

OII / IOO

O2–2010

von hundert ————— II

- 3—Ranglisten / Artfacts ————— *Andreas Koch*
5—Eine Liste von hundert / Nichtteilnehmer „Zeigen“ – *A. Koch/R. Stange*
6—Zeigen / Temporäre Kunsthalle ————— *Peter K. Koch*
8—Henri Chopin / Supportico Lopez ————— *Fiona McGovern*
9—Queiroz / Schipper – Price / CapitainP., Bortolozzi – *Stefan Heidenreich*
10—Manuel Graf / Johann König ————— *Melanie Franke*
12—Konzeptuelle Malerei ————— *Ludwig Seyfarth*
15—Konversationsstücke / Johnen ————— *Jasmin Jouhar*
16—Erik van Lieshout / Guido W. Baudach ————— *Iris Mickein*
18—Friedrichstraße ————— *Barbara Buchmaier*
20—Isa Genzken / Buchholz, Neugerriemschneider ————— *Birgit Effinger*
22—Ein Gespräch im Neuen Museum ————— *Birgit Schlieps*
26—Boros-Collection-Katalog ————— *Thomas Wulffen*
27—Ancart, Guilbert / Hunchentoot ————— *Konstanze Seifert*
28—Gruppenausstellungen ————— *Genevieve Allison*
30—Anastas, Gabri / Tanya Leighton ————— *Ana Teixeira Pinto*
32—Hardly Anything / Upstairs ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
33—Traffic / Neues Magazin ————— *David Ulrichs*
34—Molzberger, Sudbrack / After the butcher ————— *Wayra Schübel*
35—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
36—Tagebuch ————— *Einer von hundert*
39—Eine Edition von hundert ————— *Olafur Eliasson*
40—Ein Bad von hundert ————— *Vermischtes*

Impressum

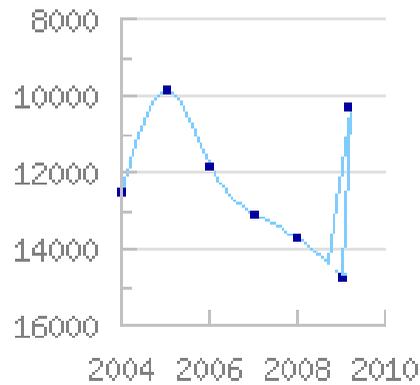
Redaktion Barbara Buchmaier, Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Melanie Franke, Andreas Koch, David Ulrichs, Thomas Wulffen
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
erscheint 02/2010 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120+60 ap
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Barbara Wien – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?, motto

Stichwörter Leere, Leerstelle—27, 32
Listen—3, 4, 5, 7
Kindheit, Bücher—9, 26
Arbeit, Grundeinkommen, Kohle—10, 11, 16, 17
Konzeptuelle Malerei, Theorie-Dispersion—9, 12, 13, 14
Toyota, BMW, Audi, Porsche, Mercedes—22, 25, 33, 36
Nofrete, Schinkel, Ägypten, Pappmaché—22, 23, 24, 25
Hotels—18, 19, 38
Fashion, Mode, Accessoire—11, 33, 37
Materialoverkill, exzessive Materialverbauung—20, 34
Bob Ross—14, 34

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

Fotonachweis

- 3 Rekonstruktion einer Künstlerkurve mit Ausschlag, www.artfacts.net
- 5 АКГ К 420 Kopfhörer
- 6 Foto: Peter K. Koch
- 7 „Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin von Karin Sander“, 2009, Ausstellungsansichten: Temporäre Kunsthalle Berlin 2009
Foto: Jens Ziehe, Courtesy Karin Sander und Temporäre Kunsthalle Berlin, vG Bild-Kunst, Bonn 2009
- 8 Henri Chopin „Pologne Libre“, 1982, Courtesy Supportico Lopez, Berlin und Fondazione Morra, Napoli
- 9 Jorge Queiroz „Untitled“, 2010, charcoal, gouache, Foto: Carsten Eisfeld,
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris und Esther Schipper, Berlin
- 10 Manuel Graf „Buch Tipp 2“, Johann König, Berlin 2010, Foto: Roman März, Courtesy Johann König, Berlin
- 12–13 John Baldessari, vier der „Commissioned Paintings“, 1969, Privatsammlung
- 14 László Moholy-Nagy „Telefon Bild EM 1“, 1922, Foto: Sasa Fuis Photographie, Köln, Courtesy Sammlung Viktor
und Marianne Langen und Schirn Kunsthalle Frankfurt, vG Bild-Kunst, Bonn 2009
- 15 Galerie Johnen, Ausstellungsansicht „Konversationsstücke“
- 16 Erik van Lieshout, „Komsomol OK: Krise“, 2009, Foto: Roman März, Courtesy Galerie Guido W. Baudach, Berlin
- 17 Erik van Lieshout, Ausstellungsansicht Galerie Guido W. Baudach, Berlin, Foto: Roman März
- 18 Tränenpalast und Spredreieck, Foto: Barbara Buchmaier
- 19 Grill Royal von innen, „Sox“-Vitrine, Foto: Barbara Buchmaier
- 20 Isa Genzken „Wind (N.Y. Post Office)“, 2009, Foto: Jens Ziehe, Berlin, Courtesy neugerriemschneider, Berlin
- 21 Isa Genzken „Wind“, Ausstellungsansicht Galerie Daniel Buchholz, Berlin 2009,
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Cologne/Berlin
- 22–24 alle Fotos: Birgit Schlieps
- 26 Cover besprochenes Buch (Ausschnitt), Hatje Cantz Verlag
- 27 Brice Guilbert und Harold Ancart „Black Market“, Ausstellungsansicht, Courtesy hunchentoot Galerie
- 28 „Scorpio's Garden“, 2009, Ausstellungsansicht: Temporäre Kunsthalle Berlin 2009, Foto: Jens Ziehe, Berlin,
Courtesy Temporäre Kunsthalle Berlin
- 29 Ciprian Mureşan „communism never happened“, Courtesy Feinkost, Berlin
und Westin Grand mit Mauer
- 30 Ayreen Anastas und Rene Gabri, „The Autobiography of Any One Being Including Every One Before“, 2009,
Courtesy die Künstler und Tanya Leighton Gallery, Berlin
- 31 Ayreen Anastas und Rene Gabri, „One Step Forward, Two Steps Back“, 2009,
Courtesy die Künstler und Tanya Leighton Gallery, Berlin
- 32 Nathalie Czech „Depot 1326“ (Ausschnitt), 2007–2008, Copyright: Natalie Czech, Courtesy upstairs berlin, Berlin
- 33 Traffic Cover, Foto: Andreas Koch
- 34 Ausstellungsansicht „Hüttendong“, After the butcher, Foto: Wayra Schübel
- 35 Montage von hundert
- 36–38 Fotos: Einer von hundert, Internet
- 39 Foto: Studio Olafur Eliasson
- 40 <http://www.express.de>



Schluckauf bei Artfacts

/Über das Werten und Listen von Künstlern

Rankings oder Ranglisten gab es bestimmt schon in der Steinzeit. Wer erlegt das größte Mammut, wer wirft den Speer am weitesten, wer kann am besten die Höhlen bemalen? Mangels besserer Methoden beschränkte sich die Übermittlung dieser Leistungen auf das Mündliche. Heute ist man da weiter, spätestens seit dem Internet kann man jede mögliche Leistung googeln und vergleichen.

Die Kunst tat sich anfangs schwer mit dem World Wide Web, in den Neunzigern und spätestens mit dem Platzen der Dot-Com-Blase Anfang 2000 gingen etliche Start-ups, die versuchten die Kunstwelt miteinander zu vernetzen, wieder ein. Im klassischen Kunstmarkt und Galeriehandel konnte man sich damals nicht vorstellen, dass sich etwaige Interessierte über die bloße Vernissageninfo hinaus des Internets bedienen würden, schon gar nicht, dass Kaufentscheidungen nach der Ansicht eines wenige Pixel großen Bildes gefällt würden. Das ist mittlerweile anders. Heute bevölkern einige Dienstleister den virtuellen Kunstraum, vorneweg Artnet, mit umfangreichen Informationen zu Preisentwicklungen in Galerien und auf Auktionen, einer eigenen Auktionsplattform und einem unabhängigen Internetkunstmagazin, das kritisch und auf qualitativ hohem Niveau Ausstellungen bespricht und Märkte beobachtet – auch unter der Gefahr, dass nach einer schlechten Besprechung ein gut zahlender Abonnent kündigen könnte. Artnet gibt es in Abwandlung schon seit Ende der achtziger Jahre, der Fokus lag immer auf der Dokumentation der Preise von Kunstwerken.

Artfacts hingegen kam gut zehn Jahre später auf die Bildschirme der mittlerweile deutlich weiter verbreiteten Computer mit Internetzugang. Ursprünglich vom Bundesverband der Galerien zusammen mit der Telekom initiiert und von Marek Claassen betrieben, fokussierte Artfacts auf das Sammeln und Sichtbarmachen von Ausstellungsdaten. Wer, wann, wo, /100/3

mit wem, lautet bis heute die simple Formel und es entstand eine Art Metasammlung von Einladungskarten, ein riesiges Archiv in dem mittlerweile über 230 000 Ausstellungen aus der ganzen Welt aufgeführt sind. Abonnenten können ihr eigenes Programm umfangreicher ins Netz stellen oder tiefer in die Statistiken eintauchen, aber auch Künstler können Artfacts via Mail über ihre Ausstellungen informieren. Sofern sie denn wollen.

Denn die Homepage bastelt aus den ganzen Informationen – täglich werden momentan von Teleheimarbeitern um die 300 Ausstellungen erfasst – eine Rangliste. Die Rechner von Artfacts, die den Datenberg nach bestimmten Kriterien und mit einfachen Formeln ständig neu sichten, spucken einmal die Woche eine 80 000 Künstler umfassende Liste aus. Beginnend bei Andy Warhol und zur Zeit endend bei Emily Stedman. Als „normaler“ Künstler befindet man sich irgendwo dazwischen. Für jede Ausstellung, die man macht gibt es Punkte, für eine Einzelausstellung mehr als für eine Gruppenausstellung, für eine Gruppenausstellung in einer Galerie in Pusemuckel weniger als für eine in einer Institution in Berlin. Eine Galeriegruppenausstellung bringt mit steigender Anzahl der Beteiligten weniger Punkte, da diese als Resteverwertung eingestuft werden, während die Wertigkeit einer Institutionsausstellung oder einer Biennale mit der Zahl der Künstler steigt. Ausstellungsorte werden intern von Artfacts nach eigenen Maßstäben gerankt, ganz oben sind meist amerikanische Museen.

Der Aufbau der Liste folgt demnach Kriterien, die unabhängig von Auktions- und Galeriepreisen, die Aktivität der Künstler im Ausstellungsbetrieb bewerten. Ein hochpreisiger Auktionskünstler wie Anselm Reyle, dessen erste Retrospektive im schwäbischen Tübingen stattfand, ist weit hinter einer Künstlerin wie Natasha Sadr Haghghian platziert, die eine rege Biennaleteilnahme aufweisen kann, aber einen Bruchteil verdient. Andererseits sind Künstler die beflissen auf ihren Platz schauen und darauf achten, dass jede ihrer noch so kleinen Ausstellungsteilnahmen bei Artfacts gelistet ist, natürlich ebenfalls höher bewertet. Die Künstler auf den ersten 1000 Plätze sind in ihrer Ausstellungstätigkeit noch relativ exakt erfasst, danach werden die Lücken größer. Zwischen den Plätzen 5000 und 60 000 sind die Auswertungen des Rankings eher zufällig und die Schwankungen enorm.

Die in Berlin allein durch die schiere Anzahl von 566 teilnehmenden Künstlern Aufsehen erregende von Karin Sander kuratierte Ausstellung „Zeigen – eine Audiotour“ in der Temporären Kunsthalle, erzeugte im Ranking so etwas wie einen kurzfristigen Massenschluckauf. Dies wurde von vielen Künstlern bemerkt und zeigt, dass nicht wenige auf ihren Ranglistenplatz schielen. Je mehr das tun, desto höher wird die Relevanz und man könnte sich als Künstler in naher Zukunft dazu gezwungen sehen, alle seine Informationen zu schicken, um nicht schlechter dazustehen, als man könnte. Eine Logik, die gerade in vielen Bereichen des Web 2.0 greift: Brauche ich eine Facebook-Seite, wenn alle eine haben? Wie viele Followers kann ich bei Twitter sammeln? Muss ich irgendwann meine Videoarbeiten bei Youtube sichtbar machen?

Bei der Kunsthallenausstellung gab es für einen um Platz

auf Platz 10 000, von 25 000 stieg man auf 15 000 oder von 40 auf 20 Tausend. Die Ausstellung bedeutete für nicht wenige eine Verdopplung ihrer bis dahin mühevoll gesammelten Punkte, zwei Minuten Audiofile waren genauso viel Wert wie zehn Jahre Gruppen- und Einzelausstellungen.

Marek Claassen, der Artfacts nach dem Ausstieg der Telekom seit 2001 als Geschäftsführer alleine betreibt, fiel diese plötzliche massenhafte Verschiebung nach oben auch auf. Im letzten Kunstmarktkompass von Capital, in dem er regelmäßig die Top Hundert, aber auch die Aufsteiger des Jahres veröffentlicht, stellte der größte Jahressprung noch 7000 Plätze dar und den hätten jetzt gleich einige hundert Künstler gemacht. Da man Systemfehler auch beheben kann, indem man die Ursache verändert, schaute er sich die Ausstellung persönlich an und definierte sie – manche kritische Lesarten folgen ihm da – von einer Gruppen- zu einer Einzelausstellung um. Schwupps waren die für diese Ausstellung vergebenen Punkte aller Teilnehmer wieder weg und man fand sich auf seinem Ursprungsplatz wieder. Dass dies auf Betreiben der Künstlerkuratorin geschah, ist also nur ein Gerücht. Interessant daran ist, wieviel böses Blut diese Artfacts-Affaire entfachen konnte, und wie stark eine Art von Quartettspielermentalität den Berliner Kunstbetrieb bestimmt. 300 PS sticht oder ich bin schon unter 10 000! Die Faktoren, nach denen die Liste aufgebaut ist, sind letztenendes vor allem subjektiv und Marek Claassen wird in naher Zukunft wieder an den Reglern schrauben. Hätte er die Wertigkeit der Kunsthallenausstellung halbwegs proportional zu der Anzahl der teilnehmenden Künstler reduziert, könnte jeder mit ein paar Pünktchen aus der Beteiligung zufrieden schlafen.

Die Qualität der Liste und damit auch ihre Akzeptanz könnte nicht nur mit genaueren und objektiv nachvollziehbaren Bewertungskriterien verbessert werden, sondern auch mit ihrer Vollständigkeit. Faktoren die sich gegenseitig bedingen, denn wenn sich niemand für die Liste interessiert, schickt auch niemand Informationen, die Qualität leidet und niemand interessiert sich dafür.

Die Leute von Artfacts begegnen diesem Umstand mit ihrer unermüdlichen Suche nach Ausstellungen auch bis weit in die Vergangenheit zurück. Ziel ist es, alle Ausstellungen bis zurück zum Pariser Salon des Refusés 1863 zu erfassen und dafür gehen sie bis in die Archive der Museen. Claassen schätzt die Zahl aller seither stattgefundenen Ausstellungen auf ungefähr eine Million. Dann erst, sollten sie je fertig werden, kann es passieren, dass ein René Magritte wieder über einem Douglas Gordon gelistet wird – natürlich auch nur wenn der Umstand, dass es damals viel weniger Ausstellungen gab, mit eingerechnet wird.

Andreas Koch



Eine Liste von hundert

/Nichtteilnehmer bei „Zeigen“ in der Temporären Kunsthalle

Auch die 566 Teilnehmer der „Zeigen“-Ausstellung in der Temporären Kunsthalle sind nur ein Ausschnitt der hiesigen Kunstszene. Ob gefragt oder nicht, viele Künstler machten nicht mit. Die Liste versammelt einen kleinen Teil derjenigen, die nicht teilnahmen und sie liest sich tatsächlich genauso repräsentativ für die Berliner Künstlerschaft wie die „Positiv“-Liste. „Mitmachen war Ehrensache“ titelte Nicola Kuhn im „Tagesspiegel“, Nicht-Mitmachen war demnach genauso ehrenvoll....

Oystein Aasan
 Franz Ackermann
 Christoph Bannat
 Florian Balze
 Ina Bierstedt
 Candice Breitz
 Angela Bulloch
 Tobias Buche
 Bettina Carl
 Jan Christensen
 Phil Collins
 Thomas Demand
 Martin Eder
 Olafur Eliasson
 Dennis Feddersen
 Jesko Fezer
 Sven Flechsenhar
 Ceal Floyer
 Peter Friedl
 Cyprien Gaillard
 Anne Gathmann
 Ina Geißler
 Ingo Gerken

Renee Green
 Tue Greenfort
 Joachim Grommek
 Hans-Jürgen Hafner
 Florian Hecker
 Jeppe Hein
 Sylvia Heinrich
 Thomas Helbig
 Andreas Hofer
 Nina Hoffmann
 Judith Hopf
 HorseArt
 Sergej Jensen
 Christoph Keller
 Sybille Kesslau
 Jakob Kolding
 Martin Liebscher
 Jeff Luckey
 Antje Majewski
 Elke Marhöfer
 Alena Meier
 Warren Neidich
 Anne Neukamp
 Olaf Nicolai
 Frank Nitzsche
 Tilbert Oelke
 Henrik Olesen
 Aribert von Ostrowski
 Kirsten Pieroth
 Riccardo Previdi
 Marcel Prüfert
 Joachim Reck
 Anselm Reyle
 Daniel Richter
 Thomas Ravens
 Renaud Regnery
 Gitte Schäfer
 Christoph Schlingensiefel
 Birgit Schlieps
 Erik Schmidt
 Nora Schultz
 Stefan Schuster
 Tino Sehgal
 Sean Snyder
 Petra Spielhagen
 Peter Stauss
 Tommy Stöckel
 Markus Strieder
 Barbara Sturm
 Wolfgang Tillmans
 Tim Trantenroth
 Armando Andrade Tudela
 Gitte Villesen
 Danh Vo
 Emmett Williams
 Amelie von Wulffen
 Yarisal & Kublitz
 Thomas Zipp
 Oliver Zwink
 ...



Temporär überfüllt

/ „Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin von Karin Sander“ in der Temporären Kunsthalle

Vorher: Und ich dachte, dass die Gigantomanie vorbei wäre und das Downsizing eingesetzt hätte. Aber jetzt wetterleuchtet es in der Temporären Kunsthalle gewaltig. Die Namensliste riecht nach Europarekord. 566 teilnehmende Künstlerinnen und Künstler bei einem einzigen Projekt. Das ist gigantisch. Es geht also doch immer größer. An eine vergleichbar umfangreiche Namensliste kann ich mich nicht erinnern. Und Netzwerkprojekte gab es nun wirklich nicht wenige in den letzten zehn Jahren. Kann es nach Karin Sanders Projekt „Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin“ noch eine Steigerung geben oder ist damit das Thema Netzwerkausstellung abgehakt? Auf jeden Fall wird eine neue Marke gesetzt. Da kann man es in Zukunft erst mal langsam angehen lassen.

Das Projekt ist allerdings etwas raffinierter angelegt, als die x-beliebige Netzwerkgeschichte, wo jeder gerade mal das anschleppt, was er daheim hat. Die Künstlerinnen und Künstler liefern ihre Arbeit nicht in physischer Form an, sondern, der Titel verrät es bereits, sie liefern eine Audiodatei, mit der sie eine Arbeit oder ihre Arbeitsweise erklären oder besprechen oder besingen, klopfen, schreien, flüstern oder was weiß ich was. Die einzelnen Arbeiten sollen dann beim Hören unter Zuhilfenahme eines Audioguides im Kopf des Hörenden sichtbar werden. Das ist eine schöne Idee. Was die Künstlerinnen und Künstler hörbar machen, das ist, wie bei jeder anderen unspezifischeren Netzwerkausstellung, vollkommen frei. Sinnvoll wird das Projekt wahrscheinlich deshalb sein, weil es einen ziemlich tiefen Einblick in die örtliche Kunstproduktion zulassen wird. Und die ist in ihrer Ausdehnung ja auch der Wahnsinn. Aber vielleicht hätte man statt der 566 besser 2000 Namen auf der Liste haben müssen. Dann wären so ziemlich alle dabei, die aktuell professionell im System arbeiten. Aber die Liste beweist auch so schon zwei Dinge: nämlich erstens, dass Karin Sander in der Stadt einen gu-

ten Namen hat und bestens vernetzt ist und zweitens, dass die Eingeladenen wissen, welchen Stellenwert diese Art von Netzwerkausstellungen immer schon gehabt haben, und dass besonders diese ins absolute Extrem aufgebohrte Form dieser Spezies in ihrer im Ganzen unrezipierbaren Form etwas Monolithisches entfalten wird. Und so machen alle gerne mit und stellen sich in den großen Künstlerchor, der von Karin Sander orchestriert wird.

Die unüberschaubare Menge der erzeugten Audioarbeiten dürfte in ihrer Gesamtheit tatsächlich etwas Unrezipierbares haben. Jede eingereichte Audiodatei soll eine maximale Länge von zwei Minuten haben, was bei 566 Projekten schlimmstenfalls 1132 Minuten wären, was einer maximalen Ausdehnung von 18,86 Stunden entspräche. Das schafft nicht mal der härteste Rezipient. Da muss man sich die Rosinen raus picken. Sonst geht's nicht. Es wäre doch mal eine schöne Idee, ein Projekt zu machen, an dem alle Künstler weltweit mitmachen MÜSSEN! Wie viele werden das sein? Zwei Millionen?

Nachher: Okay, es ist wirklich gigantisch gewesen. Und es sah auch gut aus, so ein leerer Raum, in dem lediglich die 566 Künstlernamen, jeweils versehen mit einer Nummer, nebeneinander in kleiner Schriftgröße in an der weißen Wand standen. Als Objekte im Raum dann nur die Menschen mit den Kopfhörern. Was man da hören konnte, das war auf den ersten Lausch auch irre abwechslungsreich. Wirklich, nach den ersten zwanzig Beiträgen, da dachte man, wow, jeder Künstler ist total anders. Da ich mir mit Disziplin an die 100 Beiträge angehört habe, kann ich jetzt abschließend sagen, dass die Ideen der beteiligten Künstlerinnen und Künstler nicht einzigartig sind. Jedenfalls nicht deren Übersetzung in eine zwei Minuten lange Audiodatei. Denn je mehr Beiträge



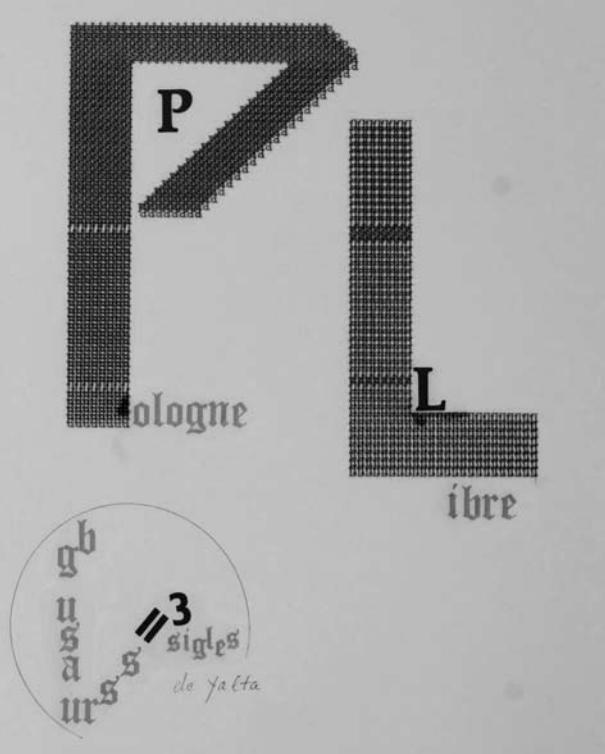
man hörte, desto klarer traten Kategorien zu Tage, in die man mehr oder weniger alle einsortieren konnte.

Da gab es die Verweigerer, die gar keinen Ton von sich gaben, oder nur vollkommen unverständliches Genuschel, Getuschel oder Genäsel. Da gab es die Musiker, die entweder selber Musik machten oder aber deren Beitrag maßgeblich von einer musikalischen Einspielung oder Untermalung geprägt war. Da gab es die Poeten, die einen selber geschriebenen oder gar selber gedichteten Beitrag vorgelesen haben oder vorlesen ließen. Da gab es die Befragten, die in einer Interviewsituation Auskunft über ihre Motivation und ihr Tun gaben. Da gab es die us-Amerikaner, die überwiegend super professionelle Studioteknik für absolut lupenrein radiotaugliche Beiträge nutzten. Da gab es die Konzeptkünstler, die eigenständige Arbeiten als Beiträge konzipiert und realisiert hatten. Da gab es die Arbeitsgeräuschler, die vorzugsweise das eigene Arbeitsgeräusch im Atelier aufnahmen, was allerdings beim Arbeitsgeräusch des Zeichners auch schnell in die Gruppe der Verweigerer passen könnte. Da gab es die Zweitverwerter, die eine Arbeit, die es schon gab und die man teilweise auch schon kannte, einfach weiter verwendet haben. Und es gab die Realisten, die schnurstraks und sehr humorlos eine bestimmte Arbeit beschrieben, was dann in etwa so klingen konnte: „...stehe ich vor einer auf Keilrahmen aufgezogenen weiß grundierten Leinwand in der Größe von 180 x 125 cm aus Entstehungsjahr 2009. Als zentrales Bildelement sieht man in der Mitte einen roten Klecks...“

Peter K. Koch

*Karin Sander „Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin“,
Temporäre Kunsthalle Berlin, Schlossplatz, 10178 Berlin
4. 12. 2009–10. 01. 2010*

Na gut, und zu welcher Gruppe gehörte Okay Saädane Afif, Nader Ahriman, Nevin Aladag, Stefan Alber, Erik Alblas, Sonja Alhäuser, Bettina Allamoda, Heather Allen, Pablo Alonso, D-L Alvarez, Matthew Antezzo, John Armleder, Ole Aselmann, Martin Assig, Dan Attoe, Marius Babias, Mon-Jackua Babi, Elvira Bach, Frank Badur, Fritz Balhaus, Heike Baranowsky, Gabriele Basch / Maurice de Martin, Rui Calçada Bastos, Florian Baudrexel, Michael Bause, T.R. Becker, Tjorg Douglas Beer, Birgit Bellmann, Benjamin Bergmann, Christine Berndt, Anne Berning, Michael Beutler, Nicole Bancher, Gerry Bibby, Marc Bijl, Norbert Bisky, Caroline Bittermann, Kristleifur Björnsson, Ronald de Bloeme, John Bock, Katinka Bock, Armin Boehm, Hartmut Böhm, Heike Bollig, Monica Bonvicini, Shannon Bool, Susanne Bosch, Pauline Boudry / Renate Lorenz, Daniela Brahm, Marc Brandenburg, Monika Brandmeier, Barbara Breitenfellner, Mari Brellochs, Micha Brendel, Birgit Brenner, Agnieszka Brzeza_ska Brzezan_ska, Nine Budde, Matthew Burbidge, BURGHARD, Katarina Burin, Stefanie Bürkle, Susanne Bürner, André Butzer, Pash Buzari, Janet Cardiff / George Bures Miller, Eva Castrignius, Antonio Catelani, Jessica Centner, Paolo Chiasera / Alex Trebo, Helen Cho, Clegg & Guttmann, Kerstin Cmelka, Daniela Comani, Martin Conrads, Martin Conrath / Marion Kreißler, Natalie Czech, Camilla Dahl, Björn Dahlem, Martin Dammann, Mariechen Danz, Paul Darius, Michel de Broin, Christine de la Garenne, Jana Debrodt, Christiane Dellbrügge & Ralf de Moll, Dieter Detzner, Peter Dittmer, Ursula Döbereiner, Peter Dobroschke, Jason Dodge, Paula Doepfner, Christina Doll, Tatjana Doll, Anne Katrine Dolven, Johanna Domke, Antje Dorn / Lukas Lonski, Hannah Dougherty, Margarete Dreher, Ruprecht Dreher, Jürgen Drescher, Arnold Dreyblatt, Sven Drühl, Peter Duka, Jimmy Durham, Mikala Dwyer, Bogomir Ecker, Knut Eckstein, Marcel van Eeden, Maria Eichhorn, Frauke Eigen, Dörte Eißfeldt, Paul Ekaitz, Nezaket Ekici, Robert Elfgen, Thomas Eller, Elmgreen & Dragset, Sławomir Elsner, Annika Eriksson, Ayse Erkmen, Esra Ersen, Ueli Etter, EVA & ADELE, Katja Eydel, Simon Faithfull, Fallner / Mieth / Stüssi / Weck, Anna Fasshauer, Valérie Favre, Friederike Feldmann, Peter Fend, Rainer Fetting, Berta Fischer, Nina Fischer / Maroan el Sani, Wolfgang Flad, Ulrike Flaig, Jean Pascal Flavien, Thomas Florschütz u. Carla Guagliardi, Ceal Floyer, Carsten Fock, Gunda Förster, Olivier Foulon, Heiner Franzen, Hanna Frenzel, Marten Frerichs, Pia Fries u. Hans Brändli, Barbara Frieß, Bernard Frize, Tom Früchtel, Simon Fujiwara, Tine Furler, Taro Furukata, Else Gabriel, Dani Gal, Heike Gallmeier, Bernhard Garbert, Kati Gausmann, Axel Geis, Stella Geppert, Patrycja German, Torben Giehler, Milena Gierke, Andrew Gilbert, Annette Gödde, Claus Goedicke, Thorsten Goldberg, Undine Goldberg, Delia Gonzalez, Douglas Gordon, Kerstin Gottschalk, Sabine Groß, Katharina Grosse, Asta Gröting, Eva Grubinger, Beate Gütschow, Terry Haggerty, Matthew Hale, Hlynur Hallsson, Atalayman Haluk, Friederike Hamann, Sebastian Hammwöhner, Jens Hanke, Elin Hansdottir, Erla S. Haraldsdottir, Joe Hardesty, Ellen Harvey, Bertram Hasenauer, Christian Hasucha, Mona Hatoum, Tobias Hauser / Hermann Bohlen, Elisabeth Hautmann, Eberhard Havekost, Claire Healy & Sean Cordeiro, Svetlana Heger / Billy Davis, Mathilde ter Heijne, Isabel Heimerding, Valeria Heisenberg, Hans Hemmert, Uwe Henneken, Anton Henning, Knut Henrik Henriksen, Arturo Herrera, Swantje Hielscher, Gregor Hildebrandt, Veronika Hinsberg, Moritz Hirsch, Franz Hoefner & Harry Sachs, Christian Hoischen, Olaf Holzapfel, Alexandra Hopf, Laura Horelli / Anu Pennanen, Ute Hörner + Mathias Antlfinger, Sabine Hornig, Franka Hörschemeyer, Satch Hoyt, Felix Stephan Huber, Nicolai Huch, Markus Huemer, Elvira Hufschmid, Sofia Hultén, Hideaki Idetski, Leiko Ikemura, John Isaacs, Jeroen Jacobs, Dani Jakob, Christian Jankowski, Monika Jarecka, Mona Jas / Holger Fries, Olaf Christopher Jenssen, Sven-Åke Johansson, Rolf Julius, Stephanie Jünemann, Stephan Jung, Lisa Junghanß, Johannes Kahrs, Ilona Kálnoky, Seja Kameric, Eckhard Karmauk, Katharina Karenberg, Silke Kästner, Veronika Kellendorfer, Annette Kelm, Isabel Kerkermeier, Iris Klein, Waszem Khan, Shila Khatami, Thomas Kiesewetter, Dietmar Kirves, Christiane Klatt, Astrid Klein, Gisela Kleinlein, Heike Klussmann, Paco Knöller, Daniel Knorr, Folke Köbberling / Martin Kaltwasser, Andreas Koch, Peter K. Koch, Takehito Koganezawa, Susanne Kohler, Ola Kolheimann, Karsten Konrad, Korpys / Löffler, Katarzyna Kozyra, Pauline Kraneis, Clemens Krauss, Susanne Krickmann, Käthe Kruse, Christina Kubisch, Coco Kühn, Raimund Kummer, Michael Kunze, Ulrike Kuschel, Susanne Kutter, Alicja Kwade, Marcellus L., Nick Laessing, David Lamedas, Mark Lammer, Pia Lanzinger, Sami Ben Larbi, Tim Lee, Gerda Leopold, Via Lewandowsky, Alexandra Leykauf, Axel Lieber, Deborah Ligorio, María Linares, Ute Lindner / Patrick Huber, Nikolaus List, Thomas Locher, Wiebke Loeper, Adrian Lohmüller, Susanne Lorenz, Darri Lorenzen, Antonia Low, Robert Lucander, Dieter Lutsch, Ute Mahling, Inge Mahn / Katrin Albrecht / Valentin Hertweck, Antje Majewski, Katrin von Maltzahn, Simone Mangos, Matthias Mansen, Angelika Margull, Rémy Markowitsch, Bernhard Martin, Marwan, Matthias Mayer, Hans-Jörg Mayer, Josephine Meckseper, Jonathan Meece, Birgit Megerle, Sandra Meisel, Björn Melhus, Isa Melsheimer, Florian Merkel u. Jasmin Schwarz / BEEP OFF, Yvonne Mettler, Dörte Meyer, Angelika Middendorf, Ricarda Mieth, Boris Mikhailov, Yana Milev, John Miller, Gerold Miller, Igor Mischiyev, Dane Mitchell, Martin Mlecko, Christiane Möbus, Ulrike Mohr, Martin Mohr, Regina Möller, Sofie Bird Moller, Jonathan Monk, Joel Morrison, Stephan Mörsch, Jan Muche, Christl Mudrak, Wolfgang Müller, Peter Müller, Michael Müller, Matt Mullican, Anca Munteanu-Rimnic, Piotr Nathan, Hajnal Németh, Ursula Neugebauer, Neulant van Exel, Silke Nicolai, Karina Nimmerfall, Astrid Nippoldt, Ann Noël, Rika Noguchi, Jens Nordmann, Carlos Nowak, Hester Orlemans, Ólafur Ólafsson / Libia Castro, Roman Ondak, Aya Onodera, Michael Otto, Amy Patton, Antonio Gonzalez Paucar, Manfred Peckl, Joao Penalva, Manfred Pernice, Sandra Peters, Kristian Petersen, Mario Pfeifer, Katja Pfeiffer, Pfelder, Andrea Pichl, Katinka Pilscheur, Hermann Pitz, Nina Pohl, Marco Poloni, David Polzin, Sophia Pomperly, Lynn Pook, Bettina Poustchi, Prinz Gholam, Peter Pumpler, Norbert Radermacher, Fritz Rahmann, Alexandra Ranner, Rebecca Raue, raumtaktilik – von Borries / Böttger, Haleb Redjaian, Inken Reinert, Berthold Reiß, Andreas Reiter Raabe, Thomas Rentmeister, Cornelia Renz, Gunter Reski, Mandla Reuter, Reynold Reynolds, Bernd Ribbeck, Tanja Rochelmeyer, Gerwald Rockenschau, Kirstine Roepstorff, Ursula Rogg, Stefan Römer, Maya Roos, Peter Rösel, Jenny Rosemeyer, Rosen / Wojnar, Angela Rosenberg, Aua Rosenberg, Fried Rosenstock, Roth Stauffenberg, Miguel Rothschild, Steven Rowell, Annette Ruenzler, Egill Sæbjörnsson, Stefan Saffer, Anri Sala, Dean Sameshima, Maïke Sander, Yorgos Sapountzis, Yehudit Sasportas, Matt Saunders, Eran Schaerf, Albrecht Schäfer, Sophia Schama, Gerda Scheepers, Jutta Scheiner, Julia Scher, Andreas Schimanski, Hanns Schimansky, Cornelia Schleieme, Ariel Schlesinger, Sebastian Schlicher, Les Schlessler, Gesine Schmauder, Regina Schmeken, Gunna Schmidt, Thomas Schmitz, Ralf Schmitt, Gregor Schneider, Albrecht Schneider, Dennis Scholl, Frances Scholz, Eva Maria Schön, Jo Schöpfer, Henrik Schrat, Michael Schultze, Alexandra Schumacher, Martina Schumacher, Veronika Schumacher, Hanna Schwarz, Daniel Seiple, Markus Selg / Astrid Sourkova, Andreas Sell, Aurelia Sellin, Marcus Sendlinger, Eva Seuffert, Carrianna Shaw, Shimabuku, Amie Siegel, Judith Siegmund, Wiebke Siem, Katharina Sieverding, Markus Sixax, Jim Skuldt, Andreas Slominski, Florian Slotawa, Raaf van der Sman, Christopher Snee, Juliane Solmsdorf, Heidi Specker, Thomas Spielmann, Andrea Spisgar, Rainer Splitt, Martin Städeli, Klaus Staeck, Raimar Stange, Tim Stapel, Simon Starling, Julia Staszak / Olaf Mach, Erik Steinbrecher, Bente Stokke, Fieta Stolte, Roland Stratmann, Josef Strau, Jaro Straub, Marlene Streeruwitz, Katja Strunz, Shanghai Surbir, Anita Tarnutzer, Vincent Tavenne, Beate Terfloth, Benedikt Terwiel, Stefan Thiel, Mirjam Thomann, Bernhard Thome, Jan Timme, Rirkrit Tiravanija, Wawa Tokarski, Christian Tonner, Bernd Trabsberger, Petra Trenkel, Luca Trevisani, Mette Tronvoll, Sandra Truté, Nasan Tur, Jochen Twelker, Timm Ulrichs, Malte Urbschat, Ignacio Uriarte, Maria Vedder, Vlado Velkov, Till Velten, Johannes Vogl, Gabriel Vormeister, Gunnar Röss, Simon Wachsmuth, Alexander Wagner, Rolf Walz, Tian Tian Wang, Fu Wang, Ryszard Wasiko, Corinne Wasmuth, Suse Weber, Heike Weber, Ina Weber, Clemens von Wedemeyer, Markus Weggenmann, Hinrich Weidemann, Susanne Weirich, Albert Weis, Ute Weiss Leder, Peter Welz, Tilmann Wendland, Matthias Wermke / Mischa Leinkauf, Michael Wesely, Maja Weyeremann, Suse Wiegand, Gernot Wieland / Carla Ahlander, Claudia Wieser, Berndt Wilde, Eva-Maria Wilde, Stephen Wilks, Barbara Wille, Klaus Winichner, Markus Wirthmann, Anna Witt, Karsten Witke, Johannes Wolnscifer, Jens Wolf, Ming Wong, Christine Würmell, Paola Yacoup, Ekrem Yalcindag, Haegue Yang, Qin Yufen, Simone Zaugg, Holly Zausner, Francis Zeischegg, Georg Zey, Ralf Ziervogel, David Zink Yi, Annett Zinsmeister, Christina Zück oder Christof Zwienzer?



Vergessener Napolitaner

/Henri Chopin bei Supportico Lopez

Henri Chopin (1922–2008), der in Berlin zuletzt beim Poesiefestival 2003 mit noch vollem körperlichem Einsatz der von ihm unter dem Stichwort ‚poésie sonore‘ geprägten, elektrisch verstärkten Geräuschkompositionen auftrat, ist zu Lebzeiten überwiegend einem überschaubaren Publikum bekannt geblieben. Doch gerade sein interdisziplinärer Ansatz und seine Tätigkeit als Publizist und Herausgeber der zeitweise europaweit einzigen Zeitschrift im Bereich der audiovisuellen Poesie *OU/Cinquième Saison* (1958–1974) machte ihn zu einer in Künstlerkreisen wichtigen und für folgende Generationen einflussreichen Figur. Berechtigterweise hat sein Oeuvre nach seinem Tod vor zwei Jahren zunehmend an Aufmerksamkeit gewonnen und wird wieder vermehrt im Kunstkontext gezeigt. Dabei dominierte in den letzten Jahren durch die von Tris Vonna-Michell (mit)kuratierten Ausstellungen in London und Paris neben viel Archivmaterial eine dezidiert künstlerische Perspektive auf Chopins Oeuvre, bei der der Fokus vor allem auf seinen britischen und französischen Wurzeln lag. Die Ausstellung in der aus einem Neapolitanischen Kuratorenprojekt hervorgegangenen Kreuzberger Galerie Supportico Lopez versucht nun mit dem Schwerpunkt auf Chopins Zeit in Neapel einen Blickwechsel im aktuellen Diskurs seiner Arbeiten. Die enge und sehr produktive, von den 1980er Jahren bis zu seinem Tod andauernde Zusammenarbeit mit dem Napolitaner Galeristen und späterem Sammler Peppe Morra führte neben einer Reihe von Ausstellungen und Performances auch zu Publikationen bisher unveröffentlichter Texte, Gedichte und Illustrationen. Dabei bildet den Schwerpunkt der Berliner Ausstellung eine Vielzahl der in dieser Zeit entstandenen Schreibmaschinengedichte aus den Beständen der 1992 gegründeten und privat geleiteten Fondazione Morra, die sich der Förderung visueller Kommunikationskulturen verschrieben hat. Die signierten

Einzelblätter zeigen verschieden farbige, von einem narrativen Anspruch losgelöste geometrische Buchstaben- und Zahlenformationen, aus denen plastische Effekte, optische Spielereien und architektonische Formen hervorgehen. So wird auf jedem Blatt aufs Neue durch Schichtungen, Variationen und Richtungswechsel das Verhältnis von Chaos und Ordnung ausgelotet und in ein spannungreiches Gefüge gebracht. Durch die Drehungen des Papiers während des Entstehungsprozesses ist den Gedichten ein Bewegungsmoment inhärent und die Abdrücke der Schreibmaschinenanschlüge im Papier vermitteln eine Präzision und Unmittelbarkeit, die durch die unpräzise, lose Aufstellung der einzelnen Blätter auf Holzleisten und ohne Schutzglas noch verstärkt wird. Dabei eröffnet sich bei genauerem Hinsehen hinter dem rein visuellen, teils collageartigen Erscheinungsbild der Gedichte eine mehrschichtige und oftmals tautologische Anlage. Das ‚alphabet classique‘ etwa besteht aus den 26 jeweils übereinandergeschichteten Buchstaben des Alphabets, während das Blatt mit der Unterzeile „NAPOLI pour Morra“ nur aus den Worten „Morra“ zusammengesetzt ist. Neben dem reflexiven Umgang mit dem Verhältnis von Wort und Bild bzw. Inhalt und Form sind Verweise auf literarische Texte, wie im Blatt zu George Orwells 1984 wiederholt Gegenstand der einzelnen Blätter. In Blättern wie „Carpet for the Queen Juin 1991“ oder der aus grünen Buchstaben zusammengesetzten Darstellung einer Papstmütze vermischen sich humorvolle Anspielungen mit gesellschaftskritischen Kommentaren. Ergänzend zu den Gedichten liegen auf zwei Tischen die von Morra herausgegebenen Editionen Chopins aus, begleitet von Auszügen ihrer teils handgeschriebenen Briefwechsel. Fotografien von Chopins Performances und eine beidseitig mit Schreibmaschinengedichten bedruckte Schallplattenedition „Les Mirifiques Tundras & Compagnie“ mit Aufnahmen von drei Audiogedichten aus den Jahren 1972 bis 1995 vervollständigen die Auswahl der Exponate. Es ist eine persönliche Ausstellung, die vor allem versucht, die Bandbreite von Chopins Schaffens zu verdeutlichen und damit ein vielschichtiges Porträt des Künstlers zu gestalten, in dem Texte, Gestik, visuelle Poesie und Soundkunst gleichberechtigt ihren Platz finden. So wirkt sie wie der etwas geisterhafte Versuch, ihn hier im Kreuzberger Kellerraum noch einmal in Gänze aufleben zu lassen. Bleibt zu wünschen, dass er es in Berlin auch ohne künstlerische Beihilfe erneut aus den Katakomben an die Oberfläche schafft. *Fiona McGovern*

*Henri Chopin, Supportico Lopez, Graefestraße 9,
04.12.2009 – 23.01.2010*



Doppelnatur qua Dispersion

/Jorge Queiroz mit Galerie Nathalie Obadia bei Esther Schipper und Seth Price bei Capitain Petzel und Isabella Bortolozzi

Josh – ich habe mir den Namen immer so vorgestellt: J O S H. Aber man schreibt Jorge. Jorges Pressemitteilung redet von einer „prevalence of imagination change as signification chain dixit Lacan which allow (sic) everyone to have its own language.“ Der Gedanke ist nicht schlecht, aber ich glaube beim besten Willen nicht, dass Lacan das so gemeint hat. Wittgenstein vielleicht, aber nicht Lacan. Nein, also schreibe ich ab jetzt Jorge und nicht Josh, wie es im Wörterbuch meiner Privatsprache steht.

Im Sommer treffe ich Jorge – man spricht es wie Dschosch – hin und wieder im Café Galao. Im Winter ist er mir bis jetzt selten begegnet. Das fällt mir nicht weiter auf, weil ich ihn auch im Sommer nicht regelmäßig sehe. Jorge sagt nie viel. Ich treffe ihn gerne, obwohl es dafür keinen besonderen Grund gibt. Wenn ich versuche, ihn mir vorzustellen, sehe ich ihn im Schatten unter dem Baum vor dem Café, und er lächelt in seinem breiten Gesicht.

Jorge kann nichts dafür, dass ich mit Aquarellen in Kinderbüchern eine lang zurück liegende unschöne Erfahrung habe. Ich hatte einen Band mit sehr schönen Zeichnungen, sehr akkurat. Sie zeigten genau das, was mir vorgelesen wurde. Das gefiel mir. Dann kam das nächste Buch. Die Zeichnungen waren kaum kenntlich, statt eines Kopfes eine verschlungene schwarze Fluse vor einer undefinierbaren Wolke aus Aquarell, die offenbar eine Landschaft darstellen sollte. Das mochte ich gar nicht.

Jorges Gemälde sehen genau so aus wie in meiner Erinnerung die Bilder aus diesem Kinderbuch. Dieselben Aquarellwolken, dieselben dahin gesudelten Figuren. Das einzige, was abweicht, sind bei ihm einige deutlich gezeichnete Dinge, wie ein Fels. Ich gebe zu, der Fels bringt mein Kindchenschema durcheinander.

Wie ich höre, verkaufen sich die Bilder von Jorge gut. Das überrascht mich gar nicht. Aber was genau verkauft er? Was wollen die Anwälte, in deren Villen sich die Bilder wiederfinden, damit anfangen? Es kommt mir zusehends so vor, als hätten Kunstwerke eine Doppelnatur. Uns zeigen sie eine Seite, auf der wir die Dinge betrachten, vergleichen, uns Gedanken machen. Dann werden sie verscherbelt und weg geschafft und zeigen fortan eine andere Seite, die wir nie wieder sehen. Wie ein Freund, der sich entschlossen hat, in Australien Kamele zu züchten.

Als Kind hätte man mir kaum erklären können, warum das Undeutliche Sinn macht. Heute leuchtet es mir ein. Deshalb gefällt es mir gut, dass Jorge – er sitzt jetzt in meiner Erinnerung wieder unter dem Baum und lächelt und braucht dazu nichts weiter zu sagen – mit seinen Bildern glücklich ist und andere auch.

Kommen wir zu der Doppelnatur zurück, denn es gibt einen zweiten Fall. Ich kenne das Werk von Seth Price nur ungefähr. Seth sei sehr clever, heißt es, aber seine Arbeiten hätten das Problem, Theorien nur zu illustrieren, anstatt den Theorien souverän gegenüber zu treten und ihre eigene Sicht zu entwickeln. Das sehe ich so nicht. Denn ich komme erst gar nicht dazu, die Theorie, die die Arbeiten zu ihrer Unterstützung herbei rufen, zu erkennen. Die mattgoldenen Briefe und die ausgesägten landkartenartigen Formen bei Bortolozzi, die in Plastikdekorguss eingegossenen Taue, monumental in Reihe gehängt bei Capitain Petzel. Sehr gut verkäufliche Ware. Das ist ein Problem, denn wie nur allzu bekannt, führt Verkäuflichkeit allein nicht allzu weit. Was am Beginn des Booms zu Zeiten von Anselm Reyle vor zehn Jahren noch geholfen hat, funktioniert heute nicht mehr. Die Kunst benötigt einen anderen Anspruch auf Dauer. Und hier kommt Theorie ins Spiel.

„Dispersion“ lesen, rät eine Freundin. Tatsächlich stellt sich Prices Text als hilfreich heraus, ein Essay der aus Künstlersicht die wankende Position der Kunst nach dem Konzeptualismus in einer medial geprägten Welt beschreibt. Aber färbt etwas ab?

Dispersion heißt auf Deutsch netterweise Wandfarbe. Und so funktioniert die Doppelnatur qua Dispersion. Auf gut verkäufliche Ware wird eine Schicht Theorie-Dispersion aufgetragen. So wie Werbung es schon seit langem vormacht, indem sie eine Flasche Bier oder einen Turnschuh mit Lebensgefühl anstreicht. Nur dass es eben in unserem Fall Kunst ist, die mit einen Anspruch auf „Theorie“ und Geschichtlichkeit bepinselt wird. Ist das Kunst-Ding erst einmal verkauft, löst sich diese glitzernde Schicht manchmal, je nachdem wie gut und dick sie aufgetragen wurde. Bei den einen reibt die Theorie sich ab, bei anderen reißt der Lack auf und platzt in großen Scherben ab. Bei Seth Price bin ich mir nun sicher, dass er die Theorie-Dispersion gut angerührt hat, aber ob sie auch richtig aufgetragen wurde, muss sich erst noch zeigen.

Stefan Heidenreich

Jorge Queiroz, Galerie Nathalie Obadia bei Esther Schipper, Liniestraße 85, 10119 Berlin, 15.01.–19.03.2010

Seth Price, Capitain Petzel, Karl-Marx-Allee 45, 10178 Berlin 15.01.–27.02.2010, Seth Price „Die Nuller Jahre“, Isabella Bortolozzi, Schöneberger Ufer 61, 10785 Berlin, 19.01.–20.02.2010



Faultierpauerschale

/Manuel Graf bei Johann König

Was würde man arbeiten, wenn man nicht arbeiten müsste? Wenn es also keinerlei Zwänge für den Broterwerb gäbe, sondern wenn für all die Notwendigkeiten, deretwegen man sich mit der Lohnarbeit abmüht, schon gesorgt wäre. Würde man dann weniger arbeiten oder mehr den eigenen Interessen nachgehen? Oder bliebe am Ende alles wie es ist, weil einem ja doch kein besserer Zeitvertreib einfiel? Zu dem „was“ man arbeiten würde, stellt sich auch die Frage „wie“ diese möglicherweise frei gewählte Tätigkeit verrichtet werden würde. Vielleicht würde man mit der neuen Freiheit ja wieder von Hand arbeiten, wie Manuel Graf, der die Objekte seiner bühnenartigen Installationen alle selbst durch Handarbeit herstellt. In Anbetracht der beiden Couchbänke, Tische und Schuhen erscheint dies zunächst absurd, hätte man die doch ebenso gut herstellen lassen können. Sie weisen auch keine gravierenden Unterschiede zu industriell hergestellten Produkten auf, warum also die Mühe, fragt man sich und das Phänomen ist komplexer, als es zunächst den Anschein hat. Man betritt den mit dunklem Teppichboden ausgelegten zentralen Raum der Galerie König und trifft auf ein gemütliches Arrangement aus zwei flachen Sofabänken, einem Couchtisch, Fernseher und zahlreichen Schuhen, mit Stelzen und bunten Schnürungen, die verstreut um den Couchtisch herumliegen. Auf den Polaroids, die auf dem Tisch liegen, kann man sehen, wie der Schuh am Fuß getragen aussehen würde, was zuvor in der Galerie wohl von einigen Models ausprobiert wurde. Wenn es auch erlaubt ist, würde man wohl eher nicht auf die Idee kommen, diese unbequem aussehenden Schuhe selbst anzulegen. Auf dem Tisch stehen des weiteren Gefäße, die sich hauptsächlich an die levantinischen Kulturen anlehnen und im Fernseher läuft eine Buchbesprechung von Rudolf Steiners „Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart

und Zukunft“ (1919). Dem Outfit der Rezensenten nach zu urteilen, ist es eine ältere Aufzeichnung, möglicherweise aus den 1980er Jahren. Als Betrachter darf man in der Installation „mitmachen“, wobei sich das Mitmachen darauf beschränkt, dass man sich auf die Couch setzt und versucht, zwischen Tongefäßen, Schuhen, den Fotos und Rudolf Steiner einen Zusammenhang zu finden.

Dabei geht mir die Handarbeit nicht aus dem Sinn, warum stellt Manuel Graf das alles von Hand her? Es ist ein ziemlicher Aufwand, den man den Dingen nicht einmal wirklich ansieht, die Tongefäße seien einmal ausgenommen. An anderer Stelle soll der Künstler gesagt haben, dass er sich nach der Arbeit am Computer freut, etwas von Hand zu machen, als Ausgleich sozusagen. Unterlegt man dieses Bedürfnis mit Rudolf Steiners Ansatz, demnach Intellekt und körperliche Arbeit einander bedingen und sich der Menschen erst in seiner Ganzheit entwickeln kann, wenn die verschiedenen Anteile in ihm gleichermaßen aktiviert werden, dann deutet man die Installation in eine anthropologische Richtung, in der man sich als Betrachter im Zentrum der Überlegungen und damit der Kunst sehen darf. Schließlich liegt es an einem selbst, ob und wie man die Dinge zueinander in Verbindung setzt, die Vorgaben sind recht offen und doch kann man sich den eindringlichen Stimmen, die aus dem Fernseher plätschern, kaum entziehen. In dem Gespräch geht es auch um den reformerischen Ansatz Steiners, der in der zitierten Schrift den Menschen aus der Allmacht des Staates befreien wollte zugunsten einer sozialen Dreigliederung. Derzufolge soll das soziale Leben in ein freies Geistesleben, ein unabhängiges, auf das Gleichheitsprinzip gegründetes Rechtsleben und ein brüderliches Wirtschaftsleben aufgeteilt werden. Mit dieser Schrift verfocht Steiner eine grundlegende Reform des gesamten sozialen Lebens, die er in zahlreichen weiteren

Schriften konkret entwickelte. Die sich aus der Lektüre der Schrift ergebenden Fragen wie: Ist der Mensch ein initiatives Wesen, das frei für andere Menschen tätig wird oder müssen gewisse Zwänge da sein, um ihn zu einer Tätigkeit anzuregen? Arbeitet der Mensch nur für andere, wenn er durch eine Entlohnung dazu gezwungen wird oder würde er sich auch ohne diesen Zwang für die Gesellschaft einsetzen? sind grundlegende Fragen, die gar nicht so historisch sind, wie sie vielleicht wirken und gerade wieder in der Debatte um das bedingungslose Grundeinkommen zirkulieren. Konkret wurde Steiners Idee der Konsumbesteuerung von Götz Werner, dem Gründer der Drogeriemarke „dm“ und entscheidender Verfechter des Grundeinkommens im Rahmen des Finanzierungsmodells aufgegriffen und weiter entwickelt. Vereinfacht gesagt sieht er eine Mehrwertsteuer von 50 Prozent oder sogar darüber vor, dabei würden Einkommensteuer und Lohnnebenkosten der Vergangenheit angehören. Ein an keine Voraussetzungen geknüpftes staatliches Grundeinkommen für alle würde, neben vielen anderen Vorteilen, so die Befürworter, nicht nur ein würdigeres, sondern auch ein für Freiräume offenes Leben ermöglichen, so jedenfalls die Ideologie. Wenn man sich vorstellt, dass die Wirtschaft damit den Menschen von der Arbeit befreit, statt ihn zu dieser zu verpflichten, dann scheinen wir in der gegenwärtigen Situation noch weit davon entfernt. Auch verbirgt sich dahinter die Utopie, dass die Gesellschaft stärker nach ästhetischen und künstlerischen Kriterien ausgerichtet sein könnte, als nach kapitalistischen. Zu gerne würde man an dieses Arkadien glauben dürfen. Doch auch in diesem Konzept verbirgt sich eine gewisse Doppelbödigkeit und die Gegner dieses Konzeptes lassen sich allerlei Schimpfworte zur Verunglimpfung einfallen, darunter auch das schöne Wort „Faultierpauschale“, doch diese Krux zu erläutern, würde bedeuten, endgültig den Bezug zur Arbeit „Buchtipps 2“ von Manuel Graf zu verlieren. Denn ob er so weit gedacht hat, dass die gegenwärtige Debatte um das bedingungslose Grundeinkommen auch auf Rudolf Steiner zurückgeht, bleibt im Unklaren. Jedenfalls geht es in dem Buch und in der Arbeit von Manuel Graf um den Begriff der Arbeit als scheinbar zeitlose utopische Vision und das manifestiert sich auch konkret.

Indem Manuel Graf all die Dinge, die herkömmlicher Weise industriell produziert werden, von Hand selbst herstellt und nicht einfach bestellt, führt er eine Absurdität vor Augen, die man von der anderen Seite betrachtet, auch als Normalität beschreiben könnte; und umgekehrt die von einem Logarithmus gesteuerte Arbeit, als absurd. Das würde der Vorstellung Steiners entsprechen, der in der „Sozialen Frage“ den von Hand arbeitenden Menschen idealisiert, weil er sich in dem, was er tut, eins zu eins als Mensch verwirklichen kann, indem es eine direkte Umsetzung von dem Gedanken durch die Hände in die Materie gibt. Wohingegen die Produktion über die Maschine (heute würde man vermutlich Computer sagen) den Menschen auf sein Inneres angewiesen macht und die damit verbundene Produktion den Menschen nicht für andere, sondern für sich selbst arbeiten lässt. „Er hat nur sein Einkommen im Sinn gehabt. Lässt die soziale Ordnung solche Spielchen zu, führt dies unweigerlich zu weniger Wohlstand für andere Menschen.“ Und der egoistische Anteil war für Steiner, wie man sich denken kann, natürlich nicht erstre-

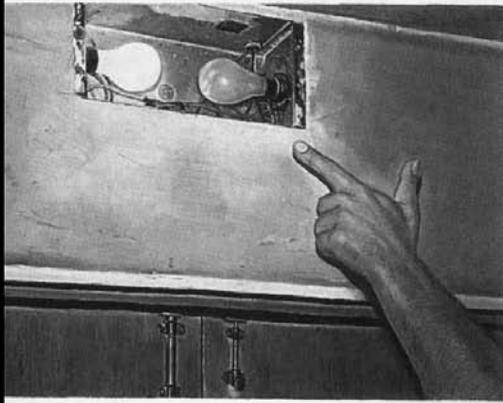
benswert. Man mag das alles als Sozialkitsch abtun und ohne diese ironische Distanz wäre die Arbeit von Manuel Graf wohl auch schwer zu ertragen, was auch ein Grund dafür sein mag, dass er eine Besprechung über das Buch von Steiner zeigt, und nicht die pure Lehre selbst. Denn vor allem in der Art und Weise, wie über das Buch und über Steiner geredet wird, mit einer gewissen Betroffenheitsbefindlichkeit und gewollter Ernsthaftigkeit, artikuliert sich eine für die Ironie notwendige Dissonanz.

Blickt man auf die anderen Objekte in der Installation, insbesondere auf die getöpterten Gefäße, wie die kleine schwarze pferdeförmige Kanne oder die weiße zoomorphe Form und auf die mittelalterlichen Stelzenschuhe, die sich in das zeitgenössische Couchinterieur integrieren, dann kann man sich Aufgrund der Exotik der Objekte Fragen stellen wie: Gibt es Urformen und schallen diese wie ein dumpfes Echo in die Gegenwart hinein? Findet beispielsweise der Plateauschuh seinen Vorgänger im Stelzenschuh? Diese Ursprünglichkeits-Utopie faszinierte die kunsttheoretische Debatte der Moderne in ihrer Frage nach dem Ursprung der Formen und Inspirationsquellen gegenüber der als unerbittlich und bedrohlich erfahrenen technischen Zivilisation. Im Gegensatz zu allen Formen des bürgerlich Genormten entstand ein Leitbild des Archaischen, Südseehaften oder Afrikanischen, das immer stärker ins Utopische tendierte. Doch dieser Dualismus, der immer auf Vorstellungen von Identität und Anderssein basiert, ist in seiner Eindeutigkeit längst nicht mehr gegeben, viel zu komplex sind die wurzelartigen Verflechtungen in den Diskursen. Und genau dieses Erkenntnis stellt sich auch in der Installation von Manuel Graf ein, dass man den Einengungstendenzen der modernen „Überzivilisation“ nicht mehr das Prinzip des „Primitiven“ entgegenhalten kann, nicht nur weil das Primitive als Urform ohnehin in allen Formen wiederzufinden ist, sondern auch, weil es sich als Accessoire längst etabliert hat und damit die Faszination des Anderssein einbüßt.

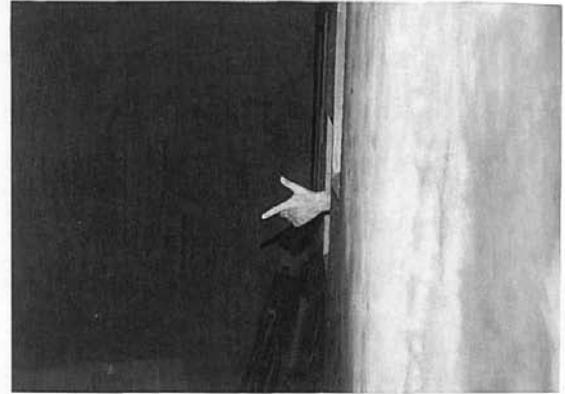
Man bleibt in der Arbeit auf sich selbst zurückgeworfen, der Fernseher strahlt eine Diskussion über ein Buch aus, dessen Utopien in der Gegenwart zwar wieder aktuell sind, aber dennoch Illusion bleiben. Die Schuhe liegen von der Performance einfach da und wirken merkwürdig vergangen, ebenso wie die Tongefäße. Mit diesen Versatzstücken kann man natürlich arbeiten, indem man weiter über die Bedeutung von Handarbeit als anthropologische Konstante oder die Herkunft von Formen sinniert, doch es bleibt schal, wie ein Abend auf der Couch vorm Fernseher.

Melanie Franke

*Manuel Graf, „Buchtipps 2“, Johann König,
Dessauerstraße 6–7, 10963 Berlin, 15.01.–06.03.2010*



A PAINTING BY DANTE GUIDO



A PAINTING BY PATRICK X. NIDORF O.S.A.

Malen und malen lassen

/Über das Konzeptuelle in der Malerei

„1922 bestellte ich bei einer Schilderfabrik fünf Bilder aus Porzellanemalje per Telefon. Ich hatte die Farbmuster der Firma vor mir und skizzierte meine Bilder auf Millimeterpapier. Am anderen Ende der Leitung hatte der Abteilungsleiter der Firma das gleiche Papier vor sich, das in Quadrate aufgeteilt war.“ Eines der Telefonbilder, deren Entstehung László Moholy-Nagy 1938 in seinem Buch „The New Vision. From Material to Architecture“ rückblickend schilderte, war kürzlich in der hervorragenden Moholy-Nagy-Ausstellung in der Frankfurter Schirn Kunsthalle zu sehen. Gut gemalt, aber eben nicht vom Künstler selbst.

Moholy-Nagy malte nicht selbst, sondern ließ malen: Ist er damit nicht ein Vorläufer der Konzeptkunst? Diese stieß in der etablierten Kunstszene der 1960er Jahre noch auf viel Ablehnung. Das sei doch keine ‚richtige‘ Kunst, behauptete etwa Al Held, ein bekannter Vertreter der Hard-Edge-Malerei: „All conceptual art is just pointing at things“ – Konzeptkunst sei bloß das Zeigen auf Dinge.

Helds Aussage inspirierte John Baldessari 1969 zu einer höchst ironischen Antwort, die er in Helds Medium ausführen, also malen ließ. Es begann damit, dass Baldessari mit dem befreundeten Jazzmusiker George Nicolaidis durch die Stadt ging und ihn dazu aufforderte, mit dem Finger auf irgendwelche Alltagsdinge zu zeigen, die ihm interessant erschienen, was Baldessari fotografierte. Dann beauftragte er vierzehn Amateurmaler, deren Werke er auf Marktständen auf dem Land gesehen hatte, nach diesen Fotos Gemälde herzustellen, die alle als „A Painting by...“ als Produkte dieser Maler ausgewiesen sind. Dass die Hand mit dem zeigenden Finger zum integralen Bestandteil des Bildes wird, ist die passende Antwort auf die Auffassung, dass „pointing at“ selbst keine Kunst sei.

1981 ließ ein Künstler malen, der es, anders als Baldessari, ansonsten auch selbst extensiv tat. Martin Kippenberger beauftragte die auf Kinoplakate spezialisierte Werbeagentur Werner mit der Ausführung von zwölf großformatigen Gemälden nach von ihm ausgewählten Motiven. Eine Reihe von ihnen zeigt Selbstporträts des Künstlers, so auch ein querformatiges Bild, zwei mal drei Meter groß, das ihn als „Stadtcowboy“ zeigt, mit Hut und Dreitagebart, in einem Mantel mit Pelzkragen, die Hände in die Hüften gestemmt und den Blick cowboygerecht in die Ferne gerichtet. Er steht vor einer Souvenirbude, an deren Wand links und rechts Plakate zu „30 Jahre DDR“ kleben.

Ähnlich wie Moholy-Nagy und Baldessari konterkarierte Kippenberger ein Künstlerbild des aus sich selbst schöpfenden Genies, und auf die verständnislose Frage, warum er das Malen denn den „unkünstlerischen“ Gebrauchsgrafikern überlassen hatte, antwortete er: „So trage ich auch zur Vollbeschäftigung in der Expressionisten-Stadt Berlin bei.“ Sowohl Baldessari als auch Kippenberger führen uns „konzeptuelle“ Malerei vor. Aber was wäre denn nicht konzeptuelle Malerei?

Als Tino Sehgal 2005 im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig verkünden ließ „This is so contemporary“, hätte es auch heißen können „This is so conceptual“. Der Begriff „konzeptuell“ wird heute für jede Kunst angewandt, auf die er halbwegs passt. Was früher „modern“ war, ist heute konzeptuell, und das mehr oder weniger weltweit. Die größte Privatsammlung zeitgenössischer Kunst in Lateinamerika, die Jumex Collection in Mexiko City, hat sich dem Konzeptuellen verschrieben und es sind mehrheitlich Künstler/innen vertreten, von Jonathan Monk bis Ceal Floyer, deren Werke man in den letzten Jahren beispielsweise auch in Berlin prominent sehen konnte.



A PAINTING BY NANCY CONGER



A PAINTING BY PAT PERDUE

Das Konzeptuelle ist der International Style unserer Zeit, und er ist genauso überkommen wie vor fünfzig Jahren das modernistische Bauen. Dass man hinter gewisse Errungenschaften der Conceptual Art nicht mehr zurückkehren kann, bedeutet nicht, dass sie noch aktuell ist. Man kann sich auf sie beziehen, wie auf Expressionismus, Surrealismus oder modernistische Architektur.

Gab die klassische Conceptual Art der Idee den Vorrang vor der Ausführung, hat sich heutzutage eine loftaugliche Designerkunst etabliert, die äußere Erscheinungsformen des Konzeptuellen gepflegt als „Look“ inszeniert und sich damit zur eigentlichen Conceptual Art ähnlich verhält wie eine Architektur, der Dan Graham vorgeworfen hat, Gordon Matta-Clarks Schnitte durch Gebäude zu einem ökologischen „Look“ zu verwässern.

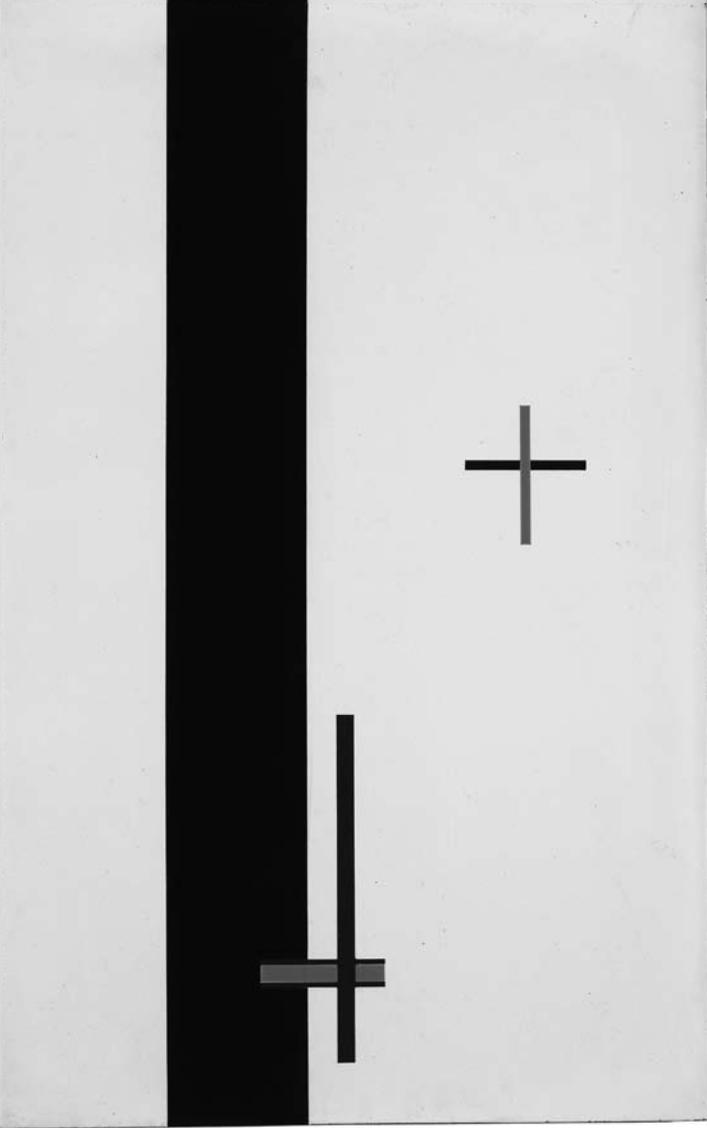
Historische, literarische oder kunsthistorische Bezüge zur eigenen Arbeit, wie sie Graham in seinen Texten immer sinnvoll und verständlich darzulegen wusste, werden zu einem oft beliebigen und abseitigen Spiel mit akademischen Referenzen. Während „klassische“ Conceptual Art sich äußerlich meist durch Nüchternheit, Schlichtheit und Vermeidung ästhetischen Selbstzwecks auszeichnete, kommen heute auch kleine Gesten mit einer fast sakral anmutenden Manieriertheit daher.

Aber warum hat solche Kunst, wengleich sie nicht wirklich populär ist, eine derart breite Zustimmung bei Kuratoren, Kritikern und Sammlern? Verkörpert der „Conceptual Look“ vielleicht insofern den Zeitgeist, als einerseits der scheinbare Verzicht auf Äußerlichkeiten der im fortgeschrittenen Neoliberalismus geforderten protestantischen Arbeitsethik entspricht, ein konzeptueller „Geschmack“ zudem intellektuelle Diskursfähigkeit und Kreativität suggeriert, andererseits solche Kunst aber auch in die Wohnungen passt, in denen

Menschen, die ökonomische Erfolge in der Kreativwirtschaft verbuchen, heute bevorzugt leben?

Es klingt offenbar gut und hip, den Begriff konzeptuell auch für die Malerei umfassend zu reklamieren. Sie war ursprünglich nicht gerade das bevorzugte Ausdrucksmittel konzeptueller Strategien. Doch Malerei ohne konzeptuelle Begründung kann zwar auf dem Markt reüssieren, ist diskursiv jedoch nicht hoffähig. Als man sich im Museum Morsbroich in Leverkusen kürzlich dem „Slow Painting“ verschrieb, betonte man gleich im Vorwort des Kataloges, dass Slow Painting „viel stärker mit dem Begriff der konzeptuellen Kunst als mit der traditionellen Auffassung von handwerklicher Ausführung verbunden“ sei. Der Aufwand, den viele Maler heute betreiben, sei untrennbar mit einer zugrunde liegenden Idee verbunden, so bei den Zahlen- und Datumsbildern von Roman Opalka beziehungsweise On Kawara. Aber passt der Begriff wirklich auf die vielen Lasuren, aus denen Ad Reinhardt seine immer dunkler werdenden „Paintings“ aufbaute? Oder, um endlich ein wirklich heutiges Beispiel zu nehmen, auf die ständigen Veränderungen, die Tomma Abts in ihren ungegenständlichen Bildern vornimmt, die sie immer wieder neu übermalt und unterteilt und damit die letztendliche Kontingenz aller formaler Entscheidungen anschaulich vor Augen führt? Ist das „konzeptuell“?

Betont konzeptuell gibt sich allerdings Jonathan Monk, der wie einst Baldessari nur einen Ausflug zu Pinsel und Farbe macht. Die in Leverkusen gezeigten sieben Bilder seiner Serie „Lieber Maler, bitte male mich noch einmal“ (in Berlin in der ersten Ausstellung bei Meyer-Riegger in ihren Räumen in der Friedrichstraße zu sehen gewesen) hat Monk 2008 denn auch malen lassen, und zwar von chinesischen Kopisten, die



mittlerweile über die Hälfte aller Gemäldekopien weltweit anfertigen. Das Bild, das Monk sieben Mal von verschiedenen Malern kopieren ließ, ist jedoch nicht wie üblich ein bekannter alter Meister, sondern ein Werk der jüngeren Kunstgeschichte, auf die er auch sonst mit gezielten Gags immer wieder Bezug nimmt. Was die sieben Chinesen noch einmal malten, war das oben erwähnte Bild aus Kippenbergers Serie „Lieber Maler male mir“. Und was lernen wir daraus? Dass es doch kleine Unterschiede gibt, und dass auch die perfektsten individualitätsfreien Kopisten, die Chinesen nach einer immer noch verbreiteten Klischeevorstellung ja generell sind, doch eine Spur subjektiver Differenz erzeugen? Was hat Monk wirklich getan, das über Kippenbergers Idee von 1981 hinausgeht, außer auf die Verschiebung früherer Auftragsfelder deutscher Werbeagenturen nach Fernost hinzuweisen? Ehrlich gesagt, trotz der Bemühungen engagierter Monk-Interpreten, finde ich da nichts. Anstatt dem konzeptuellen Denken neue Impulse zu verleihen, gibt Monk nachgerade Al Held unfreiwillig Recht. Und wenn Konzeptkunst früher das Zeigen auf Dinge war, ist sie nun zum bloßen Zeigen auf Kunst geworden.

Jonathan Monk wird oft für seinen schelmischen und cleveren Witz gelobt. Aber ist die vermeintliche subtile Subversion nicht die Maske eines längst akademisch gewordenen

Konzeptualismus, der zu einem Spiel mit – oft kunstimmunen – Referenzen geworden ist und nur noch um sich selbst kreist?

Aber was wäre herausgekommen, hätte Monk – wie Moholy-Nagy der Schilderfabrik – den chinesischen Malern telefonisch durchgeben müssen, was sie malen sollten (sehen wir vom Sprachproblem einmal ab und nehmen die Hilfe von Dolmetschern an)? Wie „sieht“ jemand einen Kippenberger, der ihn nie gesehen hat? Könnte doch interessant sein, oder? Monk hätte ja auch die Maler fragen können, was sie selbst interessieren würde. Auch Christian Jankowskis Serie „The China Painters“ wurde 2007 von chinesischen Kopisten hergestellt, die auf Meisterwerke der westlichen Kunst spezialisiert sind. Jankowski ließ sie jeweils die Bilder malen, die sie sich in einem der neu errichteten Museen für zeitgenössische Kunst wünschen würden.

Jerry Saltz schrieb dazu in artnet.com: „There’s a Courbet-like seascape, a family portrait, a jade pot, an ersatz abstraction and Delacroix’s Liberty Leading the People. Scariest of all is the giant Bob Ross/Thomas Kinkade landscape. Jankowski reminds us that if our linear ideas about art history aren’t outmoded, when China’s museums are up and running, they’ll be blown to smithereens.“

Jankowski respektiert den Geschmack und das Kunstempfinden der chinesischen Kopisten, anstatt diese nur zu instrumentalisieren. Aber die eigentliche Autorschaft hat der Künstler inne, der die Idee dazu hatte. Nur er ist Bestandteil des zeitgenössischen Kunstsystems und hier sozusagen signaturfähig. Baldessari hatte sich ja schon größte Mühe gegeben, die Bilder den ausführenden Malern zuzuschreiben, aber für einen Dante Guido oder einen Pat Perdue dürfte sich auch keines der vielen chinesischen Museen interessieren, wenn es nicht eigentlich ein Baldessari ist. Auch die Emailleschilderfirma von 1922 taucht in der Kunstgeschichte nur deshalb auf, weil sie einmal ein paar Moholy-Nagys herstellte.

Was weder Moholy-Nagy noch die Konzeptkunst außer Kraft setzen konnten – und trotz anders lautender Deklarationen vielleicht auch nicht wirklich wollten –, war das traditionelle Prinzip der Autorschaft, das durch die Trennung von Idee und Ausführung nur noch bestätigt wurde. Denn dass die gedankliche Leistung des Entwurfs die eigentliche „künstlerische“ Leistung sei, war ein wesentliches Argument der Künstler in der frühen Neuzeit, die nach höherer sozialer Anerkennung strebten. Sie hätten als Intellektuelle zu gelten und nicht als bloße Handwerker. Wer geistlos einfach nur abpinselt, ist ein malender Affe – ein gängiger Topos der klassischen Künstlerkarikatur.

Und die Kunstrichtung, von der und von deren mystifizierender Theoriebegleitung sich die Conceptual Art in den 1960er Jahren vor allem absetzen wollte, war der zur Belieblichkeit verkommene Abstrakte Expressionismus. Und manch ein Experte wurde schon hereingelegt, indem man ihm statt des Werkes eines gestischen Malers das Elaborat eines malenden Schimpansen vorlegte. Konzeptkunst ist jedenfalls einigermaßen davor abgesichert, nicht mit dem Produkt eines Affen verwechselt zu werden. Und das umso besser, wenn man nicht selbst malt. Ob man den ausführenden Maler unter Umständen zum Affen macht, steht auf einem anderen Blatt.

Ludwig Seyfarth



25 Jahre auf der Bühne

/ „Konversationsstücke“ bei Johnen

Ein runder Geburtstag ist ein guter Anlass, sich mit sich selbst zu beschäftigen – mal sehen, wo man so steht. Wenn ein Galerist auf 25 Jahre Tätigkeit zurückblicken kann, dann lässt er natürlich das Who's who einst und jetzt in einer Gruppenausstellung Revue passieren. Und wenn es sich dabei um einen Galeristen mit gewissem Anspruch handelt, wie Jörg Johnen, dann belässt er es nicht bei einer bunten Geburtstagschau, sondern bestellt bei Jens Hoffmann, dem Direktor des kalifornischen Kunsthause CCA Wattis Institute, eine kuratierte Ausstellung: Hoffmann entwickelte ein dreiteiliges Konzept namens „Konversationsstücke“, das sich an den drei Akten des klassischen Kammerspieles orientiert. Der erste Ausstellungsteil hieß folgerichtig „Exposition“; „Konfrontation“ und „Auflösung“ folgen.

Eigentlich ist die Jubiläums-Ausstellung ein bisschen spät dran, denn der 25. Geburtstag war schon im vergangenen Jahr: 1984 eröffnete Johnen zusammen mit Rüdiger Schöttle aus München in Köln die Galerie Johnen & Schöttle, bekannt für große und internationale Namen aus Konzeptkunst und Fotografie wie Dan Graham, Jeff Wall oder Thomas Ruff. Nach 25 Jahren beendeten die beiden 2009 ihre Zusammenarbeit, Schöttle konzentriert sich auf seine Münchner Galerie und Johnen auf Berlin, wo er seit 2004 präsent ist. Allerdings „teilen“ sie sich weiterhin ihren Künstlerstamm.

Schon das Foyer der Johnen-Galerie stimmt auf das Thema von „Exposition“ ein: Die Wände sind rot gestrichen, die beiden Durchgänge zu den Ausstellungsräumen von roten Samtvorhängen gerahmt, und an den Wänden prangen in goldenen Lettern der Titel und der Einführungstext. Hier geht es um den großen Auftritt: Den studierten Theaterregisseur Hoffmann interessieren die theatralen Qualitäten der Arbeiten, die er in einer Bühnenhaften Inszenierung herausstellt. Die Leuchtstoffröhren sind ausgeschaltet, anstelle

des gleichmäßigen Galerielichtes setzen Spots die Arbeiten des ersten Teils (von Hans-Peter Feldmann, Tim Lee, Martin Creed, Rodney Graham, Roger Ballen und Anri Sala) in Szene. Je zwei Künstler werden in einem Raum zusammen präsentiert, sozusagen ins Gespräch vertieft, wie der Titel der Ausstellungsreihe nahelegt.

Creeds drei asynchron klackende Metronome auf dem Boden des großen Ausstellungsraumes scheinen den vierhändig spielenden Pianisten auf Grahams beiden großen, fotografischen Doppelselbstporträts den Takt vorzugeben: eine Inszenierung über die medialen Grenzen hinweg, die zwei denkbar gegensätzliche künstlerische Positionen zusammenbringt. Die Intensität der menschlichen Präsenz demonstriert die Gegenüberstellung von Ballens Schwarzweißfotos und einem projiziertem Filmstill Salas im zweiten Raum. Es zeigt das hochkonzentrierte Mienenspiel Andre Agassis im Angesicht eines Tennisballs. Ballens Fotos wiederum konfrontieren uns mit Außenseitern und vom Leben Gezeichneten, die trotz allem selbstbewusst in die Kamera zu blicken scheinen.

Im dritten Raum haben Neil Young und ein unbekannter Musiker ihren Auftritt: Young in einer Arbeit von Tim Lee, die mit einer leicht verschobenen Dreifachprojektion das Bild des Musikers auflöst. Fleißig konstruieren darf der Besucher dagegen bei Hans-Peter Feldmann: ein altmodischer Holzschrank mit gläsernen Türen, in dem eine Reihe von Herrenhüten, -schuhen, ein Cornett und ein Kinderball präsentiert werden. Der erste Gedanke: die Habseligkeiten eines schwarzen Jazzmusikers? Aber was soll der Ball? Dass bei Feldmann die Dinge weniger eindeutig sind als sie zu sein scheinen, darauf deutet der daneben positionierte Eimer voll mit Eiern. Und damit die Ausstellung auch vernünftig in den postulierten Theater-Kontext eingebunden ist, gesellen sich zu den künstlerischen Arbeiten originale Plakate, Programmhefte und Aufführungsfotos von historischen Inszenierungen des Deutschen Theaters, unweit der Galerieräume gelegen. Auf die Gefahr hin, dass die historische Aura von Max Reinhardt-Stücken oder frühen Castorf-Inszenierungen der zeitgenössischen Kunst die Schau stiehlt. *Jasmin Jouhar*

„Konversationsstücke“, Galerie Johnen, Marienstraße 10, 10117 Berlin, Akt I („Exposition“) 09.01.–06.02.2010, Akt II („Konfrontation“) 13.02.–13.03.2010, Akt III („Auflösung“) 20.03.–17.04.2010



Ok! Krise

/ Erik van Lieshout bei Baudach

Seit dem großen Finanzkrach stehen auch in der Kunstwelt alle Zeichen auf Rückzug: Nicht nur auf dem Kunstmarkt, nicht nur in den Museen, wo die Budgets und Ausstellungsprogramme zusammengestrichen wurden, sondern auch auf künstlerischer Seite. Das war insbesondere auf der jüngsten Venedig-Biennale zu spüren. „Welten machen“ war das Motto und so offen und weitläufig dieses Konzept klingen mag, es waren vor allem private und subjektive Welten, die im italienischen Pavillon und im Arsenal zu sehen waren. Dass es auch anders geht, dass es auch offensiv geht, hat der niederländische Künstler Erik van Lieshout in seiner ersten Berliner Einzelausstellung demonstriert. „Keine Kohle, kein Holz“ war der Titel seiner gesamtwerkartigen Installation, die den Zustand von Krise und allgemeiner Verunsicherung als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Interventionsmöglichkeiten von Kunst genommen hat.

Das war nicht das erste Mal, dass Lieshout den Schock einer Krise als Motor für seinen künstlerischen Prozess genutzt hat. Genau genommen war bisher jede seiner Arbeiten eine Reaktion auf oder Konfrontation mit einer Krisensituation, sei sie privat oder öffentlich. Und dabei gab es noch kein Thema, das Lieshout zu sehr Tabu gewesen wäre. Zu seinen Hits gehören Filme über die Liebesbeziehung zu seiner Assistentin („Sex is Sentimental“, 2008) und über seinen homosexuellen Bruder, den er auf der Suche nach einem Lover durch das marokkanische Quartier von Rotterdam begleitet hat („Respect“, 2003). Weniger privat, aber nicht weniger heikel war seine Arbeit über die Rassenpolitik in Ghana, die er mittels der beschränkten Verfügbarkeit des Anti-Malaria-mittels Lariam offen legte – vor lokalem Publikum, in einem Rap-Song, der den Beipackzettel des Medikaments als Textgrundlage wählte („Lariam“, 2001). Lieshout hat ein Talent: Er weiß, wie er solch inhaltlich schwere Kost mit Humor

und Selbstironie würzen kann. Er weiß, wie er sein Publikum zugleich schockieren und amüsieren kann. Er weiß, wie er uns zum Denken anregen kann.

„Keine Kohle, kein Holz“ bringt Lieshouts beste Eigenschaften und Qualitäten auf den Punkt und vermeidet die übermäßige Fixierung auf die eigene Person oder andere. Der Fokus der Arbeit liegt stattdessen auf dem Produktionsprozess und damit der Frage, der sich jeder Künstler allmorgendlich stellen muss: Die Frage nach der Motivation und nach dem Programm für das eigene Handeln, das dann wiederum das „wie“ des Machens bestimmt. Für Lieshout führt diese Frage zu einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Ästhetik und Politik – konkret, mit den Möglichkeiten von Kunst, soziale und politische Realitäten zu reflektieren und zu beeinflussen. Auf der Suche nach einer Antwort lässt er sich von zwei Modellen der Avantgarde leiten, die grundlegend verschiedene Lösungsvorschläge formuliert haben. Das ist einerseits das Modell einer engagierten Kunst, andererseits das Modell einer utopischen Kunst. In der Beschäftigung mit den Philosophien und Bildsprachen dieser beiden Modelle entwickelt Lieshout seine ganz eigene Form- und Materialsprache und damit künstlerische Position.

Zentraler Ausgangspunkt von Lieshouts Selbstkritik ist der Dokumentarfilm „Misere au Borinage“ (1933) – ein klassisches Beispiel von engagierter Filmkunst, in dem der Niederländer Joris Ivens die elenden Lebensumstände der Bergarbeiter in der Borinage, dem bedeutendsten Steinkohlereviere Belgiens anprangert. Ivens war überzeugter Kommunist und gehörte zu den wichtigsten Vertretern der Film-Avantgarde zwischen den beiden Weltkriegen. In „Misere au Borinage“ nutzt er die krude Ästhetik des Schwarzweißfilms, um die Armut und Ausnutzung der Arbeiter darzustellen – aber auch den Kampf des Proletariats gegen diese Widrigkeiten. Lieshout nimmt Ivens' Film als Vorlage für die Produktion eines Animationsfilms, in dem das klassenkämpferische Drama auf einer kleinen, selbst konstruierten Drehbühne nachgespielt wird.



Das Ergebnis ist weniger dramatisch als kämpferisch und gleichzeitig total grotesk, denn bei Lieshout ist die Misere das reinste Puppentheater: Holzstäbe stehen für Menschen, handelsübliche Grillbriketts für Kohle, handbeschriebene Zettel für Zwischentitel. Zum Auftakt der Handlung pinnt der Künstler eine Reihe von „Texttafeln“ an die Wand: „OK: Krise“ / „Jetzt reicht“ [sic!] / „Jetzt ist es genug“. Dann nimmt die Geschichte ihren Lauf. Die Holzstäbe erscheinen auf der Bühne, sie treten zusammen, sie treten auseinander, sie marschieren, sie wanken, sie fallen, sie rappeln sich wieder auf, sie tragen Särge. Es ist ein beständiges Hin und Her zwischen rationalisierter Ordnung und klassenkämpferischem Chaos, zwischen tanzenden Grillbriketts und kargen Stuben mit selbst gebastelten Rietveld-Stühlen; ein widerspenstiges Puppentheater, denn immer wieder bleibt die grob gezimmerte Drehbühne stecken. Dann hört man ein Fluchen aus dem Off – „Scheiße!“ – und kann beobachten, wie sich ein dickbebrillter Kopf in den Bildausschnitt schiebt. Der Künstler sucht nach der Schwachstelle, er rüttelt an der Bühne bis es irgendwann weiter geht. Aber es dauert nicht lange und wieder geht etwas schief und wieder hört man den Künstler fluchen: „Fuck!“. Zu all dem läuft ein flotter Hip-Hop-Soundtrack.

Lieshouts Animationsfilm erzählt von nicht weniger als zwei Misere – von der Misere der Bergarbeiter, aber auch und vor allem von der Misere eines Künstlers, der politischen Inhalt und ästhetische Form zusammenbringen will. Bewusst dilettantisch und willentlich daneben erzählt er von dem Dilemma eines Künstlers, der engagiert und politisch, aber auch abstrakt und visionär sein will – eben genau so realistisch wie ein Ivens und genau so utopisch wie ein Gerrit van Rietveld. Insofern können wir Lieshouts Referenzen an die Arbeiten von Ivens und Rietveld zugleich als Hommage und Kritik verstehen. Darum ist es auch kein Zufall, dass die selbst gebastelten Pseudo-Rietveld-Stühle und Möbel merkwürdig verzerrt und unfunktional im Raum stehen; es ist ein Hinweis auf das ultimative Scheitern von Rietvelds

künstlerischer Philosophie. Als Architekt und Mitglied der De Stijl-Bewegung wollte er elementares und ideales Design gestalten, gewissermaßen Prototypen einer kommenden Gesellschaftsordnung. In diesem Sinne formuliert jeder seiner Stühle ein abstraktes Handlungs- und Handlungsmodell, das der Realisierung dieser kommenden Gesellschaft verschrieben war. In Wirklichkeit konnten jedoch weder Rietveld noch die De Stijl-Bewegung reale Veränderungen bewirken, geschweige denn von oder für die breite Masse sprechen.

Schlussendlich erzählt Lieshouts Animationsfilm die Geschichte von einem aber eigentlich allen Künstlern, die sich nicht für die eine ästhetische oder die andere politische Welt entscheiden wollen, sondern in einer zerrissenen, hypothetischen Welt arbeiten, die reale Misere und utopisches Irrendwann zu vereinen sucht. Die darin enthaltene Spannung äußert sich auch im restlichen Teil der Ausstellung, die eine Montage an vorbereitenden Zeichnungen, Collagen und rekonstruierten Designobjekten zeigt. Lieshouts Ausstellung „Keine Kohle, kein Holz“ ist kein totales, harmonisches System, keine eine Welt; es ist ein gebrochenes Gesamtkunstwerk, eine durch und durch heterogene Welt, die Jacques Rancières Konzept des Politischen beschwört – als ein Widerspruch von zwei Welten, die in einer einzigen beherbergt sind.

Am Ende steht eine Ausstellung, die kein konkretes sozialkritisches Programm verfolgt – keine Rassen- oder Randgruppenkonflikte noch irgendein anderes Tabuthema – und dennoch ungemein politisch dasteht. In der Auseinandersetzung mit zwei denkbar gegensätzlichen Modellen der historischen Avantgarde entwickelt Lieshout eine Form- und Materialsprache, die den ganzen latenten Wahnsinn, aber auch die verrückte Schönheit von künstlerischer Kompromisslosigkeit realisiert.

Iris Mickein

*Erik van Lieshout „Keine Kohle, kein Holz“,
Galerie Guido W. Baudach, Oudenarder Straße 16–20,
13347 Berlin, 25.09.– 7.11. 2009*



Zwischen Grill und Bank

/ Kunst und Kommerz nächst Bahnhof Friedrichstraße

Ein ständiges Kommen und Gehen, Umsteigen, Hetzen, Shoppen, sonntags noch schnell zum Edeka rein, oder auch einfach ausströmen, nach Mitte, und den meist genutzten Verkehrsknoten Berlins verlassen. Man kennt solche zentralen Orte auch aus anderen Großstädten, ständig angegemelt mischt sich Altes mit Neuem, Currywurst wird Wrap, oder umgekehrt.

Die Friedrichstraße ist voll geworden, die letzte Brache am Bahnhof (Friedrichstraße 100) ist weg; ein weiterer nichts sagender Hoteltempel entsteht. Das gleiche gilt für die noch freien Grundstücke Richtung Berliner Ensemble: Hotels und „Designer-Wohnungen“ auch hier; man fragt sich, für wen? Der auffälligste Neu-Anrainer vor Ort ist sicherlich das 40 m hohe „Spreedreieck“, frei nach Berliner Schnauze auch „die Spreegurken“ genannt, auf der Nordseite des Bahnhofs, genau auf dem prestigeträchtigen Filet-Grundstück, für das Mies van der Rohe – wie es die Legende sagt – Anfang der 1920er Jahre sein lichtiges Glashochhaus entworfen hatte. Ein abweisend dunkler, aus drei Bauteilen bestehender, abgerundeter Zehn-Etager, entworfen vom Architekten Mark Braun, der im Team von Norman Foster maßgeblich am Umbau des Berliner Reichstags beteiligt war. Anschließend baute Braun mit eigenem Büro das SAP-Gebäude in der Rosenthaler Straße, das durch seine helle, dynamisch geformte Glashaut den Passanten förmlich in sich aufzusaugen scheint.

Braun verstarb jedoch bereits 2006 an Krebs und konnte so die Fertigstellung des „Spreedreiecks“, bzw. des Kompromisses, der davon übrig geblieben ist, nicht mehr erleben. Kompromiss, weil Grundstücksgeschäft und Planungsprozess einen von vielen Skandalen in Berlin ausgelöst haben, der die Öffentlichkeit, den Senat und die Gerichte bis heute beschäftigt, unter anderem mit dem Ergebnis, dass der denkmalgeschützte, seit geraumer Zeit leer stehende Tränenpalast

in den Besitz des „Spreedreieck“-Investors Harm Müller-Spreer gelangt ist, dass die endgültige Höhe des Gebäudes immer wieder neu verhandelt werden musste, und dass das gegenüber liegende Hotel Melia sich über Verschattung beschwert und erfolgreich Klage eingereicht hat. Vielleicht ist es interessant, dass der aus Hamburg stammende Investor Müller-Spreer einer der ‚berühmtesten‘ Investoren von Berlin Mitte ist. Laut Zeitungsmeldungen aus Tagesspiegel und Morgenpost realisierte er zahlreiche ‚hippe‘ Mitte-Architekturen, u. a. das SAP-Gebäude, das neue Hotel gegenüber, den Hofkomplex, in dem sich das „Pan Asia“ befindet oder auch das Gebäude des „Adidas Store“ in der Münzstraße.

Berlin Mitte – Mächtigen Manhattan

Mit der „Ernst & Young Law GmbH“, der „Ernst & Young Wirtschaftsprüfungsgesellschaft AG“, der „Luther Rechtsanwalts-gesellschaft mbH“ und der „Communication & Network Consulting AG“ hat Müller-Spreer bereits einige solvente Mieter gewonnen für seinen klotzigen Neubau. Angeblich mietet allein „Ernst & Young“ sechs Etagen. Vermutlich prangt deshalb auch der „Ernst & Young“-Schriftzug bereits oben an der Fassade und verleiht dem noch großteils leerstehenden Gebäude zumindest einen Hauch von New York-Downtown. Auch das sleekle, vor allem in weißem Leder und warmtonigen Holzfurnier gestaltete Foyer weist einen Stil auf, den man in Berlin so noch nicht kennt. Ein Blick rein lohnt sich. Und weiter hinten, Richtung Baudenkmal Tränenpalast, findet sich bereits das erste Ladengeschäft. „Goertz 17“ zeigt hier, wie vorsätzlich „improvisiert“ ein vom Angebot her eher konventionelles Schuhgeschäft des 21. Jahrhunderts aussehen kann.

Genau gegenüber, dort wo heute das 4-Sterne-Hotel Melia seine Gäste empfängt, befand sich bis Ende der 1990er Jahre die Pavillonarchitektur des Tschechischen Kulturinstituts. Nach dessen Umzug eröffnete dort 1997 der Niederländer Waling Boers (heute Galerist in Peking) den inzwischen nicht mehr bestehenden Ausstellungsraum „Büro Friedrich“, der mit seinem international ausgerichteten, tendenziell konzeptuellen Ausstellungsprogramm und regelmäßigen Talk-Veranstaltungen ein wichtiger Treffpunkt der Berliner Szene war. Vielleicht erinnert sich der ein oder andere noch an die späteren Räumlichkeiten des „Büro Friedrich“ in der Gipsstraße und ab Herbst 2001 in den S-Bahnbögen an der Jannowitzbrücke.

Dass es hier weniger schön ist, dafür aber äußerst zentral und exponiert, dürfte die Kreatureure des „Grill Royal“ bewegen haben, ihr Steakhaus nahe dem Bahnhof Friedrichstraße im Souterrain eines ehemaligen DDR-Hotels zu eröffnen, direkt an der Spree, sozusagen fußläufig zu den wichtigen Mitte-Institutionen. Auch dass es in der Gegend etwas ähnlich ‚posches‘ nicht gibt, abgesehen vom „Borchardts“, dem dann doch etwas spießigeren Kiezkonkurrenten, spricht für die Lage. Und dass es dort im Grill jetzt auch richtig ‚contemporary‘ zugeht, hat das Restaurant seinem Mitbetreiber Stefan Landwehr (Inhaber der „Bilderrahmen Landwehr GmbH“) zu verdanken. Denn der hat die komplette, von Rainald Goetz betitelte Gruppen-Ausstellung „Podrostok“ (mit kleinformatischen Werken von 37 KünstlerInnen, darunter Axel Geis, Alicja Kwade, Jens Nordmann und Bernd

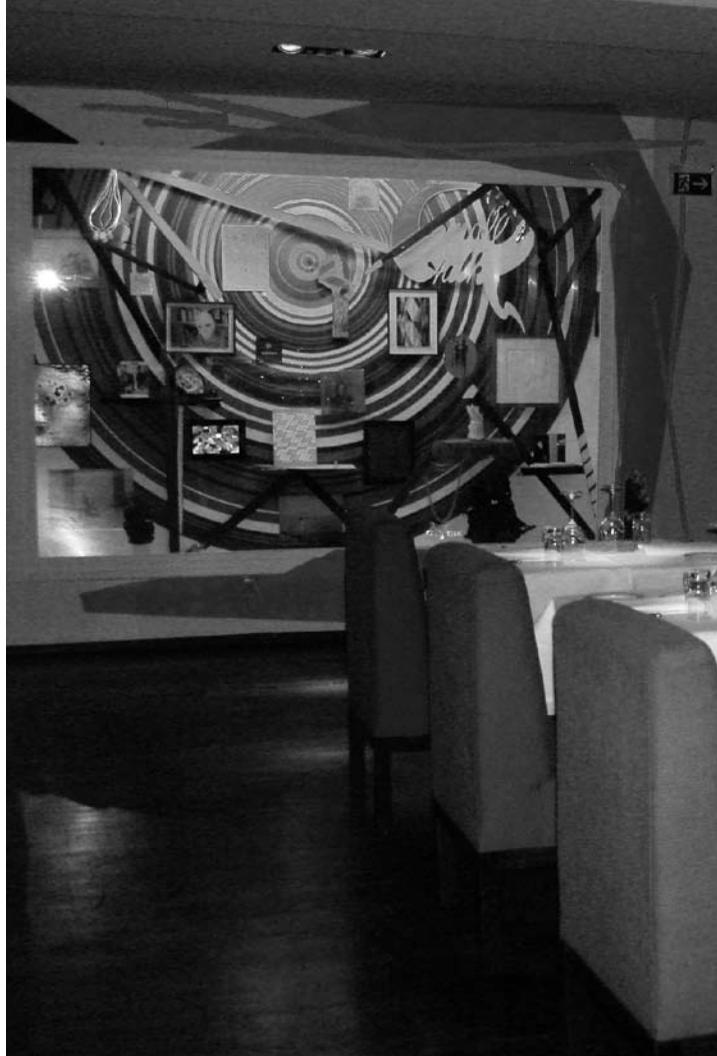
Ribbeck), die in der von Anne Neukamp und Renaud Regnery kuratierten Kreuzberger Schaufenster-Galerie „Sox“ zu sehen war, eingekauft und im Grill reinszeniert, inklusive nachgebauter Vitrine. Dass die Kunstvitrine im Grill nun in der Nähe eines der gläsernen Edelfleischkühlschränke installiert ist, illustriert den gewollt versnobben Beigeschmack, der hier kultiviert werden soll.

Kraftwerk Kunstwerk Kommissar

Wer in der Gegend schon dringend nach zeitgenössischer Kunst gesucht hat, dem dürfte der EnBW-Showroom an der Ecke Friedrichstraße/Schiffbauerdamm aufgefallen sein. Hier zeigt die „Energie Baden-Württemberg AG“ im Gebäude ihrer Hauptstadtrepräsentanz seit 2005 in futuristischem Interieur auf etwa 150 qm in Zusammenarbeit mit der Kunststiftung Baden-Württemberg vor allem Einzelausstellungen bildender Künstler, aber auch Präsentationen zum Firmen-Sujet Energie. Die Fassade verkündet die Programme der umliegenden Theater über ein digitales Laufband und die ‚Lichtleiter‘ ‚True Colors‘, eine Lichtinstallation von Peter Kuhn, leuchtet weit über die Spree. Wenn man im Vorwort des 2008 erschienenen Katalogs liest: „Wir nennen das auch einen Ort zur Förderung des Dialogs mit unseren Stakeholdern (...) Die Bandbreite der Ausstellungen reicht von der Präsentation neuer Kraftwerksprojekte über die Fußballausstellung zur WM 2006 bis hin zur Malerei, Fotografie und Videokunst“, muss man sich wohl ernsthaft fragen, welcher Künstler sich in einem solchen Kontext zeigen möchte. Die Realität jedoch zeigt, dass es da durchaus Interessenten gibt.

In Richtung Unter den Linden, vorbei an all den teigig-beigen Geschäftshäusern und Hotels, die hier in den letzten paar Jahren entstanden sind, finden sich zwei Ausstellungsorte, die es sich durchaus zu besuchen lohnt.

Allen bekannt, das „Deutsche Guggenheim“, eine hoch professionell betriebene, gut 500 qm große Ausstellungshalle mit Café und Shop (beides wurde kürzlich neu gestaltet!). Wie auch der Hamburger Bahnhof seine Räume, eröffnete das „Deutsche Guggenheim“ im Jahr 1997 und zwar mit der Ausstellung „Pariser Visionen: Robert Delaunays Serien“. Seitdem ist für die Ausstellungspolitik dieser weltweit inzwischen nicht mehr einmaligen, aber doch eher seltenen Kooperation aus einem Finanzinstitut und einer Museums-kette folgende Programmierung typisch: Künstler- und Thementausstellungen (meist von in Berlin noch nicht breiter gezeigten KünstlerInnen) wechseln sich ab mit der Schau von raumbezogenen Auftragsarbeiten („Commissions“), sowie Präsentationen von Werken der Sammlung Deutsche Bank, die oft weniger spannend ausfallen. Kuratiert wird dabei jedoch nie vom hauseigenen Personal, das stattdessen lediglich die „Produktion“ übernehmen darf, sondern ausschließlich von den Guggenheim-KuratorInnen aus New York. Auch die Sammlungsausstellungen werden nicht in Berlin, sondern in Frankfurt konzipiert. 2007, zum zehnjährigen Jubiläum, zogen die Betreiber eine positive Bilanz ihrer Kooperation: „tritt doch das Deutsche Guggenheim nicht nur in der Rolle eines Mäzens für Gegenwartskünstler auf, sondern leistet zugleich Öffentlichkeitsarbeit für sie“. Offensichtlich lohnt sich das korporative Engagement in Berlin für beide Seiten, sogar bis heute, in Zeiten der Finanzkrise.



Der vielleicht spannendste Standort in Sachen zeitgenössische Kunst in Bahnhofsnähe ist die momentan von 13 KünstlerInnen betriebene Produzentengalerie „Stedefreund“, deren GründerInnen ihren Verbund im Jahr 2006 nach dem gleichnamigen Bremer Tatortkommissar benannt haben. Nach der Schließung der Räume in einem Plattenbau im Kunstkiez um den Rosenthaler Platz, befindet sich die Galerie seit März 2009 in der Dorotheenstraße 30, in einem Versorgungsgebäude des von 1976–78 erbauten IHZ. Die Ausstellungsflächen, die man über einen Hofzugang mit industriellem Charakter erreicht, messen etwa 80 qm und befinden sich im Erdgeschoss, mit Fenstern und Rampe zum Hof.

Ein neues, durchaus zu begrüßendes Anliegen der Stedefreund-KünstlerInnen ist es, über das Zeigen eigener Werke und die Konzeption von Gemeinschaftsproduktionen hinaus, die Kooperation mit internationalen Künstlergruppen und Ausstellungsräumen zu forcieren. Auch auf die Ausrichtung, die die neue Leiterin Anne Fäser dem Projekt geben wird, darf man gespannt sein.

Genau gespannt sein sollte man auf die gesamte Entwicklung des Gebiets zwischen Grill und Bank. Welche Geschäfte ziehen in die weitläufigen Ladenflächen des „Spredreiecks“ ein, und, vor allem, wann ziehen sie ein? Und werden die Macher, Verwalter und Mieter der „Spreegurken“ mit ihrem Produkt langfristig – wie auch immer geartet, geschmacklich oder strukturell – abfärben können und Einfluss nehmen auf das „Development“ des zentralsten Berliner Bahnhof-Quartiers?



Isa Genzken macht doppelt Wind

/ *Isa Genzken bei Daniel Buchholz und neugerriemschneider*

Große Kunst, sagen die einen. Kunstmarkt-Ramsch, bemerken die anderen. Manche halten Isa Genzken für die international renommierteste Künstlerin der Gegenwart. Spätestens seit ihrer letztjährigen umfassenden Retrospektive, mit der die renovierte Whitechapel Gallery in London wiedereröffnet wurde und die im Anschluss im Museum Ludwig zu sehen war, kommt man an Genzken kaum vorbei. Und vielleicht ist es gerade die permanente künstlerische Selbstrevision, diese sich beständig selbst revidierende, von unterschiedlichen Punkten aus immer wieder neu ansetzende skulpturale Methodik, die zu Genzkens Bedeutung beiträgt. Genzkens aktuelles Werk zeichnet sich kompositorisch durch einen überladenen Trash-Look aus, in dem scheinbar aufs Geratewohl Baumarktutensilien, Found Footage, Glamour, Kitsch und große oder kleine Politik vermenschlicht werden. Für Überraschungen wird immer gesorgt. Etwa in Genzkens Berliner Doppelausstellung „Wind“. Hier machten die Galerien Neugerriemschneider und Daniel Buchholz aus der in dieser Zeitschrift jüngst beschriebenen – durch den Galerienzug bedingten – Einbuße ihrer territorialen Alleinvertretung flugs eine Tugend: Sie präsentierten ein komplexes Set aktueller Readymade-Assemblagen, die sich unter anderem durch eine emphatische Bezugnahme auf die im Juni 2009 verstorbene Popikone Michael Jackson auszeichneten. So greift Genzken in „Michael Jackson (Wind II)“ (bei Daniel Buchholz) mit einer von Annie Leibovitz aufgenommenen Fotostrecke von Michael Jackson Gesten der Appropriation auf und fügt Dinge in Sinne des *Objet trouvé* ein, verquickt diese in scheinbarer Beiläufigkeit mit ineinander verschachtelten, goldfarbig besprühten Plastik- und Spiegelfolien. Handelt es sich dabei nun um wohlfeile Transpositionen, die in einem Spiel gülden-er low/high – Verschiebungen den gleißenden Oberflächen der Popkultur zu Leibe rücken? Erst einmal laufen sämtliche

„Wind“-Arbeiten trotz ihres offenkundigen Gegenwartbezuges auf keine einheitliche Story hinaus. Denn die drapierten Jackson-Fotos, von denen eines zur Sternstunde des King of Pop die Titelseite von *Vanity Fair* (1989) zierte, verharren in einer eigentümlichen Zwischenposition und verweisen allenfalls allegorisch auf die tragische Figur des Superstars. Indem die Glamourposen in der kompositorischen Anlage als syntaktisierte Bildelemente in die Wandarbeit manövriert werden, gerinnen sie zu vermittelten Oberflächenphänomenen, d.h. zu Abstraktionen ihrer selbst. Genzken erweist sich hier tatsächlich als Formalistin. Der Trash-Look stammt nicht von Bastlerhand. Das demonstriert noch drastischer das raumgreifende Skulpturenensemble „Wind (D)“ im zentralen Raum der Galerie Buchholz: Die vier miteinander korrespondierenden, über drei Meter hohen Pfeilerskulpturen scheinen ein Ballet der Dinge vorzuführen: Stoffdraperien, die in barocker Manier zwei Säulen umhüllen und schnöde mit Tackernadeln befestigt sind, an den Stirnseiten sind weitere Fotos von Michael Jackson auf Verdunklungsfolie geleimt, auf einer Seite übersprühte CDs, da und dort prangt ein Kätzchenbild und an anderer Stelle die Signatur der Künstlerin – die Beschreibung des kombinatorischen Exzesses dieser materialreichen Arbeit ließe sich noch weiter fortsetzen. Und dennoch: Nichts davon ist belanglose Stafage. Der Materialoverkill scheint kompositorisch vollkommen beherrscht. Mit Produkten der Unterhaltungsindustrie und dem Materialarsenal aus dem Bastelladen wird hier ein kleines Welttheater errichtet, das sich gewissermaßen seinen eigenen autonomen Zusammenhang schafft. Das ermüdet unter Umständen auch ein wenig. Trotz der augenscheinlichen Offenheit verschränken sich sämtliche Versatzstücke in einem formal-ästhetischen Spiel räumlicher Beziehungen zu einem irritierend stimmigen Gebilde. All das Trashige,



Popkulturelle und Aleatorische mündet in einem klastrophobischen Gefüge innerer Bedeutungsverhältnisse. Das Ballett der Dinge gibt nicht mehr von sich preis, als das, was die Künstlerin virtuos und präzise hineingepackt hat. Je nach Gusto lässt sich diese souveräne Komposition als Metapher zur Gegenwartsdiagnose lesen, in der alle Oberflächenbedeutung uniformer Glanz ist. Dies ließe sich dann wiederum als gesellschaftlicher Kommentar oder gar als Konsumkritik interpretieren. Vollführt das opulente Arrangement dann nicht eher ein hermetisches, selbstgenügsames Spiel mit dehnbarem Deutungspotential wo gegebenenfalls greifbare kritische Masse vonnöten wäre? Sicherlich suggeriert die Materialakkumulation einen beträchtlichen Verweisungshorizont. Gleichwohl drohen die meisterhaft in Szene gesetzten Oberflächenreize gerade ob ihrer formvollendeten Korrelation buchstäblich ins Leere zu laufen. Dass weniger zuweilen mehr ist, das offenbaren die Bildkonstellationen bei Neugerriemschneider: Auch hier speisen sich die Wandarbeiten aus einer Vielzahl von Quellen, darunter Plakate mit Ausstellungankündigungen, etwa von Roger van der Weyden, Kalenderblätter mit Blumenbildern, reißerische Schlagzeilen, selbstredend wieder Michael-Jackson-Fotografien und etliche weitere kunsthistorische Anspielungen. So macht man zum Beispiel in „New York Post Office“ neben besagten Plakaten ein kleines Foto von der Künstlerin selbst aus und entdeckt unversehens einen kleinen Zeitungsausschnitt mit der Titelseite: 1,2 Milliarden Menschen hungern. Wiederum sind die Werke bei Neugerriemschneider durch eine betont nachlässige ‚Messiness‘ geprägt. Diese wird jedoch vornehmlich einem streng kompositorischen Raster unterworfen, welches einen paradoxen Effekt mit sich bringt: Es verbindet und spaltet zugleich. In ihrer unterkühlten Qualität zeigt beispielsweise „New York Post Office“ eine konfliktgeladene Anordnung von Materialien, die die Kluft zwischen kohärenter Bildgestalt und Andeutung offen lässt. Die aleatorische Anordnung schlägt dialektische Volten, die geradezu dazu zwingen, der Gleichzeitigkeit zwischen Konflikt und Übereinstimmung Rechnung zu tragen. Die etwaige Überbrückung bleibt Aufgabe der Betrachter. Genauer gesagt sind es bei den „Wind“-Arbeiten eher Genzken relativ dezente Bildstrategien, die dazu herausfordern, die heterogenen Bildbausteine im Akt der Wahrnehmung aufeinander beziehbar werden zu lassen. Infolgedessen erinnern die „Wind“-Arbeiten an jene Montagesequenzen der Jahresrückblicke, von denen man mit einem Angebot an Ereignissen überrollt wird. Diese geben keinen anderen Zusammenhang zu erkennen, als ihren Status als Zeichen des Aktuellen. Was man damit macht bleibt jedem selbst überlassen. Im besten Falle reimt man sich eine eigene interessante Aussage zusammen. Schließlich bedeutet doppelter Wind das Achtfache an erzeugter Energie.

Birgit Effinger

*Isa Genzken „Wind“, Galerie Daniel Buchholz, Fasanenstraße 30, 10719 Berlin, 27.11.2009–30.1.2010
neugerriemschneider, Liniestraße 155, 10115 Berlin, 28.11.2009–9.1.2010*



Nofretete oder das neue Toyota-Modell

/ Ein Gespräch im Neuen Museum am 3. Dezember 2009 zwischen 17 und 19 Uhr. Draußen nieselt es.

Unten an der Treppe –

Landschaft, Modell, Montage, Geschichte und Dekor

S/ Es gab eine große Diskussion, ob man das Original wiederherstellen sollte oder nicht. Früher gab es dort vier Säulen, d.h. vier Frauen wie bei der Korenhalle des Erechtheion-Tempels auf der Akropolis. Das wirkt jetzt sehr kitschig, damals war das nicht so. Dann haben sie entschieden, das heute nicht noch einmal zu machen. Früher ist kaum jemand nach Athen gereist, jetzt schon. Auch der Direktor war einverstanden, das nicht mehr so zu machen. Die Treppe in der früheren Form war eine typische Repräsentationsarchitektur.

P/ Sie hatte aber auch einen landschaftlichen Aspekt, sie vermittelte das Kommen und Gehen über einen einsehbar gestaffelten Raum, deshalb war das Treppengeländer auch aus filigranem Gitterwerk. Jetzt ist das ganze sehr monumental, geradezu bombastisch. Das wird sicherlich auch durch die massive Deckenkonstruktion über der Treppe unterstützt. Und dadurch bekommt man doch wieder den Eindruck als würde man einen Tempel betreten.

S/ Ja, einen ägyptischen Tempel. August Stüler war ein Schüler von Schinkel, das ist seine beste Architektur, die er gemacht hat. Die Treppe bezieht sich in ihrer Axialität, Symmetrie und Vermittlungsaufgabe auf die im Alten Museum von Schinkel, welche zugleich Innen- und Außentreppe ist.

P/ Was ich wiederum sehr interessant finde, als ironisierendes Moment, dass die Treppe durch das Material, den Marmorbeton – künstlich zusammengesetzter Stein wie bei den Terrazzoböden – so pappig wirkt: als wäre sie aus Pappe geschnitten, ein Modell ihrer selbst.

Die Pappe ist sehr präsent im Verhältnis zu den anderen Oberflächen, in der großartigen Geste des Zurücknehmens mit dieser feinporigen Materialität, sehr monumental.

S/ Die ironische Distanz setzt sich bei den Säulen fort. Sie sehen aus wie eine Fotomontage, weil sie so schwarzweiß sind. Schwarzweiß in eine farbige Fotografie montiert. Das Gebäudeinnere war lange dem Regen ausgesetzt, die Dächer waren kaputt und teilweise nicht mehr vorhanden. Das sind keine Spuren eines Brandes, sondern einfach Ablagerung von Abgasen und dem Schmutz in der Luft. Was mich stört, dass die Treppenhalle so wenig genutzt wird, früher waren hier die Holbeinschen Fresken, große Wandgemälde und jetzt gibt es nur ein paar griechische Gipsabgüsse.

P/ Oder wirklich nur noch die Wand, die ausgestellt ist. Als Dekor ihrer eigenen Geschichte. Und früher waren es die Bilder, die diese Rolle übernommen haben, die ganz bewusst dekorativ gemalt waren.

S/ Gibt es da einen Unterschied?

P/ Im Dekorgedanken vielleicht nicht, in der Auffassung von Geschichtlichkeit bin ich mir nicht so sicher: die Wand wird in ihrer Materialität als Metapher ihrer Geschichte verwendet und wird damit auch zum Bild – und die Bilder benutzen einzelne Bildelemente und Bildzusammenhänge als Metaphern innerhalb einer kohärenten Erzählung. Mir fällt dabei ein, dass ich irgendwo gelesen habe, dass für den Palast der Republik fast 18000 Quadratmeter Marmor verwendet wurden. Und das große Wandabschnitte mit Porzellan und edlen Hölzern verkleidet waren. Vielleicht wäre der Palast nicht abgerissen worden, wenn vorher das Neue Museum schon fertig gewesen wäre. Dann hätte man auch den Palast ganz anders lesen können.

Mythologischer Saal – Wohnzimmertechnik –

Das kontinuierliche Bild

S/ Das finde ich irgendwie übertrieben, z.B. diese Wand hier, das so zu lassen, ich meine, das ist zuviel. Wenn das



jetzt Pompeji wäre, wäre es angemessen, alle Brüche zu zeigen. Das hier könnte man einfach weitermalen, man müsste nicht alle Spuren der Vergangenheit zeigen. Das sind nur 100 Jahre. Und es ist auch nur eine Dekoration gewesen vor 100 Jahren. In Zusammenhang mit den Skulpturen ist das als Hintergrund viel zu unruhig.

P/ Es hat auch etwas sehr wohnliches, wie in einer Berliner Wohnung, wo man sich auch so freut, dass noch was übrig geblieben ist und man beim Renovieren gezügert hat, das zu übermalen.

S/ Da hast du Recht. Aber ich finde, dass das ein wenig zuviel ist, der Raum wird dadurch so eng.

P/ Die Brüche werden einfach zu einem zu starken Ornament.

S/ Das hier geht noch, aber es gibt noch ein grünes Zimmer, da ist zuviel grüne Farbe, aber man sieht hier ja, die Räume sollen etwas Ägyptisches darstellen.

P/ Wenn man die Malerei anschaut, dann kann man sich vorstellen, dass die früher ziemlich präsent war und damit in starker Konkurrenz zu den Exponaten stand.

S/ Bebilderung einer Reise, man wäre auch gerne nach Ägypten gereist und stattdessen ging man ins Museum, in der griechischen Abteilung sollte man sich so fühlen, als sei man in Griechenland, deshalb gab es dieses Allover-Design, ein bisschen wie Zirkus, eine Show.

Das war nicht nur Dekoration, sondern auch Information, eine mögliche Erzählung.

P/ A propos Abbildung: Für das Buch zum Museum hat Candida Höfer alle Räume ohne Exponate fotografiert. Aber ich finde die Fotos sehr seltsam. Warum hat sie die ohne Exponate fotografiert? Warum mit so einem Weitwinkel? Thomas Weski hat einen Text dazu geschrieben, schweift aber auch erstmal ab und schwärmt von den Kleinbildkame-

raufnahmen Höfers, so, als ob ihm dieses neue Abbildverfahren mit einer nachträglich digital zusammengerechneten Ausleuchtung auch nicht ganz geheuer ist. Vielleicht ist mit dieser fotografischen Haltung auch dem Allover-Dekorwegen Rechnung getragen, demzufolge es keine atmosphärischen Einzelsituationen gibt, sondern eher ein räumliches Kontinuum, welches die Architektur in einer nicht-hierarchisch organisierten immer gleichberechtigten – wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln – Strukturierung von Wand, Boden, Decke unterstützt.

Historischer Saal – Holzstaub, Fugen und Linien

S/ Das wollte ich dir vorhin sagen bei der Treppe, dass es Räume gibt, die noch mehr nach Graupappe aussehen.

P/ Oder wie Spanplatte, man merkt förmlich den Holzstaub, das könnte eigentlich so eine Kühle haben, und dann wird es auf einmal so holzig, selbst die Luft. Hier sind es sogar fast drei verschiedene Materialitäten, einmal ganz glatt mit großförmigen Einschlüssen, dann ein bisschen offenerporiger und dort ist es ganz offenerporig.

S/ Das ist wahrscheinlich ganz bewusst gedacht, ich finde hier wird es zum Problem. Wenn es etwas anderes gewesen wäre, dann würde die Materialität der Kunstwerke besser raus kommen, aber hier ist es zu ähnlich. Es wirkt sehr unruhig.

P/ Ich finde das Material großartig. Was hältst du von der Beleuchtung?

S/ Typisch englische Art, wie im Britischen Museum oder im Viktoria-Albert-Museum. Die Engländer haben schon in den 1970er und 1980er Jahren ihre Museen renoviert und die Räume umgestaltet und modernisiert. Das Ergebnis ist dann oft sehr unromantisch, wenn z.B. so eine Montageapparatur der Scheinwerfer sichtbar ist, dann ist das ganz schön ruppig. Manchmal verstehe ich das Verhältnis der Bearbeitung nicht:



Hier ist die Erneuerung total radikal, da lasse ich es so, wie es ist und dort lasse ich mich von einer alten Linie knebeln.

P/ Das finde ich z.B. nicht schlecht, die Idee mit der Glasscheibe, dass man sie zum Schutz der Exponate einfach in einen Betonklotz stellt. Soweit ich weiß, ist das ein Detail von Lina Po Bardi, das sie zum ersten Mal beim Museum of Art in Sao Paulo (MASP) eingesetzt hat, mit dem Unterschied, dass sie die Exponate direkt auf die Glasfläche gehängt hat. Genau dasselbe Prinzip, ein Betonklotz geschlitzt und dann Glasscheibe rein. Diese Wand hier ist auch Teil meiner Lieblingsfassade, da gibt es auch solche Schlitz, so als wäre es ein Plattenbau mit seinen Plattenfugen und diese präzise geschnittenen Kanten der Fenster, die dann wieder durch die quer aufgemauerten Linien gehalten werden, das ist großartig. Anspielung, Referenz und dann doch die Behauptung und Realisierung von etwas Neuem. Das ist Chipperfield at his best.

Nordkuppelsaal – Nofretete oder die Sammlung

S/ Diese Büste der Nofretete ist die einzige vollständige mit Kopfschmuck. Ein Deutscher hat sie 1912 in Ägypten bei einer Grabung in einer Künstlerwerkstatt gefunden. Sie ist ein Modell für die Anfertigung einer Steinskulptur.

P/ Keine Kopie, sondern ein Modell. Weil es ein Modell war, war es vielleicht nicht so schön wie dann die Kopie bzw. das Original oder genau umgekehrt.

S/ Sie war sicher auch ein Farbmodell, extra dafür gemacht.

P/ Sie lacht nicht, das eine Auge fehlt. Sie ist eine Beobachterin, sie weicht unmerklich zurück, sie ist nicht vorne.

S/ Gedanklich muss in dieser Zeit etwas passiert sein, plötzlich wollten sie eine Frau haben, die einem Frauenbild des 20./21. Jh. entspricht; sie gleicht fast einem Supermodell. In dieser Zeit taucht plötzlich die Frage nach einer Individualität auf bei einem Volk, das immer versucht hat, ohne besondere Individualität zu leben. Die Darstellung ist sehr realistisch, vielleicht in gewisser Weise überhöht, aber weni-

ger stilisiert oder karikaturenhaft. Nofretete heißt übersetzt »die schöne Frau kommt«, also muss sie von irgendwoher gekommen sein. Ägypten hat mit den Ländern unter dem Nil, wie mit Sudan, Eritrea, Äthiopien viel zu tun gehabt. Ägypten hat über den Austausch funktioniert. Nofretete müsste eine Ausländerin sein, vielleicht aus Äthiopien, kann sein, dass sie wirklich Schwarzafrikanerin gewesen ist. Aber wir interpretieren das erstmal anders.

P/ Ja, das ist ein interessantes Detail, das mit dem Schönheitsideal, worauf sich das denn gründet. Bei uns zu Hause stand auch immer eine Büste von Nofretetes Tochter, eine Replik. Das war eine Replik aus dem Bodemuseum. Und jetzt steht sie hier auf der Galerie im ägyptischen Hof. Und stell Dir vor, eine Schwarzweißabbildung genau dieser Plastik habe ich auf einer Wohnzimmerwand in einem Plattenbau einer sowjetischen Idealstadt aus den 1960er Jahren gefunden. Und das war dann auch eine ganze Sammlung auf dieser Wohnzimmerwand: Die Schwarzweißreproduktion der Nofretete Tochter, eine hochglänzende braunschwarze Maske mit aufgeworfenen roten Lippen, eine Makraméarbeit, ein weißblauer Porzellanteller mit einer plastischen Figur: eine Frau mit Kind. Diese spezielle Zusammenstellung kultureller Artefakte ist für mich zur Ikone einer Sammlung geworden. Auf den ersten Blick eine Ansammlung disparater Gegenstände und auf den zweiten Blick lauter verschiedene Welten, die durch ihr unerwartetes Nebeneinander kulturelle Grenzen überschreitende Wahlverwandtschaften sichtbar werden lassen.

S/ Ja, die Frau mit Kind und die Tochter der Nofretete, beide haben etwas sehr Madonnenhaftes, was es auch in der Renaissance gab, etwas Religiöses, und das macht einen auch so ein bisschen misstrauisch, denn normalerweise sehen ägyptische Skulpturen anders aus. Wir können nur mutmaßen, dass das mit dem Monotheismus zusammenhängt, dieser neuen Perspektive der Huldigung des Sonnengotts und Echnatons, König und Mann der Nofretete, der sich als einzige Verbindung zwischen dem Gott und den Menschen präsentiert.

P/ Die Verbindung zur afrikanischen Kultur finde ich sehr interessant und das dass auf der Wand im Plattenbau auch so vorkommt. Wahrscheinlich hat das auch mit den afrikanischen Befreiungsbewegungen der 1970er Jahre zu tun, die z.B. die DDR und die Sowjetunion für sich vereinnahmt haben und gleichzeitig war es auch ein Stück Jugendkultur. Angela Davis, die 1972 von Erich Honecker in Berlin empfangen wurde und 1973 als Bürgerrechtlerin zu Gast bei den Weltfestjugendspielen war, war auch gleichzeitig eine Pop-Ikone. Die Leute hörten schwarze Musik.

Roter Saal – Papiertüten, neue Architektur und Toyota

S/ Nur zwei Jahrzehnte nach der Gründung der neuen Hauptstadt Achetaton durch Echnaton wurde sie wieder aufgegeben und schließlich zerstört. Mies van der Rohe hat sich für die monumentalen Gebäude in Ägypten interessiert, z.B. in Luxor, dieser schmale monumentale Tempel. Die Nazis haben sich auch für die monumentalen Säulen interessiert, vor allen Dingen aber für die Ruinen, immer in der Vorstellung der eigenen Vergangenheit, in 300 Jahren die Säulen von Germania.

Berlin will auch so etwas wie einen Louvre haben. Sie wollen alles, was ein bisschen älter ist, behalten. Das ist auch ein Komplex, der aus der späten Einigung und der Kriegszerstörung resultiert. Berlin will unbedingt ein großes Museum haben. Es kann keine 400 Jahre alte Geschichte herzeigen, sondern vielleicht nur 125 Jahre. Ich glaube nicht, dass jemand den kulturellen Wert des Gebäudes hoch einschätzt. Aber langsam verändert sich das auch. Früher wollte niemand in alten Häusern leben und plötzlich wird es interessant, wie man das auch an den Wänden Berliner Wohnungen sehen kann.

P/ Wenn man das Muster an der Decke genau anguckt, sieht man, dass das originale Rosettenmuster mit Gold gemalt ist und, das was jetzt neu gemalt wurde, hat kein Gold mehr, das ist schon wieder eine Abstraktion dessen was Original ist. Ich versuche mal den Entscheidungsspielraum nachzuvollziehen: Wie kommt man darauf, das heller zu machen und das Gold wegzulassen, aber das Muster genau zu rekonstruieren. Da geht es gar nicht darum, bis zu welchem Stadium gehen wir zurück. Vielleicht war es früher mal so hell, aber es ist eine bewusste Entscheidung, das Ganze zu vervollständigen, heller und ohne Gold. Es ist eine Zeichnung, eine Tapete, die sich in der Rekonstruktion genau in der Mitte bewegt, ohne im Ergebnis vor oder zurück zu gehen. Dieser Vorgang bezieht sich nicht auf die materielle Qualität des Originals, sondern auf die Struktur des Dekorativen.

Das hat etwas sehr leichtes, dass man das Dekorative restauriert und dass man das erhalten möchte, als würde ich jetzt die DDR-Papiertüten aufbewahren mit den aufgedruckten Mustern. Aber das wird nicht als solches propagiert, es wird so getan als wäre es 400 Jahre alt, und das ist irgendwie schade, weil man es auch in dieser Leichtigkeit haben könnte. Wir haben etwas, das ist nur 100 Jahre alt und wir haben es trotzdem behalten. Das könnte einen ganz bestimmten Geist haben. Das ist eigentlich auch eine Schinkelsche Tradition, dadurch das Schinkel auch Theatermaler war, um Geld zu verdienen, weil er eine zeitlang nichts bauen konnte. Er hat das Malen für sich so kultiviert und dabei auch ganz originäre

Erfindungen gemacht. Bei der Bauakademie hat er z.B. Ton brennen lassen und die Elemente zu kontinuierlichen Ornamentstrukturen in der Fassade zusammengefügt, das war dann letztendlich auch eine totale Dekorationsarchitektur und eine totale Oberfläche.

S/ Ohne die viktorianische Architektur in England, die dortigen Industriegebäude, hätte Schinkel das nie entwickeln können. Schinkel war auch nicht original. Was ich sagen möchte: Deutschland ist ein junges Land, erst seit Bismarck gibt es ein Deutschland, davor gab es das nicht, deshalb brauchen sie mythologische Sachen, eine Art Selbstvergewisserung. Deshalb ist es kein Zufall, dass plötzlich Schinkel versucht neue Tempel zu bauen. Man vergleicht sich mit Italien und versucht ein Stück Rom herzubringen.

P/ Das ist auch eine konservierte Rezeptionsgeschichte, die Bauten von Schinkel.

S/ Das ist fast eine amerikanische Haltung solche interpretierten Kopien zu bauen, z.B. Perseus in Potsdam, das perseusische Pumpenhaus, das ist eine arabische Moschee gewesen.

P/ Ein Kulturimport, wie die Schweizer Chalets von Schinkel auf der Pfaueninsel in Potsdam.

S/ Sanssouci ist eine Kopie von Versailles. Ein Designer weiß genau, der Toyota ist eine Fortsetzung von einer europäischen Erfindung, dem Daimler. So muss man das hier auch sehen, das ist hier bisschen wie ein Toyota. Möchte ich vielleicht lieber einen BMW oder einen Daimler in Italien sehen. Vielleicht ist das mit dem Museum auch eine Übertreibung, eine etwas zu überschwänglich bebilderte Reise.

P/ Für dich ist das Museum also so eine Art Toyota?

S/ Die Gebäude sind geschichtlich nicht so wertvoll. Die neue Generation danach, die ist viel wichtiger, Mies van der Rohe, Behrens. Als ich in Oslo gewesen bin, habe ich die Universität gesehen, der Architekt hat damals extra seine Pläne zu Schinkel geschickt, damit er sie korrigiert. Es gab eine neoklassizistische Welle, eine Mode in ganz Nordeuropa, – Klassizismusimport –, das Universitätsgebäude sieht so aus als wäre es eine neoklassizistische Idee von Schinkel. Weimarer Republik oder das Bauhaus, das ist wirklich etwas Neues. Dieses Gebäude hier ist kulturell nicht so wichtig, wie z.B., die unter Karl dem Großen erbaute Kathedrale in Aachen. Das ist für mich eine große Architektur.

Die Turbinenhalle von Behrens, oder das deutsche Konsulat in Moskau, in gewisser Weise auch faschistisch, Behrens hat selbst kooperiert mit dem System. Dann sein Entwurf für den Alexanderplatz, eigentlich hätten die Gebrüder Luckhardt gewinnen müssen. Behrens hat sich auch klassizistische Elemente bedient. Luckhardt war ihnen zu amerikanisch, zu neoliberal, sie wollten lieber noch mal etwas in Stein und Marmor haben. Die Glienicker Brücke, z.B. von Schinkel, die hat keine 50 Jahre gehalten, sie war zu klein, sehr romantisch.

Birgit Schlieps

(S: Schöneberg; P: Prenzlauer Berg)



Boros Collection/Bunker Berlin

»Respekt! Was sich da aus dem schlichten, grauen Schuber ziehen lässt, ist derart stimmig, so konsequent auf die Sammlung bezogen, dass man sich beinahe atemlos durch das überaus gelungene Buch blättert.« Informationsdienst KUNST

Bilderbuch Boros

/ Katalog Boros Collection/Bunker Berlin

Das war noch eine Freude, als der Onkel mal wieder ein Bilderbuch vorbei brachte und man sich endlich in die Ecke zurück ziehen konnte, um in Ruhe das Buch und die Welt wieder in Einklang zu bringen. Schließlich mussten die Gegenständen ja erst noch richtig identifiziert werden, um dann den Abgleich mit der Welt da draußen durchführen zu können. Etwas Ähnliches kann dem Kunstfreund passieren, wenn er sich an das Studium des jüngst erschienenen Katalogs zur Sammlung Boros macht.

Das Buch wiegt mit Schuber 1950 Gramm. Das sind fast zwei Kilogramm, aber solche Dimensionen sind wohl angemessen bei den Ausmaßen des Ausstellungshauses, ehemals ein Bunker, erbaut nach Typenbunkern, die Albert Speer in seiner ‚Generalbauinspektion für die Reichshauptstadt‘ entwickelt hatte. Im Jahre 1942 wird der Bau fertig gestellt, vor allem gedacht für die Reisenden und das Personal des nahegelegenen Bahnhofs Friedrichstraße. Er konnte 1200 Personen beherbergen, aber 1944 suchten bis zu 4000 Menschen Schutz in dem Gebäude.

1992 oder 1993 war der Autor dieser Zeilen tatsächlich auch im Bunker als eine Art Kurator für die dortigen Veranstaltungen tätig. Aber Sex-Partys verdrängten die bildende Kunst. Irgendwie wusste sich die Kunst zu helfen und setzte zur Rückeroberung an: Christian Boros kaufte das Gebäude und baute es um für seine Zwecke. Drinnen fand seine Sammlung Platz und auf dem Dach entstand eine Art Penthouse, um das ich den Besitzer beneide.

Das allerdings gilt nicht für die Kunst im Haus. Ich war nicht begeistert beim ersten Besuch. Da gibt es zum einen eine starke Präsenz von Werken Olafur Eliassons, den ich immer noch für einen überschätzten Künstler halte. Der Ventilator, der sich aus sich selbst heraus bewegt, ist eines seiner gelungenen Werke. Aber die kommende Ausstellung im Martin-

Gropius-Bau wird die Massen anziehen. Dann gibt es eine starke Präsenz von Anselm Reyle, den ich ebenfalls für überschätzt halte. Und nach dem Rundgang möchte man sich fast zu dem Kranken legen, „temporär platziert“, so der passende Titel der Arbeit von Elmgreen & Dragset.

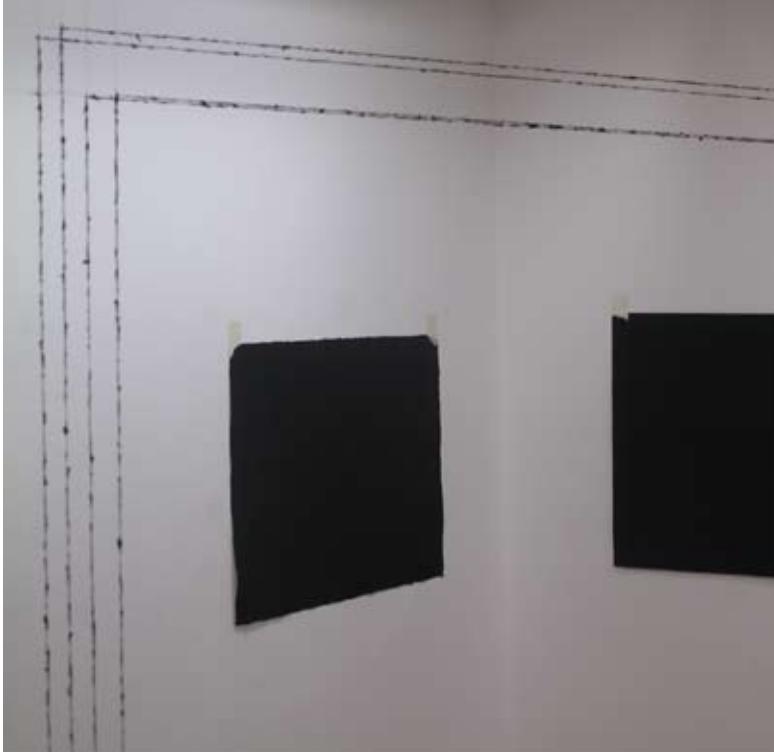
Und dann hält man den Katalog in der Hand und ist von sich selbst überrascht. Denn plötzlich sieht das alles viel besser, irgendwie überzeugender aus. Vielleicht liegt es daran, dass man in den Fotos plötzlich auch den Raum drum herum wahrnimmt. Plötzlich liest man in diesen Fotos auch die Geschichte des Gebäudes, die bei einem Besuch durch die Kunstwerke in den Hintergrund gedrängt wird.

Und Tobias Rehberger wird ein guter Künstler im Umfeld der anderen ‚Koryphäen‘, was einen ein weiteres Mal verwundert. Aber vielleicht sind wir zu Opfern einer Mediatisierung der zeitgenössischen Kunst geworden, ohne es zu merken. Schließlich ist die Wahrnehmung von Kunst tatsächlich auf die Wahrnehmung von Bildern von Bildern angewiesen. Diese Doppelung wird einem selten bewusst oder bewusst gemacht. So kann man den Abbildungen einerseits trauen, weil wir es so gewohnt sind, aber andererseits sucht man nach dem Widerhaken. Jene Ansichten, die deutlich machen, dass es sich hier um Bilder von Bildern handelt. Sind es in diesem Falle die Ansichten des Inneren des Gebäudes selbst, die sich gegenüber den Kunstwerken wie von selbst behaupten? Aber das wiederum provoziert die Frage, ob die Historie hier nicht zum Mittel zum Zweck wird. Vielleicht aber kann der Besucher sich der Historie an diesem Ort tatsächlich nicht entziehen. Oder liegt diese Erfahrung geborgen in der Wahrnehmung dieses Buches?

So könnten wir dann von einem ‚Bilderbilderbuch‘ sprechen und wünschen uns, die Ausstellung mit dem Bilderbilderbuch in der Hand wahrzunehmen, um den Abgleich mit der Welt da drinnen zu finden. Und wenn uns das nicht gelingt, umso besser.

Thomas Wulffen

*Boros Collection/Bunker Berlin, 2009, 198 Seiten,
Hatje Cantz Verlag, ISBN: 978-3-7757-2478-4*



Schwarze Löcher

/Harold Ancart, Brice Guilbert in der hunchentoot Galerie

Vernissagen, auf denen man nicht geschäftig in ein Gespräch verwickelt, sondern allein ist, können unangenehm sein. Man steht dann so rum, guckt – wenn die Kunst gefällt. Gefällt sie nicht, dann schnell weg, fünf Minuten, alles gesehen, fertig, raus. Fürs Bleiben aber muss man sich beschäftigen. Die Kunst reicht nicht, die hängt im Hintergrund. Also Prosecco: „Ja, ich hätte auch gern, vielen Dank, nett.“ Zwei Minuten später sagt die Galeristin zu mir: „Komm, ich stell dich den Künstlern vor.“ Mich den Künstlern vorstellen? Und dann? Und warum? Und was soll ich jetzt so schnell sagen? – „Hallo, Harold Ancart“, sagt er und streckt mir die Hand entgegen, „Das ist Brice, wir haben das hier zusammen gemacht.“

Die Arbeiten gehen von der Zeichnung aus, alle. Ancarts Nylonfadenskulptur, die sich im rechten Winkel durch den Raum spannt, sich, durchsichtig fast, sich trotz allem behauptet und an der stellenweise schwarze Farbe klebt wie Asche, die weint und von Fäden aufgefangen wird – sie ist nicht Skulptur, sondern Zeichnung. Guilberts tiefschwarze Blätter, die nur mit Kreppband an der Wand befestigt sind, ganz reduziert und schlicht, so dass das Schwarz atmen kann und auch der Raum hinter ihm Thema wird, als kleiner Schatten unten am Rand – sie sind nicht Malerei, sondern Zeichnung. Ausgesetzt und freigegeben für den Raum. Zeichnung in Extremform, denn nicht gezeichnete Linie oder Form zählt, sondern die Geste: Schwarz, welches auf der Wand erst zur Zeichnung wird, durch das Weiß, das sich darum legt, es rahmt.

Die schwarzen Blätter sind nicht Farb- oder Strukturstudien, darum geht es nicht. Die geometrischen Fadenkonstruktionen verstehen sich nicht als in den Raum gesetzte geometrische Fadenkonstruktionen, darum geht es nicht. „Black Market“ ist jenseits von Antwort und positiver Affirmation;

ist Paradox: Kunst, die sich zeigt und dabei so desinteressiert an sich selbst ist... Kunst, die nicht ihr Mittelpunkt sein will, sondern ablenkt von sich, um zu zeigen, was außerhalb ist. Kunst, die auf die Leere des Raums verweist und damit Unsichtbares sichtbar macht, die das Unsichtbare andeutet und – es dann dabei belässt.

Normalerweise verstopfen Objekte den Raum, den sie einnehmen, drängen ihn beiseite und füllen ihn an mit sich selbst. Ancarts durch den Raum gespannte, zu Würfel oder Rechteck sich fügende Fäden, fassen den Raum in seiner Leere. Sie geben der Leere eine Gestalt, lassen sie atmen und spannen sie nicht ein für irgendwelche Zwecke. Die im rechten Winkel zueinander angebrachten, schwarzen Blätter Guilberts reden von der Tiefe, die sich auftut zwischen ihnen – und die der Betrachter plötzlich, wenn er da so steht, zu spüren bekommt. Es wird dann ungemütlich: die Leere ist jetzt nicht mehr nur leer und leicht. Sie wird schwer und zieht. Ziemlich melancholisch all das: Farbe, die wie Tränen auf Fäden fällt; zwei Schwarz, die ziehen und mir in die Ohren schreien.

Drei-vier Schritte zurück getreten und die Wirkung ist anders. Das wird klar beim Treffen mit den beiden in der Galerie. Wir laufen ihre Kunst ab, reden. Ich gehe nah ran, weiter weg, noch weiter weg von den Arbeiten und wie im Dialog mit Ancart und Guilbert, die sich immerzu aufeinander beziehen, gegenseitig ihre Sätze beenden und einander aushelfen, wie Ping-Pong mit nur einem Spieler, bei dem es nicht ums Gewinnen geht, stehen auch ihre Arbeiten miteinander im Gespräch. Die Zeichnungen, die mir eben noch ihr Schwarz zuriefen, werden jetzt absurd. „News from Chautauqua“: zwei in der Wand klaffende Löcher, vor denen schwarzbekleckerte Fäden „Pretty Precise“ sich in die Wand reinrammen, einfach nur so. „Jurassic Technology“, Ancarts Stahlskulptur – die an zwei dysfunktionale Kleiderhaken erinnert, ich habe meine Assoziation für mich behalten – zusammen mit Guilberts „Purple Rain“ und der Leere zwischen ihnen: einfach nur komisch. Eine Komik, die sich aus der bewussten Distanz zur Sinnesebene ergibt, ohne dem Unsinn anheim zu fallen. Und da liegt der Punkt: So wenig die Arbeiten an ihrem Sein und Sinn interessiert sind, soweit sie jede angestrengte Ich-Affirmation und damit den Irrtum, es gäbe auch nur irgendetwas zu sagen, hinter sich lassen, so sehr hüten sie sich davor, in Sinnlosigkeit zu versacken. Nicht Intellekt. Und auch nicht Gaga. Dazwischen! Der Ernst und das Absurde, Frage und entwaffnende Gegenfrage, bleiben im Paradox, in der Schwebe eben, im luftleeren Raum.

Kurz vorm Verlassen der von Vernissage-Besuchern vollgestellten Galerie, wäre ich fast, aber wirklich fast in die gespannten Fäden gerannt. Hab sie nicht gesehen. Hätte nicht ein Arm im rosa Pullover mich kräftig zurückgerissen. Harold hat's gesehen, peinlich.

Konstanze Seifert

Harold Ancart, Brice Guilbert „Black Market“, hunchentoot Galerie, Choriner Straße 8, 10119 Berlin, 21.11.2009–23.01.2010 /100/27



Over the pitch and onto the table

/ On recent group shows in general

‘Under handed’ is a term understood to describe crafty/subversive actions. So in New Zealand it is both idiomatically and quite literally attached to the most infamous event of its sporting history – ‘The Underarm Bowling Incident’ of a 1981 Cricket match between New Zealand and Australia in which the Australian Captain ordered for the last ball of the game to be bowled underarm to the New Zealand batsman. While within the rules, it’s almost impossible to hit a ball delivered in that way. For those not familiar with the game of Cricket, the controversy lies in that the ball is expected to be thrown over-arm at speeds of over 100 kmph, instead of bouncing limply along the ground until it rolls to a stop at the opposition’s feet.

Now 2010, we’re clearly post what Michael Brenson, former art critic for the New York Times, called the curatorial moment of the 1990’s. The antagonistic and cyclical rhetoric surrounding curatorial practice has many rolling in their eyes by now, and going about their group shows with either indifference or defiance towards any expectation that it should be the product of a curatorial gesture. From the radically simplistic Peres Projects exhibition: “Lit”, to the candid celebrity smorgasbords of Kwadrat: “Die Große Herbstausstellung” and Temporäre Kunsthalle’s “Scorpio’s Garden”, the apparent disinclination of these shows towards staking out any curatorial position stands in stark contrast to those still very much concerned with fleshing out topical explorations, like “Communism Never Happened” at Galerie Feinkost.

The sport analogy, which would have been a dating or war analogy could have been a dating or war analogy if I really understood one, is an attempt to explain a certain spirit of abdication sensed recently in group shows: instead of aiming well beyond you with abstract concepts and highly developed ideas, many have defaulted on the need for any conceptual

thesis in favor of simple and transparent agendas. A preference perhaps that precipitates something similar to what Geneva based curator and writer Yann Chateigne Tytelman called, after Duchamp, a move by some, in these suspicious times, towards more ‘exoteric’ goals.

Given the current climate – with critical audiences wary of the tendency of group shows to impose meta-narratives and obviate individual artistic concerns – any vacuum of curatorial authorship gives the faint impression of capitulation. It should be noted that ‘capitulation’ in this context is not meant as an admission of defeat, but rather as an expression of will-full disengagement. Not fighting the rules, but stepping out off the provisional ground where they apply.

The exhibition “Scorpio’s Garden” pre-emptively bridged many of the critical pitfalls laid out for curatorial acts, by deciding that it wasn’t ‘an exhibition’. With over 30 artists exhibiting and performing, the show was introduced as a ‘subjective snapshot of the current Berlin art scene’, and chose the term ‘compiled’ rather than ‘curated’ by Danish artist Kirstine Roepstorff. Considering the amount of effort and resources that went into herding such a variety of big names like Isa Genzken, Dash Snow and Elmgreen & Dragset...etc, it was hard to tell whether the admitted absence of any objective concept was an act of subversion or apology.

Either way, the title offered a number of semantic elaborations which many curators/compilers would have been tempted to apply as a type of thematic adhesive: that Berlin was founded on Oct 28 1237 under the Scorpion zodiac, and that it is a garden of sorts. Both could have been dredged endlessly of metaphors for organic growth and organization (rhizomes, radicans), or the engendering characteristics of this astrological sign. That the title concept was left largely fallow is evidence there was a decision somewhere along the line to refrain from constructing any fanciful unifying theory. As Kirstine explained to me, “I couldn’t see myself in the role of a curator, nailing my friends and/or colleagues into a conceptual strategy. For this situation, I felt more freedom

Communism never happened



as a compiler compiling what I intuitively felt would create a dynamic Berliner picture”.

Subjectivity is obviously less a victim of attack when it doesn't claim to be anything more than that, other than maybe a reason to put a lot of cool people under one roof. If anywhere, this was evident at the massive group hanging of Kwadrat's "Die Große Herbstausstellung". With the density of cigarette smoke and the 20 people within a square meter radius of me, the only works I managed to see at the opening were those I bumped into trying to find the other side of the room. Although I didn't see much of the exhibition's content, I don't feel I missed out on its subject: operator/curator Martin Kwade's gift of connectedness. The shape of curation, if any, Claudia Wahjudi from "Der Tagesspiegel" once called 'a pyramid scheme of recommendation'. While Kwadrat's slightly nepotistic and autonomous style of doing things doubtlessly has its conscientious objectors, its worth asking if anybody knows of any democratic way of running a gallery anyway, and if so what the merits of it would be. Exhibitions, we largely know and accept, are social and hierarchical texts whatever form they take on.

In saying that, some are purely formal texts. The eponymously titled exhibition Lit at Peres Projects was based on several artists commonly working with fluorescent light. While seeming either a little ambivalent or regressive, choosing such a basic formal focus may however be completely avant-garde. I say avant-garde with a recent statement in mind from the curator's collective "whw/What, How & For Whom". Ending their general discussion on the situation of Contemporary Art, "Yes Dear Friends, I Detect In This Hall The Odour Of Depression" in *Texte zur Kunst*, Issue 74, they forwarded the message "We need to do things we are not used to, for example, saying things that everybody knows". A similar sentiment was expressed by Roepstorff, "Our mental activity, our egos and our effort(s) have a tendency to find complex ways to read and explain the basics... For some reason there is a tendency to fear and avoid the simple version".

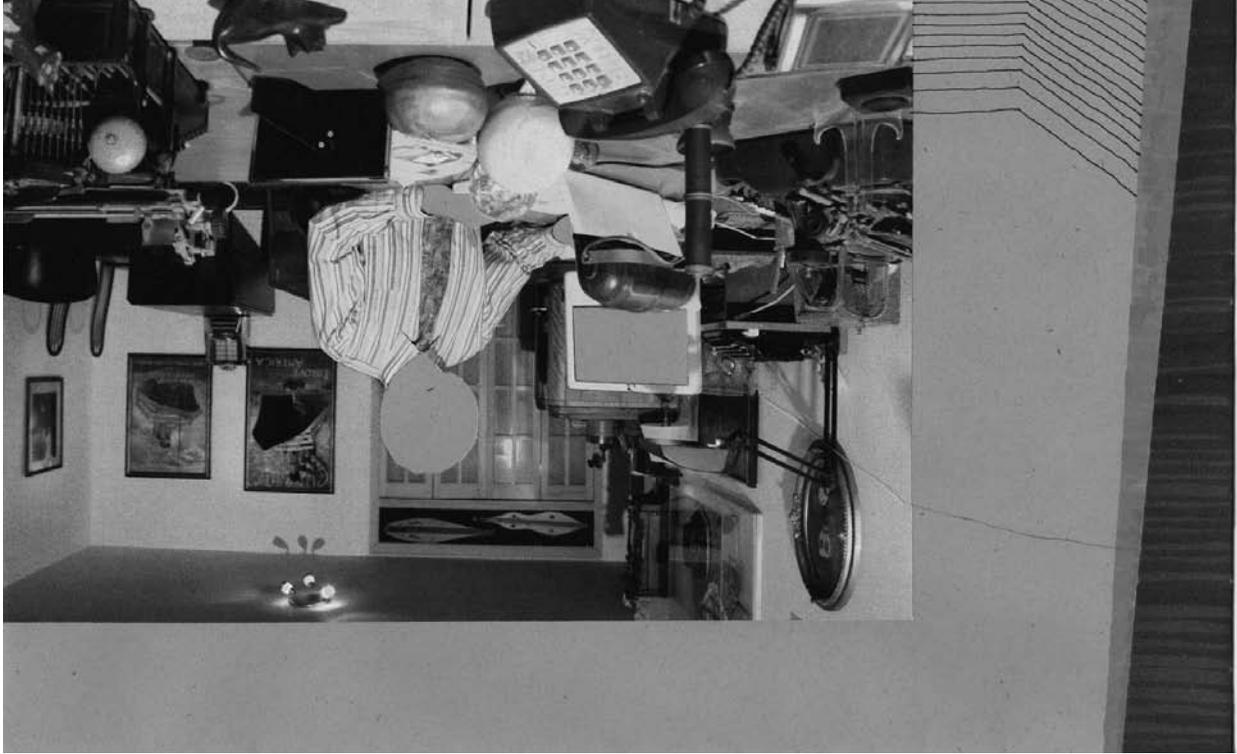
Since Peres Projects is a commercial gallery and primarily in the 'art dealing' rather than the 'exhibition making' market,

they may be irrelevant to this discussion anyway. But such definitions are increasingly redundant when some dealers have their eggs firmly in both baskets. Galerie Feinkost for example is a dealer gallery that defines itself also as a curated space. Unsurprisingly, the potential conflict of interest is a topic that has been raised with American Curator/Director/Dealer/Collector Aaron Moulton. Who in an interview with Robert Shapazian, perhaps didn't help other's suspicions by answering questions over how these roles overlap and influence each other, with Burlusconian comments like "I'm no saint, believe me". And confirmed any potential fear that he uses curating and dealing to create marketable context, meaning and credibility for his artists and gallery in his mission statement: "Feinkost is a gallery that operates as a 'curatorial platform', a contact point for information and a place to 'generate' and support 'the market for the artists we work with'". Inner quotation marks are mine.

The success of which has been met with mixed views. Feinkost's 2007 exhibition "The Art World" was described by Ivan Mečl in an "Umělec" review as "sporting a seemingly scholarly title" but where "no big investigation took place". Sounding similarly ambitious, "Communism Never Happened" proposed to explore, 'different modes of archiving, processing, assimilating and forgetting'. The title and concept brief intimate that this may be a real committed investigation of historiography. Rather, history is merely thematized. Aaron explains that the show is less about communism and more about 'aggressively addressing the institutionalization of memory'. So, the show is formulated around methods of remembering, with artists/works inductively chosen to flesh out and articulate something corresponding to these cerebral processes.

Nearly half of the artists had no explicit conceptual concern, nor biographical connection with communism, and the curator himself admits in recent *Artmargins* interview ("Communism Never Happened – a conversation with Aaron Moulton"), "I know nothing about communism". Even if this is acknowledged at full disclosure and somehow offered as point, it's hard not to see an opportunism radiating from this initiative; using a location, it's pertinent history and artistic production as catalysts for banking in on cultural capital and exercising politicized yet arbitrary and unsubstantiated curatorial statements. I recently read about a remnant of the Berlin Wall that sits in the back garden of the Westin Grand Berlin for paying tourists and guests to take their own hammer and have a chip at.

Whether materially, or ideologically, exhibitions are lucrative products. It is precisely their interrelation of materiality and subjectivity that is so appealing to free-market societies – whose social and economic systems are based on this very cooperation. Considering these condition, if group exhibitions are to really achieve anything more significant than merely practicing a set of economic and social values operated by leverage of association and relationships, they have to do more than take up an opportunity where there is one. The problem is how to do this lucidly and intelligibly, while avoiding the type of pretentious and self gratifying curatorial felicities Frank Stella once called, 'mastabatory insights'.



The meaning of Everything, Part 2

/Ayreen Anastas and Rene Gabri at Tanya Leighton

Some weeks ago while out for dinner, one of our friends told us about an uncanny dream. He dreamt he was an outcast. His fellow citizens had thrown him into a well. Somehow the well was connected to the sea, and so he fell into the depths of the ocean, where he led a life of great underwater hardship for years and years. He fought for food and shelter with sea creatures small and big, and he feared the sharks, which were swarming around him constantly. And he fought the sharks. Over and over again he fenced off their attacks. Until he himself became a shark. Or shark-like. He remembers having shark-thick skin. Then he swam back ashore and into human society. He climbed out of the same well where he had once been thrown. People gazed in awe. He was now too strong for them to tamper with. Nobody dared come close. Had they dared come close he wouldn't have been able to communicate his experience anyhow. Yet people would respect him now, or maybe fear him. Still, for all his woes he was still not one of them. There was no relief to be found in coming back. One of our friends at the dinner table mentioned that he was like homo sacer from Agamben's latest book. Someone else asked if he was now seen as specially gifted, like mystically strong and wise. The shark man replied that strong and wise have no meaning: Society is a communication code. Success and failure can only be measured against that very code.

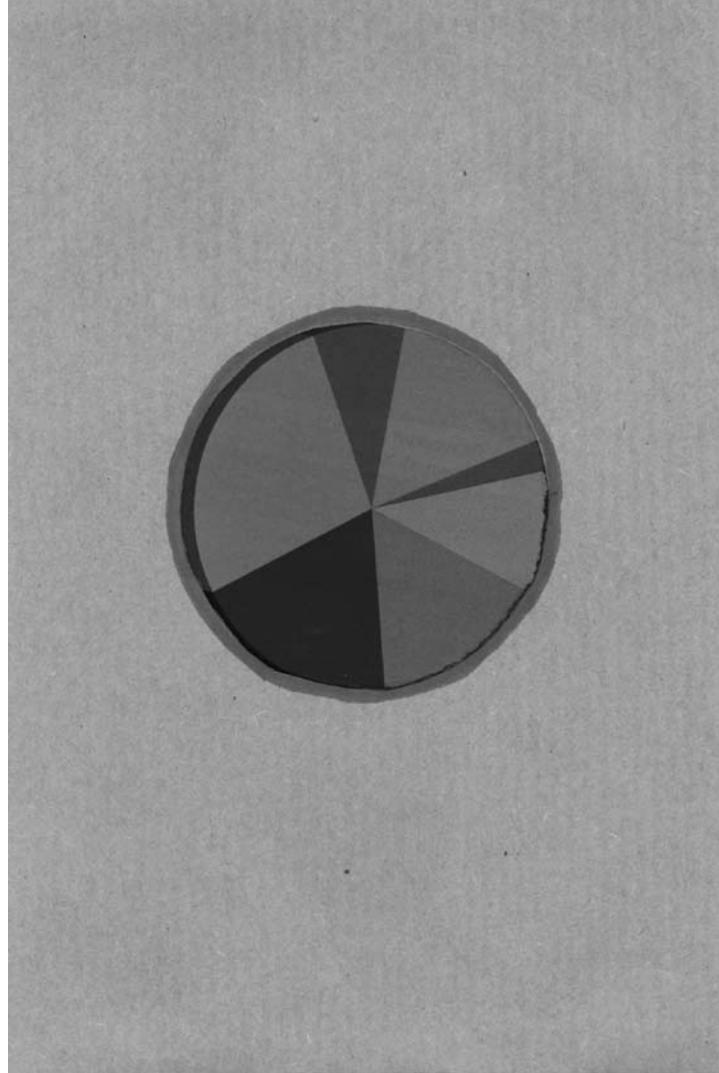
Dreams too, are a communication code. Like the symptoms of psychological disorders they vary accordingly to the cultural context of the dreamer. Since all communication strategies share a hidden entente with their listeners, the shark-man is somehow a collective dream. The dream of our generation, in specific, for that matter who got caught in the 'paradox of liberal democracy': not at all equipped with a discourse that would enable us to constitute ourselves as a political entity, because we are at odds with the notion of homogeneity, and

with the consequent erasure of heterogeneity, which the constitution of political entities necessarily entails. So we wish for the development of a political community of "citizen pilgrims whose loyalties would belong to an invisible political community, one which consisted of their hopes and dreams" as Richard Falk put it. Yet we are aware of the slippery slope one enters when refusing to constitute oneself as a political entity. We are aware that the ideal of an individualistic humanism coalesces with the logic of neo-liberalism, and how the avoidance of political exclusion leads to economical exclusion: how the true Other of democracy is not some fantasized Islamic threat but our very own home-grown neo-liberalism with its erasure of political discourse underneath its veneer of absolute 'equality'.

"The Meaning Of Everything. One Step Forwards Two Steps Back" is an attempt to constitute a discourse, which though political does not efface the dimension of the personal. Or better put, a discourse, which is able to re-articulate this dialectical pair. The exhibition takes on the form of a book, Volume 2 of the series "The Meaning of Everything", where long-term partners, René Gabri and Ayreen Anastas, have been developing a continuous presentation of their notes, journals, thoughts, drawings and diagrams. The first book, Volume 1 of "The Meaning of Everything" was produced during the summer of 2008, in the aftermath of the financial crisis, and resulted in an entirely hand-written compilation of lived experiences intertwined with political and economical reflection, which was presented at Castillo/Corrales in Paris and Tanya Leighton in Berlin. Mostly made with color crayons, their unresolved sketches and scribbles are somehow both candid and cunning. The drawings expose a possible mapping of the contemporary logic of subjecthood and of the mechanisms, which underline political identity, or rather,

to make use of Foucault's concept of governmentality, they expose how 'the conduct of conduct' creates an experience of subjectivity which is also the principle of one's own subjectification. Yet, they also capture the conundrum of being fully articulated while fully aware that such articulation voices the 'ideological other' within. As Ayreen Anastas herself writes "somehow in my memory Roland Barthes must have written fascism is not preventing from speaking, it is rather 'to force to speak'". If the outside of language is always already defined by language maybe a possible strategy is to turn it inside out, by staging a mise-en-abyme of a text about a text about a text, like for instance the way "The Meaning Of Everything. One Step Forwards Two Steps Back" is staged. A matrioska of footnotes and cross-references composed of a newspaper 'Pasting nothing in a little book is the way to use the paper and nothing is then lost and that is such a collection', which functions as an archive for the 'topic' crisis, addressed through a compilation of lectures and assorted texts comprising a research period from 1989 to 2009. Presented together with 'The autobiography of any one being including every one before' (2009). ТАОАОВИЕОВ, a 'publication within a publication', which gathers "advertisements, media images, charts of slipping values, and an ahistorical impersonal history of anyone being"; and in juxtaposition to 'one step forward, two steps back' (2009–2010) a poster displaying the compressed translation of the film 'Pravda' shot by the Dziga Vertov Group (Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin) in the aftermath of the Soviet repression of Prague's Spring. The crisis of communism here being presented as an historical correlate of the present crisis of capitalism. And last but not least the artist's endeavor will be further stretched with the film performance – "testing nothing in a little room is the way to use the room and nothing is then lost and that is such a correction", to be held after the opening, at Kino Arsenal.

Ana Teixeira Pinto



Ayreen Anastas and Rene Gabri
 „The Meaning Of Everything. One Step Forwards Two Steps Back“, Tanya Leighton Gallery, Kurfürstenstraße 156, 10785 Berlin, 13.02.–13.03.2010

Preview: Freitag, 12.03.2010, 18–21 Uhr
 „testing nothing in a little room is the way to use the room and nothing is then lost and that is such a correction“, 12.02. (nach der Eröffnung) 21.30 Uhr im Kino Arsenal, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin



Leerstellenästhetik

/ „Hardly Anything“ bei upstairs

Kleben dort etwa vier einsame Fotoecken auf der Galeriewand? Nein. Das sind keine Plastikecken mit selbstklebender Rückseite, in denen ein Foto Halt finden könnte. Die säuberlich abgerissenen Papierecken bilden vielmehr eine kokette Rahmung. Nur für was denn eigentlich? In „Vier Ecken eines entfernten Blattes Papier“ (1991) hat Maria Eichhorn das potentielle Bild beseitigt. Alles oder nichts kann auf dem ausgerissenen Stück zu sehen gewesen sein: „Kantig“ unterläuft Eichhorn die kunstbetriebliche Objektbegierde.

Ihre Lückenästhetik läutet im Eingangsbereich der Ausstellung eingängig ein, worum es im Folgenden auf sehr unterschiedliche Weise geht: Die Leerstelle als bewusste konzeptuelle und ästhetische Auslassung. Dazu hat Christine Nippe Arbeiten von acht jungen in Berlin lebenden KünstlerInnen ausgewählt. Wurde Nippes kuratorischer Blick bisher von einer urbanistischen Perspektive begleitet, thematisiert sie mit „Hardly Anything“ Phänomene der Leere, die ihr bei Atelierrundgängen in Berlin aufgefallen sind.

Wie in einer Variation zu Eichhorns Blattresten ist auch in Tatiana Echeverri Fernandez Arbeiten an der gegenüberliegenden Wand, das, was fehlt, zentrales Motiv. Fotografien aus historischen Auktionskatalogen setzt sie zu Collagen zusammen und lässt dabei nichts als Schattenwürfe des Mobiliars und durch Lichtinszenierungen betonte Hintergrundflächen übrig. In „Weights, Measures and Prices“ (2007), wie Echeverri Fernandez diese Serien nennt, erzeugt die gähnende Leere der fehlenden Objekte zugleich eine eigene Aura.

Noch im selben Raum folgen Natalie Czechs fast schwarze Fotografien, die Abbildungen von eingefangenen Staubspuren sichtbar machen. Dieser Staub stammt aus Museumsdepots, wo so manch ein Kunstwerk vielleicht wirklich dabei ist zu verstauben. Ähnlich verlassen geht es in den Bücherregalen der ehemaligen Bibliothek einer geschlossenen Stern-

beobachtungsstation in Stockholm zu. Hinter dieser von Susanne Kriemann dokumentierten Leere verbergen sich stadtplanerische Fehler und soziologische Fragestellungen. An der Grenze malerischer Konzepte bewegen sich hingegen die Gemälde von Martin Hoener. In „A Modern Problem“ (2007) stellt seine weiße Übertünchung die darunter gelagerten Farbschichten und eingelagerte Papierschnipsel ausdrücklich hinten an.

Dass sich Momente der Leere auch in Skulpturen kundtun, wird in einem zweiten, ungleich größeren Raum deutlich. Wie die schmutzigen Schneehaufen, die im Moment Berlins winterliche Gehwege säumen, sieht das aus, was Thomas Rentmeister hier in einer Ecke aufgeschüttet hat. Sein „dreckiger“ Minimalismus besteht aber nicht aus Schnee-, sondern aus Zuckerkristallen, die vermengt mit Asche und Staub grau gesprenkelt sind. Verunreinigt deuten sie auf die Schädlichkeit des Nahrungs- und Genussmittels hin, wobei sie als „profaner“ Haufen auch die Grenze des Skulpturalen erkunden. Auch „Calypso“ (2009), wie Rentmeister sein zartes weißes Floß in Anlehnung an das gleichnamige Forschungsschiff von Jacques-Yves Cousteau gewichtig nennt, ist nicht „rein“. Mit Pattexspuren versehen, die gelblich zwischen den aneinander geklebten Tampons hervorquellen, schwebt es ästhetisch an der Grenze zum Ekel. So etwas wie die Minimal Art eines Donald Judd, die mit ihrer Vorstellung vom wertneutralen Material die reine Oberfläche fetischisiert, nimmt er hier ganz offensichtlich hops.

Was aussieht, als wäre es beinahe nichts, hat mehr zu sagen, als man denkt. Das ist der Schlüssel dieser wohl durchdachten Schau. In der Schlichtheit steckt die Üppigkeit. Der Leerstellenfokus macht den Subtext sichtbar, bzw. deutet überhaupt darauf hin, dass es einen solchen gibt. Wie fruchtbar das Konzept sein kann, zeigt auch der durchsichtige Kubus von Pia Linz. Hier ist die Leerstelle förmlich eingebaut. Aus dem Innenraum heraus hat die Künstlerin den Anblick ihres Berliner Hinterhofs dokumentiert. Täglich ist sie in das Acrylglasgehäuse geschlüpft, um auf die Innenseite der transparenten Wände ein Bild von dem, was sie umgibt, zu zeichnen. Für uns ist das Innere, also der Ort der Bildentstehung, zwar einsehbar, jedoch bietet die Außenseite die eigentliche Hauptansicht. Zwar folgt Linz den Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung und damit auch der Zentralperspektive, wir stehen als Betrachter aber nicht mehr im Zentrum dieser Welt. Vielmehr verlieren wir uns unaufhörlich in vielfältigen Durch-Sichten und das hat weit reichende Folgen: Dem historischen Blickregime Europas stellt Linz' Konzept der Leerstelle ihren subjektiven Blickwinkel entgegen.

Julia Gwendolyn Schneider

„Hardly Anything“, upstairs berlin,
Zimmerstraße 90/91, 10117 Berlin, 07.II.2009 – 16.01.2010



Crosstown Traffic

/Neues Magazin

Berlin's latest art magazine, if it can be called that, *Traffic*, should have been given to me by someone distributing it on the city's U-Bahn, where it is handed out on its release day – for free! Amid the various grey newspapers distributed by the homeless, my reaction to a free colourful magazine handed to me by a 20 year-old arts student could have been one of 'pleasant surprise'. However, more than likely, my reaction would have been one of disgust. Luckily, I received my copy of *Traffic* from another art writer, who more easily parted with her personal copy than the magazine's editors would have hoped.

Commuters using Berlin's public transportation generally direct their attention to the screens of their own mobile phones or the U-Bahn's tv-screens. However, if feeling generous, and if not already in the possession of a newspaper, they are likely to purchase a copy of a magazine from a homeless person, which will capture their attention – at least for the duration of their trip. It is especially tasteless and bad PR that an art-oriented magazine should target the same market and use the same sales strategy as Berlin's *Strassenfeger*, *Motz* or *Stütze*. Published in a tabloid format, with large images and oversized catchy slogans, the magazine tries to be different things at once: political, cultural, fashion, societal and news. It has everything from an article on Germany's young emerging politicians to an interview with Daniel Richter. It is brimful of full-colour glossy images and tiny text, which can be distracting when you are trying to plough your way through an almost interesting article on the car sport of 'Arab drifting', strategically placed following a double-paged advertisement by BMW. Yet, then again reading the texts is not the main aim. With two former *Vanity Fair* staff members, a monopol magazine writer and Germany's only tv-friendly art critic on the contributors list, *Traffic* above all else wants to be hip.

Additionally, it helps to further blur the boundaries between art, fashion and advertisement turning an affinity to contemporary art into a brand; something we really need. Obviously financed by advertisements from Mercedes, BMW, Phillip Morris and various of Berlin's chic fashion stores, it seems inevitable that the in-crowd will adore this new magazine. I particularly enjoyed page 29, which constitutes an entire blank page dedicated to the reader's dog with the request to keep the environment clean: perhaps the most intelligent way to put *Traffic* to use!

David Ulrichs



Butterbrote zu Spiele ohne Grenzen

/Jan Molzberger und Eli Sudbrack bei *After the Butcher*

Die „von hundert“-Ausgabe 11/2009 berichtete über die Ausstellung „Out of Control“, in der Thomas Kilpper den Lino-leumboden des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit zu einem riesigen Druckstock umgewandelt hatte. Er war es auch, der im Frühjahr 2009 den Leuchtturm für afrikanische Flüchtlinge in Lampedusa konzipierte. Zusammen mit Franziska Böhmer betreibt er seit vier Jahren in der Spittastraße 25 den Projektraum „After-the-Butcher“, in dem Gebiet um die Pfarrstraße, das auch gerne das „Prenzlauer Berg Lichtenbergs“ genannt wird.

Dort hat Jan Molzberger zusammen mit Eli Sudbrack über 60 Künstler zur Ausstellung „Hüttendong“ zusammengetrommelt. Zur Finissage wurde unter anderem „Happy animation with Bob Ross“ von Judy Ross gezeigt. Das ist einer von vier Kurzfilmen, der 2006 in Zusammenarbeit von insgesamt vier Leuten in vier Tagen entstanden ist, und stellt eine gelungene Persiflage auf das Imperium der Bob Ross Foundation (Bob Ross ist der Mallehrer aus dem Fernsehen) dar: Mit stets lächelnder Erhabenheit meint Judy Ross, dass nicht nur jeder so malen lernen kann wie er, mit der nötigen Behaarlichkeit, in Form einer Perücke, ist es sogar möglich wie er auszusehen. Der Kern der Aussage, der dabei ebenfalls ad absurdum geführt wird, ist der, dass in jedem Menschen ein Künstler steckt, eine Aussage, die Ross seinen Zuschauern stets vermittelt, ohne jemals in die Nähe eines ideologischen Diskurses zu geraten. Judy Ross hingegen vermittelt in diesem Kurzfilm zwar, dass die Annäherung an das Können eines Idols lediglich eine Frage des Standpunktes sei, und somit für Jedermann erreichbar, in ihrem Falle ergibt der Sachverhalt, zufällig den originären Markennachnamen zu tragen, die klare Grenzziehung zwischen Zuschauer und der Predigt, zwischen dem Künstler und der Suggestion selber auch dazugehören zu dürfen. Es existiert höchstens ein zwei-

tes, selbsternanntes Duplikat – der Wille zum Klon mutieren zu wollen, führt alle anderen direkt zu dem Trugschluss, mehr sein zu können als ein seelenloses Abbild.

Ähnliche Impulse gehen auch von der Kooperation zwischen den Künstler-Kuratoren Jan Molzberger und Eli Sudbrack aus. Beiden Künstlern ist die Vernarrtheit in überbordende Raumkonstruktionen, exzessive Materialverbauung und das Experimentieren mit Lichtelementen gemein. Sowie auch das Verschieben der Eröffnungen in einen Bereich, der stark an elektronische Clubkultur erinnert: Laute Musik sowie jede Menge konstruierte Spielfläche lassen den Besuchern die Wahl, als Darsteller eine Bühne zu betreten oder dem bunten Treiben aus sicherer Distanz beiwohnen zu können.

Es ist allerdings auch genau dieser Grenzbereich aus dem Bereich der Kunst heraus zum populärkulturellen Happening hin, der diese Veranstaltungen als solche dann auch umso kostbarer macht: Nicht nur wegen der herrschenden Ausgelassenheit und Unverkramptheit, sondern vor allem, weil eine Fülle sinnlicher wie auch intellektueller Forderungen im unkontrollierbaren Bereich der Improvisation stattfinden. Neben dem Bereich der Clubkultur passiert hier ebenso deutlich eine Grenzüberschreitung in Richtung Tanz- bzw. performatives Theater, so dass die Dichte an Eindrücken den Rahmen sprengen. Der titelstiftende ‚Dong‘ war tatsächlich spürbar.

Diejenigen, die Molzbergers Arbeiten bereits erlebt haben, wissen, dass er mit einer ganz eigenen installativen Orchestrierung ein sehr humorvolles Gesamtergebnis erzeugt. So wurde beispielsweise Brot und Butter gereicht, da zeitgleich in Berlin auch die Fashion Week stattfand.

Die Zusammenarbeit all dieser Künstler hat den entscheidenden Vorteil, dass stets genügend Akteure vor Ort einen unendlichen Fundus von Ideen und Einfällen sofort umsetzen können. So die Idee des Experiments: Molzberger selbst sagt dazu „Meine Arbeit hört nicht bei meiner Arbeit auf. Mit Eli haben wir zusammen eine Vertrauensmaschine angeschmissen, mit der Gewissheit, dass etwas Funktionierendes dabei herauskommt, wenn man improvisiert“.

Etliche Male fanden sich im Labyrinth der zusammengezimmerten Flure und Kabinen mit schwarzem Stift die Aufforderung „Remember to forget“, und damit immer wieder der suggestive Reiz, dass innerhalb dieser Räume zwar ein Gruppenzwang für Zwangsindividualisten angeboten wurde, dass es aber doch die Befreiung vom eigenen Standpunkt war, die aus der Ausstellungsfeier ein rauschendes Fest machte.

So ist das Experiment gelungen, in dem Grenzen gezogen, Blickwinkel verschoben und die Wertigkeit des Individuums wie das der Gruppe auf die Waage gelegt wurden. Mein persönliches Ergebnis: Das für mich einleuchtendste Spannungspotential liegt immer noch im Übertreten einer imaginär gezogenen Grenze. In diesem Falle die der Emerging Art.

Wayra Schübel

Jan Molzberger, Eli Sudbrack „Hüttendong“,
After the butcher, Spittastraße 25, 10317 Berlin,
 14.11.2009–3.01.2010



VANITY FAIRYTALES

/Produit en France

Wir sehen den französischen Botschafter, die Gelegenheit beim Schopfe packend um im Zuge des Austauschwochenendes der Galerien, Berlin-Paris, Glanzpunkte französischen Wirtschaftens in seiner Botschaft aufzustellen.

Überraschend viele verschiedene Rennwagen, aus Platz- und anderen Gründen beschränkte man sich aufs Placement von Rallywagen, es stehen Citroen, Renault und Peugeot einträchtig nebeneinander, dergestalt, dass die sportlichen und deutlichen Wettkämpfe nunmehr auf Bildern und Abbildern dargestellt werden, aufgereiht, poliert und angestrahlt wie in einer echten Ausstellung im länglichen Gang zum Foyer, ein Airbus schwebt als Model an der Decke und – naturellement – wird literweise Champagner gereicht. Als Botschafter muss man umfangreich denken und dabei diplomatisch bleiben. Zum Ende des Flures, im Foyer, direkt hinter dem Eingang, dem Eigentlichen am, na, Pariser Platz wurde eine besonders französische Galerie, Air de Paris, geladen, eine Lounge einrichten zu lassen, um auf auch geistig höherem Niveau abzuhängen. Die Macherinnen und Macher eben dieser setzten einen Titel, geschickt, VIVA CONTEMPLACTIVISSIMA und schrieben die Lounge unter ihren Künstlern aus. Ein Wettbewerb im besten sportlichen Sinne, die Umgebung in der Botschaft stärker reflektierend, als seine inhaltliche Gründung, das Austauschprogramm der Galerien. Als Siegerin da heraus entstieg Lily van der Stokker. Klar regten sich wieder ganz viele auf, dass es keine Französin ist, die während dieser Gasttage, auch noch in der entsprechenden Botschaft, und so weiter. Aber, das haben wir jüngst ja erst mit diesem einen Pavillon in Venedig durchexerziert, und der war neben den vielen unnötigen Kommentaren zum vergleichbar ähnlichen Thema wirklich schlecht. Manch andere Stimme raunt, dass ja klar war, dass die gewinnt, wo die doch immer Sofas mit ausstellt. Und, raunen andere zurück – der Franz West macht

doch auch dauernd Möbel, und überhaupt müsse man froh sein, dass AdP nicht auch noch Herrn Rehberger vertreten, sonst hätte sich heuriges Venedig in Berlin wohl in mehreren Dimensionen wiederholt.

Van der Stokker ist nun eine Künstlerin, die kurioserweise in der Galerie, die ihr nun diese Bühne baute und einen Teppich ausrollt, wie er viel roter gar nicht sein hatte können, schon seit Jahren, die zu zählen die Möglichkeiten einer Hand gar merklich übersteigt, keine Ausstellung mehr hatte realisieren müssen.

Und in der Tat gab es Sofas von ihr zu sehen, aber beileibe nicht irgendwelche. Es muss schlicht und ergreifend weiter ausgeholt werden: Die Sitzmöbel sind mit ungewöhnlich weichen Stoffen überzogen, von wahren Kennern als Hommage an die weichen Autositze französischer Serienwagen erkannt und goutiert. Diese Stoffe sind in all jenen Farben gehalten, die im französischen Weinbau vorkommen, von grünlich schimmernden Bernstein-Nuancen eines recht sanften Chardonnay, hin zum wild, tief und blutrot brodelndem Dunkel eines donnernden Burgunder. Auch hier drang die Botschaft, die versteckte, schnell nur wahren Kennern ins Mark. Schneller ging es da schon mit ihrer Wandarbeit, in der sie den französischen Impressionisten Gauguin interpretierte, und das kunsthistorisch höchst virtuos. Man muss sich vorstellen: Sie jagt verschiedene Gauguin Gemälde durch ihr Photoshop, und spaltet sie in die Farbkanäle Rot, Grün und Blau – die Farben der additiven Farbmischung, wie es besonders gut ja auch unser Auge kann und die die Impressionisten schon auf der Leinwand zu realisieren in der Lage waren. Nun projiziert sie die einzelnen Farbkanäle auf die Wände der Botschaft, und sprüht die Farbe, eigentlich in bester Chuck Close Manier darauf. Doch ist es nicht einfache Farbe, vielmehr gefärbter Putz, der auf die pitschnass geweihte Wand trifft, und ein Fresco entstehen lässt. Das erkennen einige etliche Bildungsbürger, viele Architekturstudenten und noch mehr Kunstlehrer, die sich – vormittags – mit ihren Klassen hierher verirren, was vielleicht der agilen Pressearbeit der Botschaft und ihrer vielen Helfer geschuldet, manche sagen: zu verdanken, ist. Alle haben ihren Spaß hier, die Wichtigen und sehr Wichtigen, die entweder mit Begleitung oder auch verkauften, und für die anderen gab's Köstlichkeiten und Kleinigkeiten, allesamt aus Frankreich, bis auf den Kaffee, der einige, wenige zwar, Stimmen von Re-Kolonialisierungspantasmen sehr kurz zwar nur, sehr laut dafür werden lässt. Auch freudig gelaunt ist Frau van der Stokker, was nicht verwundert, bei dem Spagat, mit dem sie nicht zwischen den Stühlen sitzt. Manchem Kritiker zeigt ihre Arbeit ja die lange Nase; die, die wegen der Kunst kamen, die haben sich gefreut.



Einer von hundert

/ Tagebuch aus dem Berliner Winter

Mittwoch, 11.11.2009

7 Uhr Hauptbahnhof. Ich treffe einen Kollegen mit zwei kleinen Bildern auf dem Weg zu einer Gruppenausstellung am Arsch der Welt. Acht Stunden Fahrt mit einem laschen Pfannkuchen und einer noch lascheren Monopol. Das klingt nicht nur mies.

Sonntag, 15.11.2009

Das kow-Gebäude sieht zwar recht schick aus, aber irgendwie auch deplatziert. Ähnlich den dicken Sportgeländewagen von BMW oder Audi, die mittlerweile im Viertel parken und manchmal angezündet werden. Wahrscheinlich ist der Energiebedarf des Hauses durch die Plastikfassade ähnlich übertrieben.

Dienstag, 24.11.2009

Wie geht das noch mal? Wenn ich marktmäßig durchstarten will, dann muss ich total konsequent im Werk sein. Wenn ich aber total konsequent im Werk bin, also wenn ich mich ständig zwanghaft wiederhole, damit das zu Stil führt, dann kann es sein, dass ich mich auch total langweile, weil ich ja immer dasselbe machen muss. Tolle Alternative.

Montag, 30.11.2009

Wer wie ich in Charlottenburg wohnt, kann es seit einiger Zeit mit der Angst zu tun bekommen. In Kunstkreisen raunt man sich immer öfter „Charlottenburg“ zu. Guido Baudach zeigt seine Jungs ab sofort in der Carmerstraße, unweit der „Dicken Wirtin“ und dem „Zwiebelfisch“, falls diese Namen irgendwem weiter im Osten was sagen. Was ist mit der tolen Industriehalle in Wedding? Nicht Neubürgerlich genug? Und was will Rafael Horzon mit dieser Geschenkboutique

namens „Elgarafi“ in der Grolmannstraße? Unter anderem im Sortiment: Selbstgebrannte vom Herrn von Stauffenberg, hochfeine Kaschmirschals und Kunst aus der Sammlung des Ehepaars Schröder-Elgarafi. Bislang führen wir Charlottenburger zum gepflegten Distinktionsgewinn nach Mitte oder sonstwohin. Dafür konnten wir unserem Tagesgeschäft unbehelligt von skandinavischen Modells und amerikanischen Postfolksängern nachgehen. Bleibt bitte alle, wo ihr seid. Hier gibt es nichts mehr zu gentrifizieren – hier ist schon alles teuer.

Dienstag 1.12.2009

Eben bin ich mal wieder durch die Brunnenstraße geradelt. Neben dem kow-Gebäude ist das lange eingerüstete Nachbarhaus enthüllt. Statt neu getünchter Fassade ein fassadenfüllender Spruch „Dieses Haus stand früher in einem anderen Land“, Ostalgie neben West-Arroganz. Gestern wurde das besetzte Haus gegenüber geräumt. Auf der Fassade steht noch „Wir bleiben alle“.

Donnerstag, 3.12.2009

Ich sitze im Atelier und glotze aus dem Fenster. Draußen auf dem Hof fährt ein Mann den ganzen Tag im strömenden Regen Getränkekisten hin und her. Mit der Ameise. Manchmal winkt er zu mir herüber. Wer beneidet jetzt wen?

Freitag, 4.12.2009

Kaum zu glauben: es gibt eine Ausstellung mit politischer Kunst in einer Berlin-Mitte-Galerie! Wilma Tolksdorf nämlich zeigt das Setting „From pink to grey“ von Silke Wagner. Vier Leid- und Leitfiguren der feministischen Bewegung, wie z. B. Angela Davis oder Petra Kelly, werden auf unterschied-



Annäherung an das Faktische

Versuchsreihe

Aus einer unbestimmt großen Menge von Stahlkugeln wurden geschätzte hundert ausgewählt. Nach einigen Versuchen wurde deutlich, dass die subjektiv als hundert empfundene Anzahl stets zu groß war. Um ein besseres Schätzergebnis zu erzielen, musste ich bewusst entgegen meiner Intuition weniger Kugeln auswählen.

2006



lichen Ebenen vorgestellt, durch ein ausgewähltes, elegant an die Wand geschriebenes Zitat etwa. Durch Kleidungsstücke, die typisch für die vier Damen waren. Und durch eine Modezeichnung, die selbiges am jeweiligen Polit-Modell präsentiert. Wie politische Brisanz, so denk ich mir, zum bloßen „radical chic“ verkommt, dies steht hier zur kritischen Disposition. Gut so!

Donnerstag, 10.12.2009

Erst jetzt wurde ich darauf aufmerksam gemacht, dass das Kow-Nachbarhaus eine offizielle Gedenkschrift zum Mauerfall ist und kein Protest der verbliebenen Ost-Ureinwohner. Drüber steht nämlich „Menschlicher Wille kann alles versetzen“. Ausgedacht und designt von dem Topwerber Jean-Remy von Matt. Ich würde das umtexten in „Welches dieser beiden Häuser sieht eher aus als komme es aus einem anderen Land?“

Freitag, 03.12.2009

Heute die Voraberoöffnung in der Temporären Kunsthalle für alle Künstler. Ein skurriles Setting in dem alle etwas autistisch aussehend mit Kopfhörer und Acousticguide durch die Halle laufen, sich aber gar nicht so verhalten. Im Gegenteil, es entstehen muntere Smalltalks, die lauter sind als das was man durch die Kopfhörer wahrnehmen kann. Man tauscht seine Tracknummern aus und lauscht den Beiträgen des Gegenübers. Oder man sucht die Nummern, die alphabetisch sortiert sind, auf gut Glück und hat nach drei, vier Versuchen die Arbeit des eben Vorbeigegangenen im Ohr. Die Namen an der Wand braucht man dann gar nicht mehr lesen. Der Netzwerkgedanke funktioniert hier in Reinkultur.

Montag 07.12.2009

Die Galerie „Nice and Fit“ hat sich offenbar wieder halbiert und ihre ursprünglichen Räume an eine Kleiderboutique abgegeben. Nomen est omen? Hoffentlich ereilt ihre verbleibende Hälfte nicht das gleiche Schicksal.

Mittwoch, 05.01.2010

Der Kunst täte es nicht gut, würde es zu „bourgeois“ zugehen. So der Tenor eines kurzen Fernsehinterviews für die Kultur Nachrichten des RBB. Ausgestrahlt wurde es im Herbst letzten Jahres. Die Einschätzung kann von Martin Klosterfelde, passgenau knapp vor der Eröffnung seiner neuen Galerieräume in der Potsdamer Straße. In Mitte wäre die zuletzt zum Problem geworden. Vom Echten, von sozialer Realität dagegen, davon profitiere die Kunst. In den neuen Galerieräumen in Schöneberg herrscht in diesem Sinne ideale Balance. Das Beletage-Ambiente könnte bourgeois nicht sein, die soziale Realität innen wie außen kaum echter. Interessant daran ist allerdings: die Kunst bedarf des Echten traditionell weit weniger als der Kunsthandel, in dem es seinerseits seit jeher bourgeois als anderswo zugeht. Die aktuelle Schau von Armin Linke als kurzfristiger Ersatz für David Peterman zeigt zumindest diese Problematik sehr genau am passenden Ort mit entsprechendem Einsatz.

Freitag, 15.01.2010

Ich war im Haus Walden und habe gesehen: Freaks – Dominosteine – sie fallen um – sie stehen auf – sie drehen sich im Kreis. Es war echt voll öde. Das ist mein Eindruck gewesen – da waren die Cowboys vom Polnischen Kulturzentrum nebenan echt fetziger.



Sonntag, 03.01.2010

Ich denke immer öfter an die Gegend um den Rosenthaler Platz, wo es bis vor einigen Jahren noch echt was zu sehen gab für junge Touristen, sich die Dinge aber soweit geändert haben, dass sich die jungen Touristen nun leider fast ausschließlich gegenseitig anschauen müssen, weil die, die sie eigentlich anschauen wollten, weswegen sie den Weg nach Berlin gemacht haben, schon längst nicht mehr da sind, weil sie entweder nicht mehr da sein wollen, wegen der Menge an jungen Touristen zum Beispiel, oder weil sie einfach nicht mehr da sein können, denn das Geld, was man braucht, um zu bleiben, das will auch erst einmal verdient sein, wenig ist es nicht, wobei das Wort Gentrifizierung jetzt mal nicht fallen soll. Jedenfalls steht da jetzt ein Ho(s)tel neben dem anderen, dazwischen hippe Edelstahlcurrybuden, die sich, wie früher die Off-Kunst-Projekt-Ausstellungs-Selbstvermarktungs-Initiativen, in Räume einmieten, die sie nicht mehr umbenennen, weil das in Berlin einfach so ist oder war. Die Currybude als gewissermaßen allerletzter Anker im Fleisch der jüngsten Vergangenheit. Sonst alles recht neu und präsentabel. Aber kann eine Stadt kann nur aus Besuchern bestehen? Warum nicht! Curr(h)o(s)tel neben Art(h)o(s)tel neben Fußball(h)o(s)tel neben Ital(h)o(s)tel neben Dreck(h)o(s)tel neben Sush(h)o(s)tel neben Schauspiel(h)o(s)tel.

Dienstag, 19.02.2010

Matthias Arndt steht ganz alleine da. Über den Verbleib der Partner kursieren bisher freilich unterschiedliche Meldungen. Die Potsdamer Straße wird dagegen, vieles spricht dafür, um einen Kunststandort reicher. Dort wird Arndt noch in diesem Jahr, pünktlich zum Gallery Weekend seine Galerie eröffnen. An der diesjährigen, nunmehr vierten Ausgabe des Gallery Weekend nimmt Arndt nicht teil. Es werden Sammler aus dem In- und Ausland sowie ein interessiertes Fachpublikum erwartet.

Sonntag, 17.01.2010

Es ist mitten in der Nacht. Ich stehe nackt und betrunken an der Formatkreissäge und weine so laut, dass die Nachbarn aufwachen. Ich kann mich nicht erinnern, was ich machen wollte.

Freitag, 22.01.2010

Daniel Birnbaum zitiert derart oft Derrida, Deleuze, Baudrillard und Lacan, und zwar eingehüllt in einer Duftwolke aus *Comme des Garçons*, dass ich mit sofortiger Wirkung beschloss, bisexuell zu werden.

Samstag, 23.01.2010

Das *Forgotten Bar* Projekt, erinnert und initiiert in Kreuzberg – oder die Frage: Muss man luschtig präsentierte Kunstwerke instrumentalisieren, um sich all wochenendlich in einer heruntergekommenen, ach so kleinen Bar zu treffen? Was ist das Resultat einer solchen vermeintlich ästhetischen Einübung? Wohl ein hipper Life Style der etwas anderen Art, aber eben nicht mehr. Erstaunlich, wie viele da mittrinken!

Sonntag, 24.01.2010

„Gegen die Form“ ist eine Malereiausstellung bei Cruise & Callas in der Köpenicker Straße betitelt. Die von Gesine Borchardt, Kuratorin und Partnerin des Künstlers Armin Boehm, eingerichtete Schau nimmt ihren konzeptionellen Ausgangspunkt, nämlich eine Auswahl historischer Arbeiten des Informel aus Beständen der Berliner Galerie Nothelfer, sehr wörtlich. Die Schau könnte, als nicht weniger konsequent vertretbares Anliegen, die Parole „Gegen das Vergessen“ im Titel tragen. Neben Arbeiten von Boehm, Karl Fred Dahmen, Ralf Dereich, Helmut Dorner, Karl Otto Goetz, Anselm Reyle, Emil Schumacher und K.R.H. Sonderborg sind auch Bilder von André Butzer und Fred Thieler zu sehen. Letztere erlauben eine eher ambivalente Perspektive auf die Formalisierung informeller Malerei zulassen.

Dienstag, 26.01.2010

Ich lese ein herrliches Zitat von Peter Roehr: „Ich weiß nicht genau, ob das was ich mache, Kunst ist. Ich wüsste aber auch nicht, was es sonst sein sollte.“

Mittwoch, 03.02.2010

Ein Stamm „Eingeborener“ unbeleckt von jeder „Zivilisation“ – „natürlich“ ein (Medien)fake. Und der Ausgangspunkt für Clemens von Wedemeyers Ausstellung „The Fourth Wall“ bei kow. Klar: Da wird die mediale Konstruktion vorgeführt, etwa in einer Filmeinstellung einer „Eingeborenen“, der ein Beleuchtungsmesser vors Gesicht gehalten wird. Das Problem nur, dass in dieser Einstellung bereits die ganze Ausstellung enthalten ist, die sich dann überaus redundant (und kostspielig) über gleich zwei Etagen erstreckt. Dabei fährt der Musterschüler Wedemeyer in sklavischer Ergebnisheit vor dem akademischen Kanon genau das auf, was jeder Student erwartet: Vitrinen mit Büchern, gerahmte Filmposter, Interviews ... So ist die Show vorhersehbar bis ins Letzte – und zum Gähnen langweilig!



Eine Edition von hundert

In loser Folge wird „von hundert“ Auflagenarbeiten von Künstlern anbieten, die diese zur Unterstützung der Arbeit an dieser Zeitschrift zur Verfügung stellen.

Die erste Edition ist von Olafur Eliasson in einer Auflage von 12 + 2 AP zu einem Preis von je 1070 Euro inkl. MwSt. bei „von hundert“ zu erwerben.
(noch ohne Titel, 2010, verschiedene komplementärfarbene Sonnenbrillen, Spiegel, 27 × 27 × 15 cm)

Anfragen bitte an Andreas Koch, Steinstraße 27, 10119 Berlin
(Ansichtsexemplar hängt bald) mail: info@vonhundert.de

SCHRECK AM SAMSTAGMORGEN

Verwirrter nimmt Schaumbad in fremder Wohnung



Nach dem er sich rasiert hatte, machte es sich der verwirrte in der heißen Wanne gemütlich.
Foto: dpa (Symbolbild)

REGENBURG – Schreck am Samstagmorgen! Eine 30-jährige Regensburgerin traute ihren Augen nicht, als sie einen wildfremden Mann beim Schaumbad in ihrer Wanne entdeckte.

Der geistig Verwirrte war durch die nicht abgeschlossene Wohnungstür in die Wohnung gelangt. Er wollte sich offensichtlich frisch machen: Zunächst rasierte er sich, dann folgte das Schaumbad.