeren Pressemitteilung („Liebe Besucher, dies ist meine erste Einzelausstellung...“) wirkt das poetische Moment bei Wolfson zu überlegt und seine Kombination aus Konzept und Poesie erscheint allzu präventios.

Am gleichen Tag ging es dann weiter zu der Ausstellung „Earth“ bei Giti Nourbakhsh – einer Gruppenausstellung mit einem schönen Film- und Videoteil im Erdgeschoss. In guter Gesellschaft von u.a. Susanne Bürner war Daria Martins „Soft Materials“ (2004) zu sehen: Aufgenommen in einem Labor für künstliche Intelligenz, sieht man zwei nackte Darsteller, die eine Art improvisierten Tanz mit Robotern aufführen. In ihrer überraschend primitiven Ästhetik lassen die Maschinen an die frühe Moderne denken, und schon aus diesem Grund – sowie in Verbindung zur Performancepraxis der 60er Jahre – macht die Wahl von 16mm als Medium Sinn. Abgesehen davon ist die hohe Bildqualität des 16mm-Films (im Vergleich zu Video) hier entscheidend, da der Film sich wunderschön auf die Objekte und die Oberflächen der verschiedenen Materialien konzentriert. Es entsteht beinahe der Eindruck eines bewegten dreidimensionalen Bildes.

Später in der Galerie Kamm wurden sowohl Dia-Projektionen als auch ein 16mm-Film gezeigt. Der Peugeot 504 von 1976 des Filmemachers Morgan Fisher funktionierte als Ausgangspunkt für Edgar Arceneauxs Einzelausstellung. Im hinteren Raum sah man eine Kombination des Films „Dispersion of a Unified Field“ mit der Dia-Projektion „The Big Wheel Keeps on Turning“ (beide 2007). Der Film zeigt Morgans Auto, das sich von weit her annähert, bis es plötzlich in dem Moment dunkel wird, in dem das Auto durch den Spiegel fährt, in welchem es gefilmt wurde. Neben an wurden Dias auf die Scherben eines Spiegels und dadurch spiegelverkehrt auf die gegenüberliegende Wand projiziert. Ein visuell schönes Spiel mit früherer Filmtechnik und optischer Täuschung, aber wie bei Wolfson funktioniert das Medium 16mm ähnlich wie ein Akkumulator, der die konstruierte Geschichte nostalgisch auflädt.

Würde man die frühen Abstraktionen von Lye und Smith als materialspezifisch bezeichnen, so müsste man einen Großteil der heutigen Arbeiten mit 16mm-Film wohl systemspezifisch nennen. Das Filmmaterial wird als eine Art historisierendes Zitat benutzt. Ob diese Arbeiten auch in 25 Jahren noch Bedeutung haben werden, bleibt dahingestellt.

Henrikke Nielsen



Fast wie

/Eve Sussman im Hamburger Bahnhof

Die Kunst des Kinos und die Kunst der Kunstaussstellungen – auch wenn sie filmisch ist – sind grundverschieden. Perfektes Studienobjekt für diese Differenz ist der Film „The Rape of The Sabine Women“ von Eve Sussman und der Rufus Corporation, der bis vor kurzem im Hamburger Bahnhof zu sehen war. Sussman liefert mit ihrem Remake der altrömischen Gründungs-Saga eine Kombination beider „Medien“ – und ihr künstlerisches Scheitern ein Lehrstück über deren Eigenheiten.

Das in einer Einzelausstellung und mit bester Vorführtechnik gezeigte Werk beginnt als Video-Installation. Die ersten Bilder offerieren rudimentäre Kuriositäten der Videofilmerei: das Windrauschen am Kameramikrofon, den rasterartigen Effekt langer Belichtungszeiten bei zuwenig Licht, das Sprechen von Akteuren direkt in die Kamera. Sehr bald aber, nach den kinomäßig eingeschobenen Filmtiteln, entfaltet sich die ganze megalomane Anlage des Projekts: Ständig wechselndes Filmmaterial präsentiert sich in der hochaufgelösten Projektion, dutzende, bisweilen gar hunderte Darsteller bespielen den Abbildungsraum und das offensichtliche Vorhandensein von Filmhandwerk (Beleuchtung, Maske usw.) lässt keinen Zweifel an den kinematographischen Ambitionen der Autoren. Oft per Steadicam aufgenommen, gelangen wir durch äußerst filmogene Drehorte: das Pergamonmuseum und den Flughafen Tempelhof in Berlin, in Athen die Fleischmarkthallen und das antike Herodion-Theater, eine modernistische Villa in mediterraner Landschaft. Es entsteht, jedenfalls ansatzweise, Kino-Ästhetik. Doch mit dieser Selbstbehauptung – »das ist Kino!« – manövriert sich das Werk ins Hocharisikogebiet der Kino-Rezeptionshaltung. Medium und Betrachterhaltung mutieren: Aus dem notorisch geduldigen Museumsflaneur, der keine Ansprüche auf Entertainment und

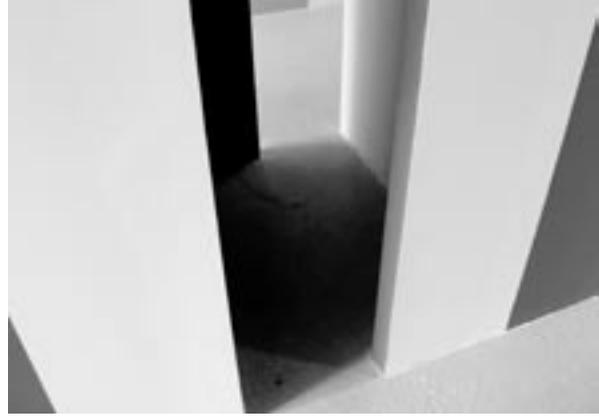
mediale Intensität haben sollte, wird ein Kinozuschauer – und der sieht schlechtes Kino.

Dass die erklärte Kino-Enthusiastin Sussman überhaupt vom Kunstbetrieb bzw. dem Modus „Videoinstallation“ aus operiert, erklärte sie 2005 dem Magazin „Believer“ damit, dass der Zuschauer hier mehr „patience and forgiveness“ mitbringe als bei Kino. Folge sei, dass „when you are entertained, you’re really pleasantly surprised.“ Dementsprechend wünscht sie sich „a foot in both worlds“. Sussman, so scheint es, versucht die Wirkungsmaschine Kino im Konventionsgehe der Kunst abzusichern, was im vorliegenden Fall aber in beidseitigem Scheitern mündet. So kann man zwar die gefühlte Dehnung der 80 Minuten Spieldauer und die reflexhaft eintretende emotionale Distanz zum Dargebotenen als im Kunstkontext gängige Effekte verbuchen. Für die daraus resultierende Gelegenheit zum Nachdenken – eine Situation, die gelungene Kunst gewinnbringend zu nutzen weiß – bietet Sussmans Film jedoch wenig mehr Stoff als die rezept- und versatzstückhaft aufgereihten Indizien ihrer Kinobegeisterung. Diese gilt offenbar vor allem jener Kino-Ära, in der genau die Verbindung mit der – modernen – Kunst gelungen war, an der auch sie sich versucht: den sechziger Jahren. „Große“, oft erfolgreiche Filmwerke hatten damals die autonome Entfaltung der medialen Form unter Verzicht auf narrative Repräsentation zelebriert (wie etwa Resnais’ Marienbad-Choreographie), die Auflösung tradierter Grundformen erreicht (wie Antonioni in seinen Dramaturgien ohne Anfang und Ende), das selbstreflektive Spiel mit dem Medium selbst und seinen Produktionsbedingungen betrieben (wie etwa Godards *Le Mepris*). Sussmans rezepthaftem Remake dieser filmkünstlerischen Zutaten fehlt jedoch die Tragweite und Wirkung der Vorbilder, weil sie es nicht schafft, den fiktionalen Sog zu generieren, den jene durch ihre modernistischen Verfahren eher noch steigerten. Dass bei nahezu jeglicher Art von Schauspiel die Anweisungen der Regie (oder deren Fehlen) und der „monatelange Improvisationsprozess“ (Pressemitteilung) spürbar werden, mag mit der Hoffnung zu tun haben, der Kunstbetrieb möge dies genauso als anti-illusionistisch und „selbstreferenziell“ goutieren wie die demonstrative Integration von Kostümbildnern und Beleuchtern ins Filmbild. Mehr noch lässt sich daran aber lernen, dass die hochgeschätzte Moderne-Figur, das Medium durch das Medium zu bespiegeln, eine naiv platzierte Floskel werden kann, deren Wahrhaftigkeitseffekt kaum mehr offenbart als die Unbeholfenheit der Produzenten.

Am Ende ergibt Sussmans Kombinationsstrategie eine Melange der Schattenseiten von sowohl bildender als auch Kino-Kunst: Statt eines Kinos als Kunst der Führung und Verführung des Betrachters ein Theater vordergründiger Effekte, statt einer selbstreflektierten und aufgeklärten Kunst ein leerlaufender Apparat aus Konventionen und Betriebsreflexen. Die Produzenten, diesen Eindruck wird man beim Betrachten nicht los, waren von ihrer Aktion aber nachhaltig begeistert. Schließlich ist alles geworden wie Kino – fast jedenfalls.

Stefan Stefanescu

Eve Sussman und die Rufus Corporation „The Rape of The Sabine Women“, Hamburger Bahnhof, 16.1.–11.3.2007



Who is his guru?

/ Rodney LaTourelle bei Program

For his show at Program Berlin-based Canadian artist Rodney LaTourelle created one of his so-called walk-in paintings, a site-specific installation he has created in a number of cities internationally. Occupying two-thirds of the venue's store-front exhibition space, the maze-like structure came complete with ceilings and three small, all but hidden, vestibules with a built-in seat that was big enough for one person. Leaving the construction's steel studs visible on the outside like the frame on the back of a canvas, visitors to the exhibition could navigate the work's three interconnecting hallways, each one painted with alternating bands of colour; of three sets in all, these vertical stripes comprised the work's fictive dimension. Using natural light from the venue's exterior windows, which the structure abutted, and ceiling-mounted florescent lights at each section's opposite end, LaTourelle created the tactile conditions for shifting perceptions of colour, light and self.

The juxtaposition of monochromatic fields so that they interact has of course multiple precedents in the history of art. The abstracted – that is to say non-figurative – use of colour in art carries with it historically specific cultural meanings; like the category of aesthetic judgement itself in Kant, colour is an empty potentiality just waiting to be filled-in with meaning. If Madame Blavatsky presided over the spiritual yearning of abstractionists like Kandinsky in the early part of last century, and if Clement Greenburg's colour-field painters aspired to an updated secular type of transcendence roughly fifty years after that, the question remains, who is LaTourelle's guru and with what aspects of the current cultural climate does his project express or at least reverberate with?

Although the question of the guru is admittedly a red herring, LaTourelle's work has relational elements, making

Bourriard an obvious if overly general frame of reference. More to the point is a contemporary world that the French thinker theorized as being in need of occasions for direct human interaction. If relational artworks address the dearth of such opportunities in the 21st Century, LaTourelle's work offers a reflection on the wider cultural conditions that create this need. In his installation, the artist took care to ensure that the entrance from one section to the next was of the same dimensions as the vertical bars of color on its either side. He also made sure that each opening was where the light as opposed to the dark stripe would be in the work's pattern of alternating colors. This combined with the particular play of light, tone and shadow in the installation meant that each opening could appear to be solid, just another part of the wall, but one that you can step into. These thresholds provided the most effective illustration of the work's intention. The distinction between the real and the fictive dissolves, and the viewer takes an active part in the flip between the two.

LaTourelle's project zeros in on the pervasively immaterial quality of much of contemporary experience; to spend any significant amount of time on the Internet is to live your life with a foot each in two complimentary but very distinct worlds. And it is the taken-for-granted idea that the Internet – and digital communications generally – amount to another world, a Second Life as it were, that make it a pressing topic for critical reflection. Doing the show in Berlin at this time has an added resonance. LaTourelle's work, monumental in scale, speaks to the recent appearance in the city of full-colour building scaled advertisements – a fictive world overlaid on but also apart of its less glamorous armature of support. For both economic and political reasons, the cityscape of Berlin up to this point has been refreshingly free of commercialism. The ads, all apparently given to the advertisers for free, are meant to confer the city with a patina of the economic viability it currently lacks. As such they meant to mark the transition between the city's past and its supposed future, dissolving its specificity as a place into a mere way station in the circuits of globalism.

Rosemary Heather

Rodney LaTourelle „In the Absence of Unambiguous Criteria“, PROGRAM, Invalidenstraße 115, 11.01.–24.02.2007



Venus im Fell

/Anna Niesterowicz in der Galerie Jesco von Puttkamer

Ein menschliches Skelett hängt von der Decke. Doch es ist nicht das Bild, das man aus Geisterbahnen kennt, keine blanken, hellen Knochen, kein Totenschädel. Das Gebilde ist behaart und sieht also aus, als hätte man einem Skelett ein Tierkostüm übergestreift oder ein großes, bis auf die Knochen abgemagertes Tier in eine menschliche Pose gezwängt. Es könnte auch der Schatten eines außerirdischen Wesens in einem Science-Fiction-Film sein. Zugleich geht eine Art Possierlichkeit von ihm aus, etwas Nettes, gleichermaßen Warmes und Dynamisches. Man denkt an ausgestopfte Tiere im Naturkundemuseum, an Völkerschauen, Hagenbecks Tierpark. Diese seltsame Erscheinung zwischen den Arten ist Bestandteil des Triptychons „Samowzór/Autoform“, einer Skulptur von Anna Niesterowicz, die Anfang des Jahres bei Jesco von Puttkamer zu sehen war. Und wo das aus Hirschfell gefertigte Skelett in seiner Zotteligkeit den schneeweißen Raum zu dominieren, ja der Star des Abends zu werden verspricht, übersieht man beinahe das feine Nervenkostüm auf dem Boden vorne links in der Ecke: ein lebensgroßer Scherenschnitt der menschlichen Nervenbahnen aus Transparentpapier liegt dort still und zusammengekauert; ein Häufchen – das beim leisesten Windstoß Gefahr zu laufen scheint, weggeweht zu werden. Zwischen Nerven und Skelett schwebt auf Augenhöhe der zarte Abdruck eines Gesichts. Die Tonmaske, ein Selbstporträt der Künstlerin, bildet den dritten Teil der Arbeit und steht für „Scham“, während die blanken Nerven „Liebe“ und das Knochengengerüst „Angst“ bedeuten sollen. Anna Niesterowicz (Jahrgang 1974) hat – wie Pawel Althamer, Katarzyna Kozyra und Arthur Zmijewski – an der Warschauer Kunstakademie bei Grzegorz Kowalski Bildhauerei studiert. Sie arbeitet mit verschiedenen Materialien und setzt dabei oft aufwendige Handarbeiten wie Nähen und Sticken ein. Sie

zeichnet und schöpft aus dem Fundus polnischer Folk-Art. Ihre Neonskulpturen im Außenraum sind subtile Interventionen, beinhalten Sprachspiele, abstrakte Botschaften und gewitzte Kommentare.

Schon in ihrer Videoarbeit „Gierek“ (1999) hat die Künstlerin ihren Körper als Zeichenträger transparent gemacht. Sie greift darin auf Material aus einer polnischen Wochenschau der siebziger Jahre zurück: Während einer öffentlichen Kundgebung nimmt der erste Parteisekretär der Volksrepublik Polen, Edward Gierek, vor laufender Kamera ein Kind in den Arm; es handelt sich dabei um die kleine Anna Niesterowicz. Das lachende Kind kennt nur den privaten Körper. Für das Kind ist Gierek einfach ein freundlicher alter Mann, während sich Gierek im selben Moment des politischen Körpers bewusst ist. Er weiß um den symbolpolitischen Nutzen dieser kleinen pseudoprivaten Inszenierung. Niesterowicz geht es um den Punkt, an dem der Körper durchlässig wird für Zeichensysteme. In der Arbeit „Gierek“ ist es der Blick von außen auf die Geste, bei „Samowzór/Autoform“ ist es die Durchlässigkeit des skelettierten Körpers, der die Frage nach der Grenze zwischen menschlichem und animalischem aufwirft. Bezüge zu Meret Oppenheims Felltasse liegen ebenso nahe, wie solche zum Schamanen und seinem Coyoten. Wie bei diesen auch, spielt das tierische Fell in „Samowzór/Autoform“ eine zentrale Rolle. Von diesem geht eine organische Behaglichkeit aus und eine Wärme, die die pathologisch-klinische Kälte des nackten Skelettes konterkariert. Und vielleicht weist gerade das die Arbeit als einen Beitrag zum „Romantic Conceptualism“ aus.

Stefanie Peter

*Anna Niesterowicz „Samowzór/Autoform“
Galerie Jesco von Puttkamer, Straußberger Platz 3,
13.1.-24.2.2007*



Ganzseitige Anzeige (III)

Berlin. Anfang März. Wir wollen uns gerade Notizen machen, da fängt es an zu regnen. Torstraße. Höhe **Toca Rouge**. Als hier noch ein Dönerladen war, trauten wir uns nicht hinein wegen des Essens. Als es ein Casual Pan-Asian Diner wurde, wegen der Leute. Zu schick, zu Mitte. Seit **Maxim Biller** jedoch in der Zitty das Rindfleisch lobte und **Mark Gisbourne** sich hier mit **Norbert Bisky** für das Luft-hansa-Bordmagazin ablichten ließ, sind alle Barrieren gefallen. Heute treibt es uns aber vorwärts, Richtung Rosenthaler Platz. In der **Produzentengalerie** Stedefreund **um die Ecke** stellen die beiden Künstlerinnen **Astrid Busch** und **Kerstin Gottschalk** aus.

Das Interesse des Publikums ist groß: Gerade widmete das Magazin **ARTinvestor** dem **Potential** der Artist Spaces in der Gegend einen ganzen Artikel. Wir bestaunen mit Sammlern und Künstlern die filmstillartigen Fotografien von Busch und die monochrom-minimalistischen Collagen Gottschalks. Weiter geht es zur Galerie Olaf Stüber, wo **Stefan Panhans** neue Arbeiten präsentiert. Vom ersten Ausstellungsraum mit den Fotografien führt eine kleine, **brusthohe Tür** in die Projektion von „Glow“ (2006). Auf einem Trainingsgerät schindet sich die **Schauspielerin** Lisa Marie Janke wie in einem Ego-Shooter.

Dann zu **Renée Green** bei Christian Nagel. Auf einer langen Tischreihe stehen **kleine Monitore** und Kopfhörer bereit. Wir mischen 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. Markus Wirthmann streut die **große Neuigkeit**: „Kunst-Blog“ (кв), die Plattform für Kunstkritik nimmt am Prix Ars Electronica teil. Nebenan steht die versammelte Redaktion von „Texte zur Kunst“ (tzk). **Kleine Zettelchen** gehen von Hand zu Hand: Bonfini – das nächstgelegene

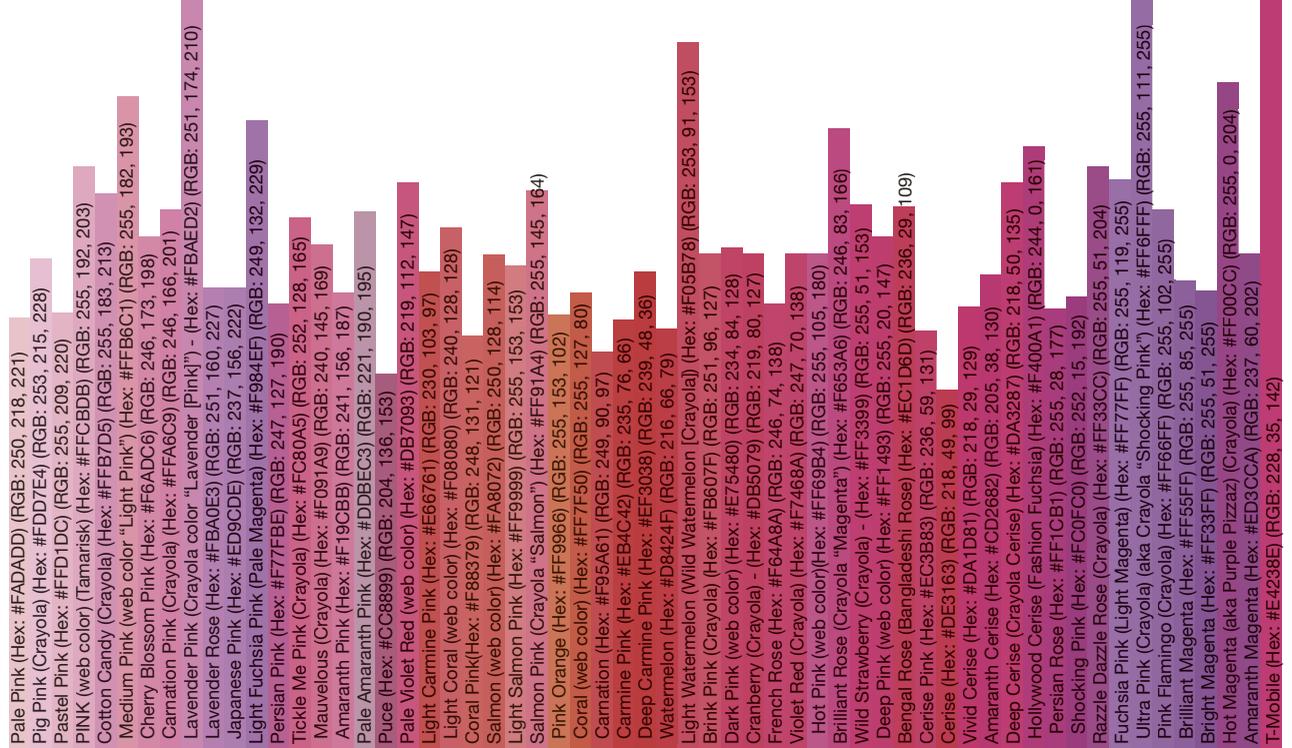
italienische Restaurant. Auf einem anderen Zettel steht: „Die Suppen waren prinzipiell alle sehr gut, aber die von **KW** war etwas besser.“ Wirthmann zieht weiter zum Pampero Apartment. Wir beenden den **Abend im Voss**, einer stickigen Bar am Rosa-Luxemburg-Platz.

Kreuzberg, Samstagmorgen, der Himmel reißt auf. Auf der Hauptversammlung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) diskutieren Aufsichtspersonal und Aufsichtsrat auf **Augenhöhe**. Nach einem langen Tag der Meinungsfindung – Abstimmung gegen Meinungsbild, Abstimmung für Abstimmung, anschließende Diskussion über Ergebnis der Abstimmung – steht der **Plan für 2008**. Zurück nach Mitte, zu Mehdi Chouakri. Durch den Raum, vorbei an den Neonlicht-Arbeiten gehen wir nach hinten, wo alle Leute sind. **Isabell Heimerdinger** zeigt noch einmal **Love** Film. Es geht um gespielte Nähe und die Nähe die daraus entsteht. Es geht um **Sex**. Wir sehen die letzten fünf Minuten des **Loops**. Und dann **noch mal** alle zehn.

Ab in den Wedding. Die Galerie Guido W. Baudach ist **sehr groß**. Die neuen Friedens-Siemense von **André Butzer** sind sehr groß. Sie hängen an den Wänden und fragen uns, ob wir sie sehen. Fünf Jahre ist es her, dass sie aus der Population der Schande- und H-Menschen hervorgingen, um einen **Schädelstaat** zu errichten. Wie die Zeit vergeht. Treppe runter, Treppe rauf. Nebenan das Cluster. Hier ist es kleiner. **Birthe Zimmermanns** Arbeiten hängen an den Wänden und fragen uns, ob wir sie verstehen. Die Pressemitteilung weiß: „Die ständige, modellhaft und nacheinander erfolgte **Neukombination** der bildbestimmenden Formen, die keiner logischen Ordnung folgt, lässt **Spannung** entstehen und verführt uns zum genauen **Hinsehen**.“ Objekte wie Bausteine oder Bücher scheinen ins schwarze Nichts herabzustürzen.

Und wieder Mitte. Ein arabischer Schnellimbiss in der Brunnenstraße kassiert unseren Zeitplan. Als wir die **Produzentengalerie** Diskus (**Gruppenausstellung „Open End“**) erreichen, stehen wir vor verschlossenen Türen. Rosenthaler – Tram – Eberswalder. Augenblicke später. Wir treffen einen jungen Mann, **Black Music** DJ, der eine schwere Plattentasche trägt. Techno und Hip Hop. Er glaubt es kaum: „Wenn ihr über **dieses Wochenende** schreibt, wisst ihr ja, wo ihr gestern hättet sein müssen: Filiale, Pampero, Helsinki.“ Dann ist er weg und wir weiter zum Ballhaus Ost, Vernissage der Ausstellung „Oligarchie und Grundgesetz“ mit Bildern der Malerinnen **Heike Kelter** und **Hanna Marie Blencke**. Der Raum ist voll und wir in Gespräche verwickelt, bevor wir überhaupt die Wände zu sehen bekommen. Auf die Frage „How do you like it?“ bleiben wir stumm, doch **Ben Cottrell** bestärkt: „Just say what you feel.“ Der Versuch scheitert und wir kollabieren nach einem Glas Wein mit der Künstlerin **Julia Lazarus** unter tiefroten Gemälden. Das letzte was wir hören: „Ich war ja noch nie da, aber so stelle ich mir Second **Life** vor.“

Kito Nedo & Micz Flor



Shades of Pink

Über dem Sony Center am Potsdamer Platz liegt der Berg Fuji. Der Berg ist erleuchtet. Seine Farbe wechselt in fließendem Übergang von Blau zu Pink zu Lila zu Weiß – ganz so wie das Erscheinungsbild eines Berges dem Wandel von Tages- und Jahreszeit unterliegt. Zu beobachten ist das Schauspiel bis zwei Uhr morgens. Dann erlischt die Beleuchtung für den Rest der Nacht. Irgendwann habe ich begonnen es zu mögen. Ich bin in den Dolomiten aufgewachsen, umgeben von Bergen in makellos rötlichem Weiss. Ihre Erscheinung war für mich ohne jede tiefere Referenz. Es gab keinen Gott, keine mythische Ergriffenheit, sondern nur schrecklich eisige Schönheit. Ein gefährlicher Ort, zugänglich für Tiere mit großer Begabung. Dem Material von Kalk und Kristall musste mit Respekt begegnet werden; weiter nichts. Different colours, different shades. (Rick Poynor)

Die Installation von Rodney LaTourelle bei Program ist eine Rauminstallation. Wände aus grauem Gipskarton umschliessen eine Innenwelt von Korridoren getaucht in Abstufungen von Magenta, mit Streifen von schrillum Pink und Ein-Personen-Nischen in hellerem Rosé. Alles in allem dominiert: Rosa.

Der führende Fahrer der Girini des Giro d'Italia trägt das Maglia Rosa, das rosa Trikot. Pinko ist eine abschätzige Bezeichnung für Personen aus dem links-liberalen Spektrum. Fuchsjäger tragen einen scharlachroten Mantel, genannt Pink. ‚Pink movies‘ nennt man in Japan Softcore-Filme – in farblicher Verbindung von Kirschblüte und Vagina. Die berühmte Gazzetta dello Sport wird auf rosafarbenes Papier gedruckt, ebenso wie das ätzende Satiremagazin Il Male, später umbenannt zu Il Sale. Zu erwähnen sind ferner die rosafarbenen Lachse und Carmine, das Krokodil aus dem Tiergarten. Um 1910 herum war in den Vereinigten Staaten Rosa die bevorzugte Farbe für Jungen und Blau jene

für Mädchen. Rosa galt als die stärkere und entschlossenerere Farbgebung, dem männlichen Naturell angemessen, während das anmutig zarte Blau den Mädchen vorbehalten blieb. (Ladies Home Journal, Juni 1918).

Unterdessen nehmen die Farben in der Installation von Rodney LaTourelle bekundetermaßen Bezug auf klischeehafte Sonnenuntergänge sowie den Farbcode des Chakra, der Energiezentren des menschlichen Körpers klassifiziert. Für jede Macht eine Farbe. Draussen werfen die Fenster von Program ihr weißes Licht auf den Hof.

Sandra Bartoli
Siehe auch Seite 24

GUTACHTEN

Kunsthalle für Berlin

Berlin braucht dringend den Neubau einer „selbstbewußten Kunsthalle“, um auch international mithalten zu können. Das meinen zumindest Kasper König, Rektor der Frankfurter Städelschule, und Wim A. L. Beeren, holländischer Museumslechner. Im Auftrag von Kultursenator Ulrich Roßhoff-Momin recherchierten die beiden Kunstexperten für ein „Gutachten zur Situation der Bildenden Kunst in Berlin“, das diese Woche der Öffentlichkeit vorgestellt wird.

Eine Guggenheim-Dependance im Martin-Gropius-Bau, über die in den vergangenen Monaten mit dem New Yorker Museum verhandelt wurde, lehnen die Gutachter strikt ab. Dagegen plädieren sie für die Wiedererrichtung der von Schinkel entworfenen, 1962 abgerissenen Bauakademie, um dort die reichen Architekturarchive der Stadt zu präsentieren.