

019 / 100

I2—20I2

von hundert ————— 19

- 3—Brandlhuber, Sander, Fezer – *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
6—Arno Brandlhuber / n.b.k. und KOW ————— *Stephanie Kloss*
8—Martin Honert / Hamburger Bahnhof ————— *Andreas Koch*
9—Michael Buthe / Thomas Flor ————— *Gunnar Reski*
10—Andreas Slominski / Neu ————— *Susanne Bürner, Heidi Specker*
11—Zwei Listen von hundert / Galeriemobilität ————— *Andreas Koch*
12—Kim Nekarda / Porträt ————— *Barbara Buchmaier*
14—Gepräch mit Roger Behrens / Teil 2 ————— *Elke Stefanie Inders*
17—Margrét H. Blöndal / Thomas Fischer ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
18—Über Grenzen / HKW ————— *Anna-Lena Wenzel*
19—Eran Schaerf / Zwinger ————— *Thomas Wulffen*
20—David Rickard, Tommy Stöckel / LoBe ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
21—Einführung ————— *Andreas Koch*
22—Gepräch mit Jens O. Brelle / Urheberrecht ————— *Elke Stefanie Inders*
26—Die Kultur des Collagierens ————— *Katharina Schlüter*
28—Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit ————— *Peter K. Koch*
29—Dödel ————— *Christoph Bannat*
30—Timm Ulrichs ————— *Ludwig Seyfarth*
32—Ähnliche Meinung ————— *Philipp Simon*
34—Elf Ähnlichkeiten / Eine Europareise ————— *Kolja Reichert*
36—Psych-Rock und Malerei ————— *Vera Palme*
37—wo ich war ————— *Esther Ernst*
40—Kulturgipfel K2 und Projektraum-Netzwerk ————— *Birgit Effinger*
42—Eine Liste von hundert ————— *Projekträume im Rennen um Senatspreis*
43—Die 8. Berlin-Biennale ————— *Andreas Schlaegel*
46—Eli Cortiñas / Soy Capitán ————— *Elke Stefanie Inders*
48—Ein Presstext von hundert ————— *Peter K. Koch*
49—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
50—Tagebuch ————— *Einer von hundert*
52—Onkomoderne ————— *Christina Zück*
56—Cover Frieze und Artforum ————— *Eine Ähnlichkeit von hundert*

Ähnlichkeit-
Spezial

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch, Vera Palme, 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 12/2012 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 50 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Bonanza Coffee Heroes, Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben, L 21,
Hackbarths, Marketta, Café Lois, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!

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

Presse Seite 48 Quellen

- Spencer Finch „Not precisely knowing, Not precisely knowing not“, 16. November 2012–11. Januar 2013, Lisson Gallery Milan
- Ian Hamilton Finlay „Inter artes naturam“, 17. November–12. Januar 2012, Nolan Judin, Berlin
- Karin Sander „h = 400 cm“, 2. November–22. Dezember 2012, Esther Schipper, Berlin

Fotonachweis

- 3 Collage: Andreas Koch
- 5 Baugruppenprojekt Ritterstraße 50 zwischen Hochhaus und Waldorfschule, Foto: Andreas Koch
- 6 KOW ISSUE 9, Berliner Archipele 2012, Arno Brandhuber im Gespräch mit Eike Becker, Oliver Collignon, Manfred Dick, Friedhelm Haas, 15. Sep. 2012, Courtesy KOW, Foto: Website KOW
- 7 Arno Brandhuber „This is Me, This is My Country“, НКВ, 2012, Foto: Judith Affolter und Thomas Eugster
- 8 Martin Honert „Ritterschlacht“, 2003, Foto: Nina Mentzel und Kinderzeichnung von Martin Honert, Ausschnitt © VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- 9 Michael Buthe, Ausstellungsansichten, Courtesy Galerie Thomas Flor
- 10 Andreas Slominski, Ausstellungsansichten, Courtesy Galerie Neu, Fotos: Heidi Specker
- 11 www.bildblog.de
- 12 Kim Nekarda „Pequod“, 2011, Vinylfarbe auf Baumwolle, 150 × 200 cm
- 13 Kim Nekarda „Ohne Titel“, 2012, Vinylfarbe und Garn auf Baumwolle, 130 × 100 cm
- 14–16 René Pollesch „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“, Volksbühne Berlin, 2012
- 17 Margrét H. Blöndal, Ausstellungsansichten, Courtesy Galerie Thomas Flor
- 18 Linn Schröder „Selbstporträt mit Zwillingen und einer Brust“, Ostkreuz
- 19 Eran Schaerf, Ausstellungsansicht, Courtesy Galerie Zwinger
- 20 David Rickard „soundings“, 2012 und Tommy Stockel „Proportional Material Arrangement for Two Rooms“, 2012, Courtesy LoBe
- 21 Donelle Woolford, Joke-Painting, Courtesy Valentin, Paris
- 22 Marlboro-Werbung
- 23, 25 Richard Prince „Untitled (Cowboy)“, 1989
- 26 Collage: Andreas Koch (unter Verwendung von Motiven von Bernd Ribbeck, Claudia Wieser, Hansjoerg Dobliar, einem Porträt von Rudolf Steiner und dem Cover „Das Buch der 1000 Wunder“ von Fürst-Moszkowski, dieses wiederum gecovered von Ribbeck, Wieser, Dobliar für den Katalog zu ihrer Gruppenausstellung „Zeichen und Wunder“ in der Städtischen Galerie Waldkraiburg, 2006)
- 28 Collage: Andreas Koch (unter Verwendung von Porträts von Günther Uecker (Lothar Wolleh) und Gregor Hildebrandt (Trevor Good))
- 29 Off-Leash Area „Philip Guston standing on his head standing Philip Guston on his head“, 2006, Minneapolis
- 30 Robert Barry „Telepathic Piece“, 1969, Jonathan Monk „Translation Piece“, 2012
- 31 und Timm Ulrichs „Übersetzung Translation Traduction. Ein polyglotter Zyklus“, 1968/74
- 32 Martin Liebscher „Picasso“, 2007, Bettina Hoffmann „4 on the road“, 1997–1999
- 33 Daniela Comani aus der Serie „Eine glückliche Ehe, Teil 2, an der Ostsee“, 2004
- 36 Plakat zum Festival Polyhymnia
- 37–39 alle Fotos: Esther Ernst
- 40 Nina Sidow „Schützenswert“, 1995–1996, Foto: Lothar Schiffler
- 41 Comme-des-Garçons-Shop Brunnenstraße, Foto: Birgit Effinger
- 43 Collage: Andreas Koch
- 44 Collage: Andreas Koch
- 46 Eli Cortiñas „Perfidia“, 2012, Ausstellungsansicht Soy Capitán, Courtesy Soy Capitán
- 50 APC- und ABC-Taschen, Courtesy APC, Mulackstraße
- 51 Google Street-View, Yngve Holen „Parasagittal Brain – Left and Right“, 2011, Courtesy Croy Nielsen, Frühstück: Genrefoto
- 52–55 AND AND (52) Postkarte, die ganz offiziell im Museumsshop der Orangerie verkauft wurde (53) Videoprojektion in Tue Greenforts „Worldly House“ (54), Friedrichsplatz mit Landgraf Friedrich II, d13 Bookstore und Occupy Camp (54–55) und Hündin „Human“ in Pierre Huyghes „Untitled“, 2011–12
alle Fotos: Christina Zück
- 56 Foto: Kito Nedo, 2007, großen Dank!



Thrilling the Saturated

/Featuring Arno Brandhuber, Karin Sander, Jesko Fezer

„Im Archipel“ fängt alles an mit den berühmten 20, äh... 8 Zentimetern, so hoch steht das Wasser zumindest vor den noch kommenden Verdunstungsverlusten in der Brunnenstraße. Dann geht's weiter zum imaginären Nebenschauplatz Nationalgalerie, später zur Schipper, hier haben wir es mit weit mehr zu tun, nämlich nun sogar mit 400 Zentimetern. Wir fallen im „Archipel“ durch die Löcher von Karin Sander und landen auf den Gipfeln der Betonberge von Arno Brandhuber und sehen uns trotz mysteriöser Dunkelheit selbst im Spiegel. Auf dem Heimweg stolpern wir noch über das akute stadtpolitische Baugruppen-Konstrukt in der Ritterstraße 50 in einer eigentlich laut Johann König nicht gentrifizierbaren Kreuzberger Gegend: „Gentrifizierung‘ durch zahlungskräftige Mieter sei in den umstehenden 60er-Jahre-Bauten nicht zu erwarten.“ (Zitty, 20.09.2012: <http://www.zitty.de/st-agnes-kirche.html>, Stand: 15.11.2012)

Erste Station

Wir haben es gesehen im Archipel: das Wasser. Kaltes, klares, seichtes Wasser, ganz leicht mit Plateauschuhen jesulike zu überqueren. Brandhuber stellt den Ur-Zustand der von ihm aufgekauften und ausgebauten Bauruine wieder her. Er gießt sich und der „hauseigenen“ Galerie selbst subversiv Wasser in den Keller, sozusagen ein selbstinduzierter Wasserschaden. Handelt es sich da etwa um destruktive Selbstzerstörung á la „Ich stelle mein eigenes Fundament in Frage“, oder sehen wir in der vergänglichen Schönheit der Wasseroberfläche einfach die geballte Reflexionskraft eines Fundamentalisten?

Was für eine Geste! Bekommst Du auch schon kalte Füße?

Dann schnell hoch an die Rechner des Galeriepersonals. Hier läuft ein Videoloop, den Brandhuber zusammen mit dem Cutter, Regisseur und Esther-Schipper-Künstler Christopher

Roth (man erinnere sich an: „Baader“, 2002) erstellt hat. Eine Collage aus aktuellen Imagetrailern großer Berlin-Immobilien-Investoren (Yoo-Berlin, Car Loft Paul-Lincke-Höfe, Choriner Höfe, Projekt Kronprinzengärten). Das Problem sind die Mini-Inserts und Schlagwörter, die Brandlhuber und Roth eingefügt haben. Wollen sie die glatte Optik der Werbefilme überaffirmieren, zynisch oder gar kulturwissenschaftlich-kritisch-intelligent sein?

Erstes Beispiel: im Werbefilm ein smart lachender potentieller Wohnungskäufer in teurem Lokal. Essen mit Top-Ehefrau. Sie lächeln sich glücklich an. Top-Zahnreihen, Top-Fassaden, das Gewohnte halt. Insert Brandlhuber/Roth: ARE YOU HAPPY?!!?

Zweites Beispiel: dem Begriff CULTURE aus der Imagekampagne von Yoo-Berlin folgt ein von Roth und Brandlhuber eingblendetes Bild eines schwarzafrikanischen Nasenflötenspielers, beim Begriff NATURE sehen wir Fisch und Muscheln auf einem afrikanischen Markt. Jaja, der schwarze Afrikaner alias der naive Wilde steht hier wohl für die Natürlichkeit, die Ursprünglichkeit. Soll das etwa der Kontrast zum feschen Manager sein? Der scheinbar angestrebte Rückzug zur Natur. Ja, der Mensch kommt ja aus Afrika. Homo sapiens kann auch aus wenig ganz viel Spaß generieren. Sollte dies etwa die von den beiden gefühlte Künstlichkeit des Lebens am Gendarmenmarkt konterkarieren? Aber ist bestimmt anders gemeint, schon klar.

*Let me be your fantasy
Let's spread our wings and fly away-ay
Touch all your dreams way down insi-i-ide*
Baby D, 1992

ARE YOU HAPPY?, piep, Peep, Pee, Pipi

Wieviel brauchst Du eigentlich zum Leben? Was hast Du schon?

Zweite Station

Die Neue Nationalgalerie steht ja kurz vor der Generalsanierung, da könnte doch vorher noch was gehen für Brandlhuber, den Architekten auf dem Weg zum Staatskünstler. Betonschüttung ins Untergeschoss? Ah, oder Estrich an die Fenster klatschen. Bleisplashing reloaded. Dreck unlimited. Eine Riesenspielwiese, geil! Material-, äh Kissenschlacht für die Generation 50+ mit Light-Beton-Styropormix. Anti-Gentrifizierungsdemo in der Nationalgalerie. Mal richtig Frust ablassen.

Wenn ihm da nicht mal die Karin Sander zuvor kommt.

Dritte Station

Steckdosen, Kabel und Abdichtungen hat sie freigelegt, Entkernung total, gleich gegenüber bei Schipper. Ein weiterer rückgebauter Rohbau ist somit entstanden und das auch noch in Brandlhubers ehemaligem Büro, das sich bis vor knapp zwei Jahren in den jetzigen – von ihm selbst zur

Schipper-Galerie umgebauten – Räumen befand. Mir wird schwindlig.

Enthüllen ist ja schon cool, aber einfach nur überflüssige Kosten produzieren? Nichts daran ist political correct, vielmehr verursacht dieser „Eingriff“ unsinnigen Schaden, nichts als Materialverschwendung. Eine völlig leere Geste der Pureness ohne Erkenntnisgewinn, die nur an der Oberfläche aussieht wie zumal ganz alte Institutionskritik. Nach der temporären Bodenbetonierung von Matti Braun noch in der Linienstraße 2010 der nächste Irrsinn. Wahnsinn unlimited. Warum sagt denn keiner: STOP!

„Eingriff“? Socke in der Hose? Die scheinbar kompromisslose, aber auf jeden Fall pathetische Suche Karin Sanders nach dem Urzustand im Rohbau kommt uns außerdem so komisch abgekupfert vor, so déjà-vu-irgendwie-schon-gesehen – Gordon Matta-Clark als lapidarer Papierabwurf ...

Vierte Station

Doch wo Karin Sander nur Löcher für Papier in den Büroboden des NBK bohrte, setzt Arno Brandlhuber eins drauf, jetzt regnet's heavy material: Beton. Man beachte: Frau: Papier, Loch. Mann: Beton, Haufen. Der psychoanalytischen Auslegung seien hier keine Grenzen gesetzt. Karin Sander ist auf jeden Fall kein Heavy Mädels.

Irgendwie ergänzen sich die beiden wie Yin und Yang. Gegen künstlerische Deutungen der Ausstellung Brandlhubers als Kunst verwehrt sich Marius Babias im Künstlergespräch im NBK. Er verstünde es gar nicht, sagte er, dass so ein Missverständnis entstünde, schließlich ginge es bei Arno Brandlhuber doch darum, das Medium Kunst als Sprachrohr für politische Statements zu nutzen und so den gesellschaftlichen Wirkkreis zu vergrößern. Aber STOP: Wozu denn dann das ganze Material? Das riecht schon zu stark nach KUNST. KUNST KUNST KUNST, wohin Augen und Ohren reichen. Zwar schon recht angestaubte KUNST – vor allem bei den konzeptionell zur Ausstellung gehörigen Abbrucharbeiten wird noch ganz schön viel Staub aufgewirbelt –, aber dennoch: im Rohbau-Remix (fineart-tunes) sehen wir konkrete Formen, Pflützen, Haufen und Spiegel, die diese auch noch ins Unendliche vermehren. Und wo Formen da auch Interpretation. Zweifelsohne: die Zeitung mit einer Sammlung von Artikeln zur Berliner Liegenschaftspolitik als Teil des Projektes hätte eigentlich auch genügt. Sehr informativ. Vielen Dank dafür.

Aber: Der Prophet baut sich in diesem Fall halt seine eigenen Berge. Spieglein, Spieglein an der Wand ...

Und da tauchen wir auf: ICH und DU. Ja und? ICH hab die schönere Eigentumswohnung in Mitte.

Letzte Station

Muidatslegeipspiegelstadium
torococorottorococorot

Die Platte läuft rückwärts und offenbart die Botschaft des Teufels.



Die von Brandlhuber gern benutzte Formulierung „sich mit Eigentumsrechten bewaffnen“ bedeutet erstmal wohl, dass die bösen Townhouse-Besitzer sich besser stellen im Kampf um Stadtraum und, sozusagen bis zu den Zähnen bewaffnet, zum Beispiel die kreative Kulturszene aus dem Zentrum verdrängen.

Im Spiegel offenbart das Kippbild die zweite Bedeutung:

Das Eigentum wäre dann die EIGENE Waffe gegen die bösen ANDEREN Investoren. Sich selbst stark machen. Kapiert? Als Mieter hast du nix zu sagen, du hast einfach keine Macht. Also: Aufrüsten, Leute! Kauf! Macht Geld locker! Macht die Stadt schöner. Eignet sie euch an, bevor es andere tun! Proletarier aller Länder, bewaffnet euch mit Eigentum!

Gefolgt sind diesem Aufruf des selbstgewählten Klassensprechers Arno Brandlhuber schon zum Beispiel Karin Sander, leftover, äh... Loftowner. Und auch von Jesko Fezer, einer prominenten Stimme der linken Stadtpolitik, hört man den Appell zur allgemeinen Bewaffnung mit Eigentum gegen die Bürger, allerdings gepaart mit der vorhergehenden Entschuldigung, dass dies nur als notwendiges Übel in Kauf genommen wird. Fezer: „Geht es [beim ifau-Baugruppenprojekt R50] doch weniger um Eigentumsbildung an sich, sondern

vielmehr um eine Standortsicherung bereits etablierter städtischer Akteure vor dem Hintergrund eines steigenden Verdrängungsdrucks durch hinzuziehende bürgerliche Schichten.“ (ARCH+ features, März 2011, S. 8)

Euch geht es NICHT um Eigentum, aber DEN ANDEREN? Geht doch!

Aber eines ist wohl wahr, die Künstler können in Gemeinschaft bestimmt die schöneren, zumal beispielhaften Stadthäuser bauen, nicht so eklig steril und kalt.

Let it be your fantasy!

Gegen Townhouse-Investoren schlägt Brandlhuber in einem Interview genossenschaftliche Bauformen oder Erbpachtmodelle als Strategien vor (<http://vimeo.com/36681905>, Stand: 14.11.12). Das Role-Model hofft also nicht auf komplette Nachahmung seines Beispiels, schließlich hat er ja schon Top-Eigentum in Mitte. Aber klar, für die ANDEREN wäre die Genossenschaft ganz empfehlenswert.

Aber eine Genossenschaft zu gründen, ist gar nicht so attraktiv, was man daran sieht, dass es nicht einmal „etablierte städtische Akteure“ schaffen. So führt Jesko Fezer in einer Diskussionsrunde an: „Der Versuch, einen genossenschaftlichen Bau zu entwickeln [hat nicht geklappt], hm..., die Rahmenbedingungen waren dann zu ungünstig, um das wirklich durchzuführen auf dieser Dimension des Projektes.“ (<http://www.archplus.net/home/news/7,1-6339,1,0.html?referer=6>, Stand: 13.11.2012)

Von daher ist zu überlegen, ob a) die Rahmenbedingungen zu verbessern sind oder b) ob Genossenschaftsgründungen überhaupt das adäquate stadtpolitische Instrument linker und sozialer Politik sind oder c) wie eine neue Politik ohne Rechtfertigungen zu vertreten sei, denn: Verdeckte Verschiebung, Umdeutung, Selbstdeutung, beschönigte Eigendeutung, Opportunismus nerven langsam.

Ach, und übrigens, die gerne angewandte Floskel von der eigenen Ambiguität, Teil des Marktes zu sein, gar sich selbst zu Markte zu tragen, wirkt auch langsam wie verschlucktes Rauschgift: Sich selbst die Kritik einverleiben und mantraartig die eigene Verwobenheit zu thematisieren, indem man sich selbst kritisiert. Und dann doch zu machen, was man will. Das sieht erst gut aus, entwickelt sich aber nachher wie ein Trojanisches Pferd zur destruktiven Geschichte.

Wie wäre es mit der Neuen Offenheit? Wir tragen sowieso schon lange YSL und RAF, wir haben Eigentum in Mitte, denn, natürlich sind wir Teil des Systems, es gibt schließlich wirklich echt KEIN AUSSEN. Dann ließe sich wieder besser über das WIE des Miteinander-Lebens sprechen.

Sonst bleibt am Schluss nur der Satz: die Linken der Krisenjahre leben wirklich bürgerlicher als der letzte Bürger.

Nachwort: Der Unterschied zwischen „Hausbesitzer“ und „Hausbesetzer“ ist im Übrigen nur ein Buchstabe. It's our gentrification, Gentrifizifuzi, Gentrifizifezi ...



Eine Orchidee namens Arno

/ *Der Architekt, die Stadt und die Kunst*

Ende Oktober wirken die Länder-Pavillons der Architekturbieniale in Venedig traurig und verlassen. Das Wetter ist schön, das tiefe Sonnenlicht bricht diffus durch die Kulissen der Stadt.

Dunst steigt über der Lagune auf. Der deutsche Pavillon liegt nah dem Wasser. Der Haupteingang ist versperrt. Auf der Empore stehen rote Gartenbänke, ein Lichterkettenpfahl weist den Weg zum Seiteneingang. GERMANIA ist nur schemenhaft zu sehen. Das Ganze hat etwas Melancholisches, eine Anmutung eines Biergarten aus einem Fassbinderfilm. Das Thema der Architekturbieniale ist „Common Ground“, vorgegeben von Generalkommissar David Chipperfield. Es gilt den Wert zu zeigen, den baulicher Bestand als Grundlage für unsere Gesellschaft darstellt, ihn wahrzunehmen und zu respektieren.

„Reduce/Reuse/Recycle“ ist das Thema des deutschen Pavillons. Einzelne Fotografien von Projekten sind großzügig im Innern an die Wände tapeziert, Alternativen zu Neubauten werden gezeigt, es geht um den Umbau des Bestehenden und die Verbesserung des Funktionierenden. Die Fototapeten zeigen Bauten vor allem der Nachkriegsmoderne: das renovierte Studentenwohnheim im Münchner Olympiadorf, den erweiterten Turm der Hochschule Darmstadt, Brandlhubers Atelierhaus in der Berliner Brunnenstraße und ebenso seine „Antivilla“ (mit Sauna) – eine Ex-Unterwäschemanufaktur aus DDR-Zeiten, die durch sparsame Gesten des Entfernens und Einreißens zum Wochenendhaus für Journalisten und Künstler umgestaltet werden soll. Reduziert im Gegensatz zu den benachbarten Pavillons gibt sich das Design von Konstantin Grcic: im Innern des Pavillons bewegt man sich auf den gleichen Stegen, die bei Hochwasser die überfluteten Gehwege der Stadt durchziehen.

„Wo bleibt da die Architektur?“ „Was für ein hässliches Bild von Deutschland zeigt Ihr?“ – Fragen, die das Unverständ-

nis der Architekturjournalisten auf der Pressekonferenz zum Ausdruck brachten. Das Thema „Bauen im Bestand“ sei zwar politisch korrekt und sympathisch, andererseits wolle man auf dieser Bühne in Venedig ein Bild von Deutschland bestätigen sehen, das möglichst beeindruckend und repräsentativ sei.

Welches Bild ist damit gemeint: all die City Gardens, Lux, Pucks, yoos, Astorias und Castles?

Arno Brandlhuber ist ein Architekt, der sich mit diesem Bild sehr genau auseinandersetzt. Es geht ihm eindringlich darum, die verheerende Berliner Liegenschaftspolitik aufzuzeigen. Berlins gegenwärtiges Großprojekt sei nicht Schloss oder Schönefeld, sondern die 30.000 bezahlbaren Wohnungen, die in der Stadt in den nächsten fünf Jahren gebaut werden müssten.

Er hat ein Jahr lang Zeitungsartikel zum Thema gesammelt und nachgedruckt. Dieser Reader liegt nun zum Mitnehmen in drei parallelen Ausstellungen, die den Architekten als Künstler im Herbst in Berlin zeigen.

Schwarze Wände, dekorative Zementlachen am Boden, Stalakmiten aus Beton bis zur Decke und Spiegelwände lassen den Showroom des n.b.k. schick aussehen.

„Archipel“, so der Titel der Show, sei eine abstrakte Visualisierung von Berlin als Ganzem, bestehend aus vielen Inseln, die imaginär miteinander verbundenen sind. Der Titel „Archipel“ stammt von Oswald M. Ungers' städtebaulichem Konzept: „Die Stadt in der Stadt. Berlin – Das Grüne Archipel“ von 1977. Vor dem Hintergrund eines schrumpfenden West-Berlins waren damals verdichtete städtische Inseln, verbunden mit Grünzügen, geplant.

Der räumliche Effekt des Insularen soll hier in der Ausstellung durch verspiegelte Wände noch verstärkt werden, ein Statement möchte es sein gegen die Homogenisierung und Vergoldung von Mitte. Zur Verstärkung ist die Tonspur eines Werbespots des Architekturprojekts yoo berlin von Philippe Starck zu hören. Man habe, erklärt Kurator Marius Babias, den Beton durch vorhandene Löcher in der Decke gegossen, also auch in den ersten Stock schaffen müssen. Eine Knochenarbeit.



Die Betonkleckerburgen sollen nun diese Inseln darstellen. Der Zusammenhang erschließt sich nicht. Die Ausformung zeigt etwas anderes, eine Verbindung zwischen den Haufen, wenn auch nur imaginär, lässt sich nicht herstellen. Alles wirkt ziemlich konstruiert und dekorativ, fehlt nur noch das Baggerballett draußen vor der Tür.

Die Zusammenarbeit mit dem n.b.k. begann bereits 2011. Mittels eines Farbflächen-Wahlplakats ohne Text: „RGB 165/96/36 CMYK 14/40/80/20“, das das Farbspektrum aller angetretenen Parteien ineinander kopierte (also irgendwie braun), forderte Brandlhuber damals von der Politik Alternativen zu Bauplänen und der damit einhergehenden Ordnung von sozialen Beziehungen. Die Farbe konnte man runterladen und etwas damit machen.

Zum Abschluss der Ausstellung gab es passend ein Konzert von „Ornament und Verbrechen“. Die TAZ schrieb, die Band hätte auf „Sandhaufen“ gespielt. Aber es war wohl Beton. Ein ziemlicher Aufwand, der selbst kaum „reused“ werden konnte: um die Last der Archipele zu tragen musste der Unterboden des EG angeblich verstärkt werden, der Abbau der Installation erfolgte tagelang mit Pressluftämmern.

In der Galerie KOW geht es weniger aufwändig zu. Das Souterrain des Hauses an der Brunnenstraße wurde geflutet, um auf den vorgefundenen Zustand der damaligen Investitionsruine hinzuweisen. Akustisch füllt den Keller die permanent installierte Soundarbeit von Mark Bain: Sensoren im Baukörper machen dessen kleinste Vibrationen hörbar. Die Spiegelung des Lichts im Wasser und an der Decke wirkt sehr meditativ. Fotos von schönen Ausflockungen und Schimmel an den Wänden werden gemacht, eine Diskussion auf Designerstühlen im Wasser mit nassen Füßen abgehalten.

Auf den Computerbildschirmen der Galerie laufen Werbefilme der Mitte-Wohnparks. Eine Bestandskarte städtischen Wohneigentums, über dessen Mietspiegel sich sozial gegensteuern ließe, hängt im Showroom als Edition. Vergleichend lesen die Mitarbeiter für Galeriebesucher täglich wiederum aus dem „Grünen Stadtarchipel“ von Ungers.

Bei KOW entsteht so nur eine Dopplung der anderen Aus-

stellung in den eigenen vier Wänden: hier das Wasser, dort die Inseln.

Nun die Blumen: im Eingangsbereich des HKW wird auch gelesen. Der Architekt und der Spiegel-Journalist Georg Diez sitzen mit einer kleinen Gruppe im riesigen Foyer und unterhalten sich freundschaftlich. Brandlhuber liest zuerst aus dem Wohnungsbauprogramm des ehemaligen Nordkoreanischen Diktators. Im Foyer stehen Orchideen, benannt nach berühmten Menschen wie Kim Il Sung, Angela Merkel, Joseph Stalin oder Margaret Thatcher. Sie wurden von Brandlhuber in Glasvittrinen gepflanzt, ein Garten der Ideologien. Die Gruppen-Ausstellung heißt „between walls and windows“ und rückt den Bau der Schwangeren Auster und dessen Geschichte in den Mittelpunkt. Es geht um alte Ideologien, die Orchideen sehen sehr dekorativ aus. Diez hat auf englisch Stücke zu den Orchideen verfasst. Auch er liest aus einem giftgrünen Heftchen vor. Unwillkürlich fällt einem Diez' wenig schmeichelhafte Rezension zu Christian Krachts „Imperium“, aber auch Christian Krachts Nordkoreaexpedition „Die totale Erinnerung“ ein. Blumen für den Führer, Immortal Flowers. Die Orchideenvittrinen gefielen so gut, dass sie nun permanent im Haus der Kulturen der Welt verbleiben sollen.

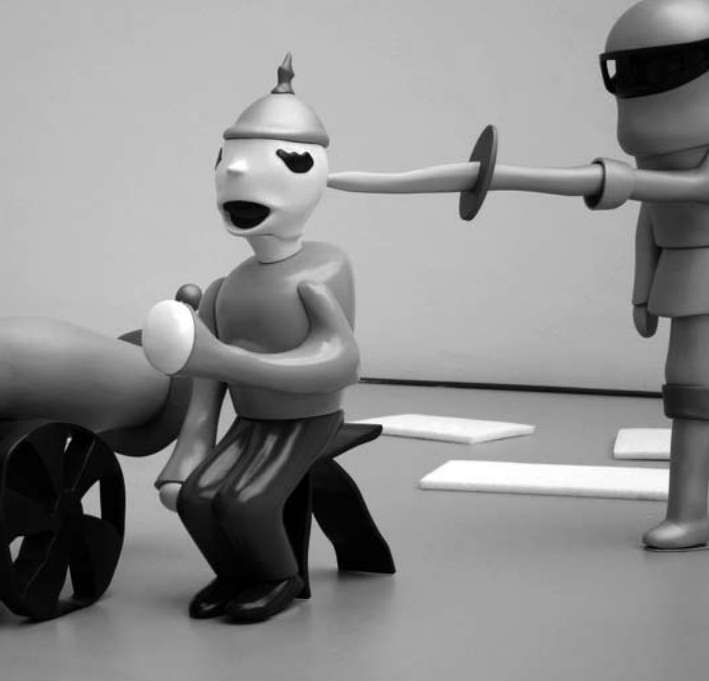
Bei all den Ausstellungen des Architekten/Künstlers ist eines sehr auffällig: die Kombination des Guten mit dem Bösen, um das Gute zu verstärken. Es geht immer darum, Dinge bzw. Missstände aufzuzeigen und diese mit einem massiven Materialaufwand zu dekorieren: Löcher werden herausgebrochen oder gefüllt, Betonsandburgen aufgeschüttet, Farben ineinanderkopiert, Geschosse geflutet, Blumen gepflanzt, Pflanzenzeichnungen gerahmt, Bestandskarten als Editionen verkauft, aus fremden Texten gelesen, Werbefilme für Immobilien mit Musik unterlegt, Zeitungsartikel zu einer Zeitung kopiert. Alles im Vakuum der Kunstinstitutionen, extrem konstruiert.

Das Zeigen an sich reicht nicht, jeder sieht es sowieso: es soll verhindert werden, dass alles so weitergeht, hier und jetzt der Liegenschaftspolitik ein Riegel vorgesetzt werden. Das ist schwer und nur massiver öffentlicher Protest und Politik vermag all dem Unding Einhalt zu gebieten. Geschuldet dem Umstand, dass Berlin eine andere Geschichte als all die zum Vergleich herangezogenen Metropolen hat, eine Sonderstellung in der Historie, die nicht platt gemacht werden darf, mit keinem Schloss und keinem Abverkauf.

Der Architekt, bei allem good will, wirkt mit seiner Kunst irgendwie hilflos, sogar ein wenig eitel. Sie bleibt reine Dekoration. Man möchte ihm zurufen: mal doch eine Parole auf ein Transparent, geh auf die Straße, gründe eine Partei, mach irgendwas im Senat, plane günstige Wohnungen, lass die Kunst den Künstlern. Als Architekt außerhalb der Institutionen baut er Kirchen zu Galerien und Fabriken zu Ferienhäusern um.

Stephanie Kloss

Arno Brandlhuber „Archipel“, n.b.k. Chausseestraße 128/129, 10115 Berlin, 8.9.–4.11.2012 und „Im Archipel“ KOW, Brunnenstraße 9, 10119 Berlin, 8.9.–21.10.2012



Im Keller des Lebens

/Martin Honert im Hamburger Bahnhof

Eigentlich ist das Leben eine Mogelpackung. Fängt es an, erscheint es einem unendlich. Selbst in jüngeren Erwachsenenjahren ist die Zeit noch ein schwer fassbares Phänomen, alles scheint möglich. Erst später dann dämmert einem langsam, dass es so lange gar nicht ist, das Leben. Die eigene Endlichkeit schiebt sich ins Bewusstsein. Man ist ja nicht blöd und kann hochrechnen: die letzten zehn Jahre vergingen wie im Flug und jetzt ist schon bald wieder Weihnachten.

Martin Honert ist ein Künstler, der sich ausschließlich und exzessiv mit seiner Kindheit beschäftigt, die er in einer Vielzahl von dreidimensionalen Bildern heraufbeschwört, als wolle er sie festhalten und wieder in sie zurückkriechen. Wie ein Aufklapp-Bilderbuch präsentiert sich seine Ausstellung in der zentralen Halle des Hamburger Bahnhofs. Die titelgebenden Kinderkreuzzüger – teils gemalt, teils in Plastik geformt und bunt angemalt – kommen buchstäblich aus der Ausstellungswand herausgelaufen. Der etwas klein geratene Englischlehrer schaut streng und grau von der Seite zu. Ein Plastiklagerfeuer brennt, eine übergroße Straßenlaterne leuchtet, zwei Riesen stützen sich auf ihre Wanderstäbe. Es ist eine Märklin-Welt, die sich da vor einem aufbaut. Man blickt wie auf herausgelöste und vergrößerte Bauteile einer Modelleisenbahnlandschaft.

Genau dieser Blick, diese Gabe eines Kindes, sich in eine imaginierte Landschaft hineinzuträumen, in ein paar Sandhaufen die Welt zu entdecken, in einer Geschichte komplett unterzutauchen, in etwas Spielzeug alles mögliche Leben zu projizieren, diese uns Erwachsenen immer mehr verloren gehenden Fähigkeiten, sind das große Thema Honerts. Seine Kunst trifft auf einen erwachsenen Kunstbetrachter, der die Sehnsucht Honerts nachvollziehen kann, der aber, sei es aufgrund seines eigenen fortschreitenden Alters, oder aufgrund anderer kultureller Herkunft – räumlicher oder zeitlicher –, vielleicht aber

wegen der extrem ausformulierten, klaren Bildsprache, merkwürdig unberührt bleibt. Aber das ist nicht schlimm.

Honert ist Fritz-Schwegler-Schüler, genau wie Thomas Demand, Thomas Schütte, Katharina Fritsch oder Judith Samen und das überdeutliche, wie freigestellt wirkende Kunstvokabular teilt er sich mit seinen ehemaligen Kommilitonen. Allen gemeinsam ist die Kunstsozialisation in den achtziger Jahren, als die Welt noch klarer erschien. In Museen sind die Arbeiten der Schwegler-Schüler immer wohlthuende Bojen im seitdem ausmäandernden Kunstkosmos. Zwischen all den uneindeutigen, hermetischen, pseudo-romantisch-poetischen, neuexpressiven und referenz aufgeladenen Arbeiten der jüngeren Generationen schaffen deren Skulpturen und Fotoarbeiten doch zumindest eins – eine Beziehung zur Nichtkunstwelt, eine modellhafte Gegenüberstellung zu unserer Existenz.

Während Demand in die große Kiste des kollektiven Gedächtnisses greift und Schlüsselbilder unserer uns vor allem medial übermittelten Geschichte nachbaut, ist Martin Honerts Beschränkung auf seine eigene Kindheit sicher neurotischer. Aber deshalb gelingen ihm, wie zum Beispiel mit der Arbeit „Photo“ von 1993, in der er ein Familienphoto mit sich und exklusive der restlichen Familie als 1:1-Skulptur nachbaut, sehr eindrückliche, lange nachhallende Bilder auch über uns selbst und unsere verschütt gegangenen Gefühle vergangener Jahre. Das klingt jetzt pathetischer als die Skulpturen sind. Dazu sind sie zu spielerisch, versponnen und leicht, etwa die in groß nachgebauten Ritterkinderzeichnungen, mit der präzisen Übersetzung einer ungelinken Kinderhand samt allem überbordenden Kampfgeschehen, inklusive eines Kanonenkugelhopses, in transparentem Plastik schwebend, das auf der Zeichnung wohl der Pulverrauch war.

Nach einem Besuch der Ausstellung Honerts also graben auch wir wieder im Keller unserer Erinnerungen. Sie sind das Einzige, was uns wirklich bleibt. Die Träume und Projektionen des Kindes rauschten durch das unendlich kleine Fenster der Gegenwart und landeten dann dort tief unten zusammen mit dem Rest der erlebten Zeit. Martin Honert hilft uns dabei, aus der Mogelpackung etwas mehr rauszuholen.

Andreas Koch

Martin Honert „Kinderkreuzzug“, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Invalidenstrasse 50–51, 10557 Berlin, 7. 10. 2012–7. 4. 2013



Die Farbe lebt von ihrer Kruste

/ *Michael Buthe bei Thomas Flor*

Für einen viermaligen Documenta-Teilnehmer ist Michael Buthe eher erstaunlich unbekannt heutzutage. Natürlich liegt seine letzte Teilnahme von 1992 inzwischen auch zwanzig Jahre zurück. Bekannt wurde Buthe als Neuentdeckung auf der legendären Ausstellung „When Attitude becomes Form“ von Harald Szeemann, bekanntlich die Ursuppe aller Ausstellungsmacherei im Autorenmodus. Mit fünfzig Jahren 1994 früh verstorben, war Michael Buthe als Zeitgenosse von Polke und Richter auf den ersten Blick einer der wenigen konsequenten und guten Hippiekünstler der BRD. Die Kategorie sollte man aber schleunigst wieder vergessen. Treffender wurde er etwas hilflos zwischen Paul Thek und Beuys positioniert, ohne Theks Morbidität und ohne Beuys' klerikalen Missionseifer zu bemühen, aber ein leicht spiritistisches Grundverständnis des Künstler als potentieller Druide oder Schamane teilte er mit beiden. Er insistierte freilich auf sein sogenanntes außerweltliches ‚künstlerisches Königreich‘. Seine ätherisch bunt flatterigen Farbigkeiten im Bildraum und aus diesem heraus wehend, stammen maßgeblich von Buthes ausgiebigen Aufenthalten in Nordafrika seit Anfang der siebziger Jahre. Hier muss man aber weniger an August Mackes und Paul Klees Tunisreise denken, sondern Buthes Verarbeitung dieser Einflüsse führt eher zu überraschend eigenständigen Merkwürdigkeiten, ganz ohne anekdotierten Exotikimport, auch wenn der blüherante, auch gefederte Batikwindelkitsch manchmal zu nerven scheint. Daran ist dann eher die bürokratische BRD-Kifferkultur später schuld. Buthe war einfach ein souveräner Reisender zwischen den Welten. Damals hieß das gegenkulturelle Spurensuche, um die mentale Verwahrlosung der westlichen Welt zu beheben. In den siebziger Jahren war Buthe deutlich bekannter als jemand wie Sigmar Polke.

In der Galerie von Thomas Flor am Mehringdamm, seit dem Sommer neu in Berlin und wahrscheinlich der wirklich letzte Galeriezug aus dem Rheinland, waren jetzt großformatige und opulente Bilder aus Michael Buthes Spätwerk zu sehen. Im Gegensatz zu Buthes oft ganzheitlich installativ gedachten Arbeitsweisen zeigt die Ausstellung eher flache Arbeiten, in der zuvor beschriebenes Sendungsbewusstsein weniger zum Schwingen kommt. Ganz ohne Objektcharakter sind jedoch auch zweidimensionale Arbeiten bei Buthe selten. Radikal banal platzierte Alltagsdinglichten unterlaufen allzu viel Esoteriktouch. Man fragt sich nur kurz irritiert, wo kommt denn jetzt dieser Sperrmülleinschlag her. Strohbesen, Kochlöffel, Tannenzapfen, Schneckenhäuser, auch besonders gerne Eierschalen werden souverän in ein Bildgeschehen eingebunden, als wären sie dort aufgewachsen. Ein sehr spezielles Farbhandling sorgt für die Eingemeindung. In der ungewohnten Umgebung führt das zu einer produktiven Entfremdung, die sich in der Totalen dann ungefragt und gekonnt fast zwischen abstrakt und figurativ abspielt. Hier hat jemand perplex Qualitätskriterien jenseits von extra schlecht oder extra gut entwickelt, eigentlich kaum nachvollziehbar, und oft sehr überzeugend. Buthes Kernkompetenz ist ein sehr allumfassendes Gespür für Farbmaterialität. Die Farbe zeigt hier immer auch ihre Kruste. Pinselspuren kommen gerade nicht vor. Eher wird die Farbe geschüttet oder per Abklatschverfahren auf dem Bildträger angebracht. Von Kompositionen muss man auch nicht wirklich reden. Ohne Zentrum und ohne Hintergrund, aber auch ohne allzu gleichmäßig dezentriertem Allover schweben und kleben vielfältig gelayerte Farbzonen über- und nebeneinander. Besonders abstrus und lustig sind oft jede Menge von charmant ungelenten Punkten, die als finale Schicht wie eine milchige Firnis über dem verwirrenden Bildgeschehen schweben. Oder beim Abklatschen entstandene reliefartige Farbrunzeln werden nochmals ordentlich andersfarbig nachgemalt. Sehr zeitlos und sehr frisch, leider und gottseidank weiß man überhaupt nicht warum.

Gunnar Reski

Michael Buthe, Galerie Thomas Flor, Mehringdamm 34, 10961 Berlin, 22. 9.–21. 12. 2012



Wo der Slominski zu Fuß hingeht

/ Andreas Slominski bei NEU

Eine Ausstellung in zwei Teilen.

Im Darm (Erster Akt)

In der Klinik (Zweiter Akt)

Darsteller: Tim und Struppi

Erster Akt

Im Bürotrakt der Galerie Neu hängt eine Wurst an einer Schnur von der Decke und reift vor sich hin.

S/ Die Assistentin hat aufgeregt erzählt, wie die Wurst anfang zu tropfen. Damit hatte anscheinend erstmal niemand gerechnet. Dabei sollte man denken, dass so ein Ding lebt und sich beim trocknen verändert. Sie wird immer härter.

T/ Das ist Naturdarm, Wurst aus Werder, bestimmt Bio.

S/ Ganz schön groß die Wurst, findest Du nicht. Glaubst du das ist Pferd?

T/ Schwein natürlich. Ist doch dem Menschen am Ähnlichsten.

S/ Warum baumelt die da eigentlich mitten im Büro? Man hätte die Wurst auch im Ausstellungsraum der Galerie unterbringen können.

T/ Das Büro ist der Maschinenraum der Galerie, der Nukleus, deshalb hängt sie dort. Im Innersten.

S/ Sie ist ein freies Assoziationsobjekt und pendelt um ihre Position.

T/ Bei uns in der Schule gab's Typen, die haben gesagt ... einen Neger abseilen, wenn sie aufs Klo gingen.

S/ Iih, das geht ja gar nicht! Kenn ich auch nicht und ich kann mir auf nicht vorstellen, dass der Slominski das kennt! Oder doch? Bei uns haben wir immer Töpferstube dazu gesagt.

PAUSE

Zweiter Akt

Im Hauptraum sehen wir ein XL Mobilklo. Roter Kunststoff, weißes Dach und völlig entkernt. Alle Innenteile sind an den Wänden in Galerie und Flur verteilt.

S/ Da haben wir die zerlegte Töpferstube. Das sieht ja aus wie nach einer Explosion, obwohl alles so ordentlich an den Wänden hängt.

T/ Wie bei einer russischen Puppe oder einem Überraschungsei sind viele kleine Skulpturen aus dem roten Häuschen gekommen.

S/ Was für eine Entleerung ... wie eine Darmspülung beim Arzt, sogar der Kleiderhaken wurde entfernt.

T/ Also kontrolliert, steril und eher nicht wie der Ausbruch des Donners.

S/ Ja, das stille Örtchen ist in Wirklichkeit von Oberarzt Slominski klinisch seziert worden. Mir ist das fast zu brutal – wie beim Schlachter.

T/ Nach getaner Tat. Kein Blutvergießen, kein Dreck und Gestank. Alles ganz sauber hier.

S/ Tiere sind außerdem hilflos dem Schlachter ausgeliefert. Die sitzen in der Falle.

T/ Genau wie der Mensch auf dem Klo. Die Hosen sind runter und er kann sich nicht wehren, gegen den Ruf der Natur sowieso nicht.

S/ Das gilt für uns alle gleichermaßen. Das scheint uns zu verbinden.

T/ Ecce Homo.

S/ Ja, Ecce Homo, diesen Chefarztzeigefinger kennen wir ja schon.

T/ Die Zwillinge.

S/ Die Zwillinge. Slominski hatte in seiner Ausstellung im



MMK einen Geburtstisch, eine blaue Mattenaufflage an die Wand gehängt. Wie hier, gleiche Methode. Nur dass der Tisch in Benutzung war. Der Titel der Arbeit nennt die Geburtsdaten.

Valentin, 16.8.2006, 14:19 Uhr, 2260 g, 48 cm und Jonathan, 16.8.2006, 14:30 Uhr, 2390 g, 45 cm

T/ Warum hat er kein benutztes Dixiklo ausgestellt?

S/ Vielleicht zu ekelig? Nee, er möchte die Nähe zu Duchamp.

T/ Ich frage mich eher warum XL. Ich musste vorhin an den dicken Kanzler Helmut Kohl denken.

S/ Nun ja, der ist auch ein Mensch. Ecce Homo greift natürlich auf Pontius Pilatus zurück. Ich bin mir nicht sicher ob Slominski katholisch ist oder war. Ecce Homo. An die Wand genagelt und erlöst.

T/ Wie die seziierten Objekte vor uns?

S/ Vor Gott sind alle Menschen ursprünglich nackt.

T/ Die eigene Nacktheit ist im Dixiklo ja auch besonders unangenehm.

S/ Wegen des äußeren Rahmens.

T/ Die Geburt Jesu war neben Tieren, im Stall, was als Rahmen auch nicht so toll war.

S/ Und im Stall sind wir hier auch. In der Charité hat sich doch aus der Tiermedizin die Humanmedizin entwickelt. Womit wir wieder im Nebenraum, im Büro der Galerie bei der Wurst wären, bei den großen Geschäften.

T/ Und eine Geburt ist schließlich eine höchste Not. Das Kind will unbedingt raus.

S/ Raus ins große Geschäft.

T/ Nein, als armes Tier.

Susanne Bürner und Heidi Specker

*Andreas Slominski „Ecce Homo“, Galerie Neu,
Phillipstraße 13, 10115 Berlin, 7.9.–31.10.2012*

Zwei Listen von hundert

/Mobil contra immobil

Hier zwei Minilisten zur Umzugsfreudigkeit von Galerien. Der Tagesspiegel hat so was Ähnliches schon letztes Jahr gemacht (19.11.2011) und uns zur Recherche noch mal seine damalige Doppelseite zur Verfügung gestellt (Dank an Christiane Meixner).

Was lässt sich daraus ablesen? Nichts. Außer vielleicht, dass die Galerien mit „neu“ im Namen, ziemlich alt werden am gleichen Standort. Aber auch, dass keine Galerie so stabil ist wie Anselm Dreher (Glückwunsch zum 45. Jubiläum), dass Umzüge die Bedeutung nicht steigern und man stattdessen immer weiter ins Bedeutungs nirwana umziehen kann (Arndt) oder aber dass man nach langer Wallfahrt im Museumszentrum landet (CFA).

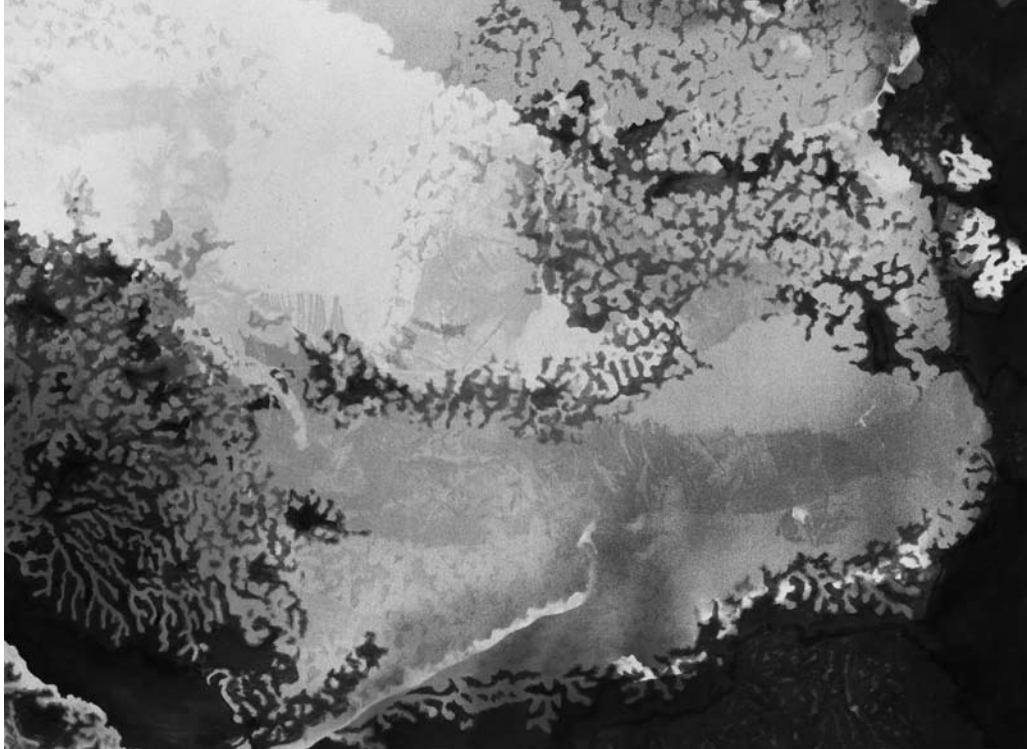
Andreas Koch

Galerien, die am längsten am gleichen Ort sind (mehr als 10 Jahre)

1. Anselm Dreher (seit 1971 in der Pfalzburger Straße)
2. Michael Schultz (seit 1986 in der Mommsenstraße)
3. Eigen + Art (seit 1992 in der Auguststraße)
4. Deschler (seit 1995 in der Auguststraße)
5. neugerriemschneider (seit 1998 in der Linienstraße)
6. Kuckei + Kuckei (seit 1998 in der Linienstraße)
7. neu (seit 1999 in der Philippstraße)
8. Atle Gerhardsen (seit 2000 in der Holzmarktstraße)
9. Christian Nagel (seit 2002 in der Weydinger Straße)

Galerien mit den meisten Standortwechseln innerhalb Berlins

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| 1. Galerie Arndt (&Partner) | 4 Umzüge und 5 Standorte |
| 1. Galerie Peter Herrmann | 4 Umzüge und 5 Standorte |
| 3. CFA | 3 Umzüge und 4 Standorte |
| 3. Barbara Wien (Lukatsch) | 3 Umzüge und 4 Standorte |
| 3. Volker Diehl | 3 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Galerie Klosterfelde | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Max Hetzler | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Tammen | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Aurel Scheibler | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Croy Nielsen | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Olaf Stüber | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Jette Rudolph | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Alexander Ochs | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Galerie Zwinger | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Barbara Weiss | 2 Umzüge und 3 Standorte |
| 6. Guido Baudach | 2 Umzüge und 3 Standorte |



Über das Reisen, das Reisen mit Kim Nekarda

/ *Ein Porträt des Berliner Künstlers*

Exkursion, Expedition, Tour, Fahrt, Trip oder Rausch: Das Reisen hat viele Dimensionen. Es bietet sich an, um Abstand vom Alltag zu gewinnen, ermöglicht uns, selbst zum Abenteuerer zu werden und provoziert geradezu die Hoffnung, eine andere Welt und vielleicht auch sich selbst als Anderen zu entdecken, in einem fremden Umfeld, das man beobachtet und in das man sich im Idealfall auch empirisch involviert. So ist Reisesehnsucht auf jeden Fall von der Urlaubsroutine zu unterscheiden.

Eine Reise anzutreten bedeutet jedoch nicht notwendigerweise, tatsächlich einen Zug, ein Schiff oder ein Flugzeug zu besteigen. Sie kann auch in Gedanken angehen. Auch eine Psychoanalyse kann man sich, quasi von der Couch aus, zur Reise erklären, als Reise in die eigene Vergangenheit, als Suche nach der Verortung des Ichs.

Besonders das literarische Reisetagebuch bietet sich als Medium an, Bilder von Reisen zu formulieren, Sehnsuchtsorte zu entwerfen oder aber reale Reise-Erfahrungen mit eigenen Vorstellungen, Vorurteilen und Prägungen abzugleichen. Gerade Ethnologen tasten in ihrer Forschung an diesem neuralgischen Punkt – zumindest sollten sie es, tragen sie doch eine große Verantwortung in der Vermittlung fremder Kulturen, wenn man die Ethnologie als eine Wissenschaft begreift, in der sich der Forscher mehr als in anderen Disziplinen auf persönlichste Weise verbürgt. Einen besonders selbstkritischen Einblick in diese Problematik bieten einem die Expeditions-Tagebücher „Phantom Afrika“ des französischen Schriftstellers und Ethnologen Michel Leiris (1901–1990).

Selbst anwesend gewesen zu sein, vor Ort beobachtet und kommuniziert zu haben, mag dabei zu anderen Ergebnissen führen als die pure Imagination, die Konstruktion eines Ortes des nur in Gedanken Reisenden. Aber auch diese Art der Fortbewegung führte bis heute zu vielen lesenswerten Ergeb-

nissen, in denen dann jedoch oft – zumindest unterschwellig – die eigene Abgeschlossenheit und Beziehungslosigkeit stärker zum Thema wird als die Aus-Formulierung und Bewältigung des Neuen, des Eigenen im Neu-Entdeckten. So oder ähnlich lassen sich beispielsweise die Werke des französischen Schriftstellers Raymond Roussel (1877–1933) interpretieren. Kim Nekarda, aus meiner Sicht in seiner Arbeit ein ständig Reisender, wählt einen Zwischenweg. Parallel zu unregelmäßigen realen Reisen betritt er Neuland, indem er sich, noch bevor er zu malen beginnt, in bildgewaltige Literatur wie die von Herman Melville, Victor Segalen und W.G. Sebald, in aktuelle Forschungsliteratur sowie historische Expeditionsberichte und -tagebücher, wie die von Michel Leiris, versenkt. Als Motive für seine Bilder wählt er Sujets, die ihm sozusagen unterwegs begegnen. Er verarbeitet eigene und angelesene Erfahrungen und lässt daraus Eindrücke von Orten entstehen, zu denen er, wie die meisten von uns, ansonsten keinen Zugang hat. So bleibt er, bildlich gesprochen – etwa wenn er Tiere aus der Tiefsee wiedergibt oder Organe des menschlichen Körpers darstellt – selbst immer an der Wasseroberfläche oder oberhalb der Haut.

„Es gibt eine andere Welt, aber sie ist in dieser“, mit diesem Diktum des surrealistischen Dichters Paul Eluard betitelte Nekarda seine letzte Einzelausstellung in Düsseldorf. Wichtig ist dabei, dass er als Maler nicht auf eine übernatürliche Sphäre verweisen und keine alternative Welt erfinden will, sondern immer auf Bilder und Phänomene aus Welten zurückgreift, die Teil der unseren sind, auch wenn sie nur schwer zugänglich oder noch nicht völlig erschlossen sind. Und wenn ich nun hier über Kim Nekarda schreibe, reise ich gewissermaßen selbst durch seine Welt. Seine Bilder, aus denen meine eigenen entstehen, erscheinen mir dabei wie Souvenirs einer Reise, während der jemand imaginär in die



Tiefsee getaucht oder weit in die Vergangenheit aufgebrochen ist, um über das Rätsel des eigenen Selbst zu reflektieren. Gleichzeitig erkenne ich in ihnen aber auch jemand, der das Ziel verfolgt hat, zu erkunden, wie man heute an Malerei herangehen kann – ohne nur strategisch die „richtigen“ Referenzen zu kombinieren.

In der malerischen Verarbeitung seiner Reise-Eindrücke wird jedoch auch deutlich, dass Kim Nekarda vielfach experimentiert und austestet, wie sich seine individuellen Erkenntnisse und Forschungsergebnisse besonders gut in Szene setzen lassen. Dafür wählt er diverse malerische Mittel und Effekte, wechselt zwischen Gegenstand und Abstraktion und ist somit parallel natürlich auch immer als Passagier im weiten Universum der Kunstgeschichte unterwegs, ohne dabei jedoch nach einer Vaterfigur zu suchen, wie man es bei vielen seiner Künstlerkollegen beobachten kann.

Ein wesentliches Element, das die Bilder von Kim Nekarda verbindet, ist dabei ihr „Stempel“, der wie ein Authentizitätsbeweis, wie ein autobiografischer Vermerk erscheint. „I was here“ scheinen die unter den gegenständlichen Motiven mal mehr, mal weniger deutlich hervortretenden positiven wie negativen Körper- oder auch nur Hand-Abdrücke des Künstlers zu verkünden. Der ritualartige, selbstinszenatorische Akt, während dem sich Nekarda nackt auf den ungründerten, von Falten durchzogenen Leinwandstoff legt, um sich mit Farbe abzurücken, erscheint mir dabei wie ein weiterer Exkurs, ein Besuch in einer anderen Kultur, bei dem ich ihm geistig

gerne folge. Man denke hier etwa in Richtung Höhlenmalerei, an die vielen „Höhlen der Hände“, unter anderem in Nordspanien, die laut der neuesten Forschungsergebnisse über 40.000 Jahre alt sind und als früheste Nachweise für die Anwesenheit des anatomisch modernen Menschen nach seiner Ankunft aus Afrika in Europa gelten – wenn sie nicht auf die Neandertaler-Menschen zurückgehen. Auch das wäre möglich.

Der Abdruck selbst – gewissermaßen eine Zwischenform von klassischer Repräsentation und Abstraktion der benutzten (Körper-)Vorlage – kann dabei als Verweis auf den spezifischen Künstlerkörper, aber auch als allgemeiner Verweis auf den Menschen, die Menschheitsgeschichte gelesen werden. Und: betrachtet der Künstler seinen Abdruck auf seinen Bildern im Nachhinein selbst – während der Produktion ist er ihm ja gegenüber quasi blind –, wird er sich möglicherweise wiederum selbst als einen Fremden sehen und so zum Objekt einer ethnographischen (Selbst-)Analyse.

Aber nicht nur das. Im Verschmelzen-Lassen des Körperabdrucks mit zum Beispiel einer Koralle oder dem Abbild einer stark vergrößert dargestellten Versteinerung des Archaeopteryx findet auch eine Art von Parallel-Schaltung statt, (eine) Geschichte wird erzählt, Historizität wird erzeugt, denn verschiedene Stufen und Aspekte der Zivilisation erscheinen hier als direkt miteinander verbunden. Nekarda stellt sich selbst mit seinem (Künstler-)Körper in einen größeren Zusammenhang und verdeutlicht seine Auffassung, dass der Mensch auch nur ein Tier unter Tieren ist, Ergebnis einer seit Milliarden Jahren andauernden Evolution. Gleichzeitig macht er sich zum (blinden) Passagier seiner Bilder, weist uns darauf hin, dass seine eigene subjektive Perspektive die Grundlage für seinen Blick auf das Fremde, das Exotische, das Neue in seinen Bildern bestimmt.

Den Historifizierungs-Effekt steigert Nekarda mithilfe der Methode, den Leinwandstoff vor dem Bemalen zu waschen, um ihn dann ungebügelt und ungründert weiterzubenutzen. Hierdurch erhält die Oberfläche des knittigen und unebenen Textils, in das die später aufgetragene Farbe – etwa der Körperabdrücke – nur unregelmäßig einwirken kann, den Charakter einer aus mehreren horizontalen und vertikalen Schichten bestehenden geologischen Formation, einer prähistorischen Höhlenwand nicht unähnlich. So entsteht der perfekte Hintergrund für Nekardas mysteriöse Selbstinszenierung im Bild.

Kim Nekardas große Einzelausstellung, die kürzlich in der Lingener Kunsthalle anlässlich der Verleihung des Lingener Kunstpreises präsentiert wurde, habe ich leider verpasst, wo mir ihr Titel „Von einem Rätsel zum andern“ doch geradezu als willkommene Einladung erschien, das Hier- und Jetzt des Berliner Kunstalltags zu verlassen – in Realität hat's leider nicht geklappt. So hoffe ich also, dass uns Kim Nekarda auch bald mal in Berlin die Souvenirs seiner Reisen zeigen wird.

Barbara Buchmaier



Warum machen wir das?

Künstlerische Ineffizienz, Teil 2

/Elke Stefanie Inders im Gespräch mit Roger Behrens

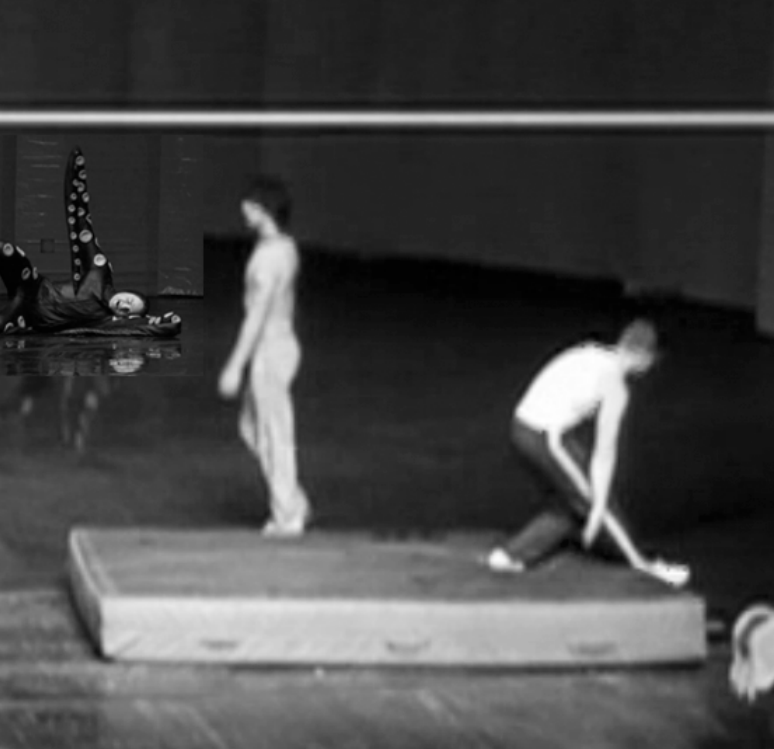
Elke Stefanie Inders/ Ich möchte nochmals Eure (Deine und Kerstin Stakemeiers) These, dass Gegenwartskunst eine Industrie und ein Marktsegment sei und somit Teil einer gesellschaftlichen Zurechnungsfähigkeit werden könne, aufgreifen und weiter vertiefen. Ist das ein emanzipatorischer Ansatz für Euch, vor dessen Folie ich auch eine Kritik formulieren kann? Dies ist meines Erachtens innerhalb unseres letzten Gesprächs zu kurz gekommen. Die Ausgangsfrage im ersten Teil unseres Interviews (08-2012, von hundert) war die des künstlerischen Erfolgs, also wann unter welchen Bedingungen Künstler Erfolgsaussichten haben, und wenn ich darüber nachdenke, lande ich ganz schnell in einer oberflächlichen Befindlichkeitsspirale und verschleierte dabei die zentrale Frage, was eigentlich die konstituierenden Produktionsbedingungen sind, die einen Künstler eventuell auch zum Erfolg führen können.

Roger Behrens/ Ich möchte die These „Gegenwartskunst ist eine Industrie“ gerne von der Frage ob das, was dabei herauskommt, auch emanzipatorisch ist, trennen. Die Bestimmung der Gegenwartskunst als Industrie ist nicht emanzipatorisch; wenn ist es der Versuch, den Zusammenhang von Gegenwartskunst als Industrie aufzuklären oder überhaupt erst einmal in allen Konsequenzen zu fassen. Ich greife hierbei weitgehend auf die Überlegungen von Kerstin Stakemeier zurück: Kerstin geht es erstens um eine begriffliche Abgrenzung von Gegenwartskunst zur Moderne und zweitens um den Befund, dass Gegenwartskunst kein fixierbarer Stil ist und auch nicht in irgendeiner Weise epochal einzuordnen ist, sondern dass die Versuche, Kunst über das Etikett „Gegenwartskunst“ zu definieren, selbst signifikant für eine Statusveränderung der Kunst in der Gesellschaft sind. Und dies versteht sie eben in Abgrenzung zur Moderne, die man eben noch als Epoche und schließlich Stil bezeichnen kann.

Mit der Transformation der Moderne zur Gegenwartskunst geht das verloren, Stil wird zum Ausdruck – anders gesagt: Innerhalb der Gegenwartskunst zeigt sich die „Moderne“ als eine Konfrontation: Stil versus Ausdruck. Kerstin macht dies an historischen Fragen fest: Wann wird zum ersten Mal von Gegenwartskunst gesprochen? Ist Gegenwartskunst insofern eine Industrie, als dass hier die Kunst immer schon über den Markt vermittelt ist? Ist also im Sinne der „Industrie“ die Gegenwartskunst eine Kunst, die vollständig in die kapitalistische Struktur und in die Ökonomie integriert ist? Erst in der Klärung dieser Fragen lässt sich ermitteln, was das kritische, das emanzipatorische Potenzial künstlerischer Praxis wäre. Die These lautet hierzu: mit der Gegenwartskunst als Industrie verlagert sich auch das Emanzipatorische der Kunst in diese Industrie, verschiebt sich nämlich von der Ästhetik in die Produktion. (...)

Inders/ Du sprachst vom Factory-Modell und der heutigen postfordistischen Variante bei Eliasson. Das heutige Modell der Factory ist doch das Beziehungsnetzwerk eines Künstlers, in dem es ganz stark um Attitüden, Styles usw. geht und diese Arbeiten kann man, um einen Begriff von Barbara Buchmaier aufzugreifen, als „Verkörperung von Netzwerken“ bezeichnen. Damit einhergehen ja dann auch mehr oder minder starke Abhängigkeitsbeziehungen und Hierarchisierungen. Wobei ich hier zu bedenken gebe, bzw. mich frage, ob das jemals anders war, also bei Warhol bestimmt nicht. Und eine weitere Frage stellt sich mir, ob z.B. Cosima von Bonin dies anders handhabt? Spielt es eine Rolle, dass sie eine Frau ist? Welche Rolle spielt es, dass ausschließlich männliche Künstler für oder ganz eng mit ihr zusammen arbeiten? Kritisiert sie damit womöglich die vorwiegend männlichen Seilschaften und Netzwerke um einzelne Künstler, indem sie sich sagt, das kann ich genauso gut? (...)

Behrens/ Auch hier habe ich Schwierigkeiten, Kunst mit „Emanzipation“ zusammenzubringen. Das heißt nun nicht, dass Kunst nicht emanzipatorisch sein sollte oder kann. Es bleibt aber die Frage, was beziehungsweise inwiefern Kunst



emanzipatorisch sein soll oder kann. Kunst, bei der postuliert wird, dass sie als ästhetisches Ereignis emanzipatorisch ist – wie gerne für die opulenten Arbeiten Eliassons behauptet –, desto affirmativer und antiemanzipatorischer ist sie dann oft auch. Dass hingegen das Emanzipatorische in der Produktion verortet wird, berührt ja zum Beispiel auch die Frage des Geschlechts; das scheint mir auch bei den Arbeiten von Bonins relevant zu sein. Aber auch hier bleibt die Frage, auf welcher Ebene Kunst und Emanzipation verbunden sind ...

Inders/ ... und da setzt auch Eure Kritik am derzeitigen Hype der politischen Kunst an, die sich nur als reine Repräsentation mit moralischer Tünche ohne Wirkung darstellt ...

Behrens/ ... eine Schein-Wirkung, oder intendierte Wirkung als Ideologie ...

Inders/ ... aber das Ganze kann man eben auch als verkappte bildungsbürgerliche Arroganz bezeichnen.

Behrens/ Ja, allerdings wird dabei vernachlässigt, dass man selber in dieses System involviert ist und dies auch notwendigerweise. Die entscheidende Frage bleibt auch hier, inwieweit diese Stellung innerhalb der künstlerischen Produktion reflektiert wird. Das wäre dann auch eine Perspektive, die sich mit Bourdieu fassen lässt: Wenn man die gesellschaftliche Funktion oder die Rolle des Geschmacks in der zeitgenössischen Kunst untersucht, darf eben nicht vernachlässigt werden, die eigene Stellung und Bedingtheit in diesem System zu befragen. (...)

Inders/ Bourdieu war sich seiner akademischen Position bewusst und hat diese durchaus mitreflektiert. Aber das, was du beschrieben hast, ist eben auch der Bereich, wo man sich Produktionsverhältnisse innerhalb der Kunst anschauen muss: Wie sieht es mit der Anerkennung von Ausbildung aus, um zu erkennen, dass immer noch sexistische Mechanismen greifen und noch perfider, ein so genannter verschleierter Backlash. (...)

Was mich aber auf der Metaebene mitunter ärgert, um auf Deine vorab genannten Worte zurückzukommen, ist die Tatsache, dass genau die von Dir genannten kritischen Unter-

suchungsmöglichkeiten auf dem Feld der Kunst seit langem von der feministischen Theorie moniert werden; im Übrigen sind dies ja auch hauptsächlich weibliche Theoretikerinnen. Das ist nicht unwichtig und jetzt wird das zunehmend von immer mehr männlichen Akademikern entdeckt und propagiert. (...)

Bemerkenswerterweise bekommen ja Künstler, ich denke da an den Theatermacher René Pollesch oder an den Musiker Dirk von Lowtzow, die ich übrigens sehr schätze, eine unbedingt positiv gesinnte Aufmerksamkeit, wenn sie auf einmal in der Lage sind, feministische Autoren wie Donna Haraway, Judith Butler, Hélène Cixous, etc. zu zitieren. Da würde ich zu gerne mal nachhaken. Auf einmal ist von Körperdiskursen die Rede, zwar verspotten die ja selber die eigene Männlichkeit und drehen diese durch den geschlechterpolitischen Diskurswolf, aber vielleicht sollte man auch misstrauisch sein und fragen, ob sich dieser Diskurs und damit verbunden das role model des effeminierten Mannes nur angeeignet wird, um den eigenen Öffentlichkeitswert zu steigern? Das wäre dann auch der Beweis für das, was du eben kritisch als Pseudoreflektiertheit monierst, sozusagen potenziert.

Behrens/ Kerstin Stakemeier geht an diesem Punkt noch weiter und konstatiert, dass die Kunst keinen Sonderbereich darstellt, sondern, dass hier genauso allgemeine gesellschaftliche Produktionsverhältnisse herrschen, verbunden mit der Fragestellung, was dazu alles gehört: Was für Leute arbeiten für Eliasson, welche Leute führen Aufsichten in Kunstausstellungen und so weiter? Kunst als Produktionssegment weitet sich immer mehr aus, besonders in Bezug auf das Verhältnis von Qualifizierung und Entqualifizierung von Ausbildung. Dieses Moment diversifiziert sich noch weiter und zwar in zwei Richtungen, die aber miteinander verklammert sind: Was heißt es überhaupt, innerhalb kapitalistischer Produktionsbedingungen zu produzieren, also Dinge in einer Waren produzierenden Gesellschaft herzustellen und gleichzeitig mit diesen umzugehen? Und wie lässt sich unter diesen Bedingungen Kunst produzieren, die auch nur eine Ware ist, die allerdings längst nicht kraft des Ästhetischen eine Autonomie beanspruchen kann? Auch hier bleibt zu diskutieren, in welcher Form sich „politische Kunst“ überhaupt realisieren lässt. (...)

Inders/ In unserem ersten Teil des Interviews hast du gesagt, dass der sozial Disqualifizierte der eigentliche Prototyp des kreativen Arbeiters sei und nicht der Künstler? Da würde ich Dich bitten, das noch mal genauer zu erklären.

Behrens/ Das sind drei Schritte. Es gibt die Rede vom Prekariat, die interessanterweise im Kontext kulturell-künstlerischer Produktionsverhältnisse, im akademischen Milieu und auch im Creative-industries-Milieu auftaucht. Sich in seinem Arbeitsverhältnis als prekärer Kulturarbeiter zu bezeichnen, deutet ja zunächst einen Statusverlust an, der nicht nur mit finanziellen Einbußen zu tun hat, sondern auch mit der sozialen Stellung. Was hierbei allerdings als „prekär“ oder „Prekarisierung“ bezeichnet wird, betrifft nicht nur Kulturproduzenten, sondern ist grundlegend für Lohnarbeitsverhältnisse an sich; einfach gesagt: Lohnarbeit ist immer prekäre Arbeit. Gegen die klassische Industriearbeit hat sich aber vor allem in der Kulturarbeit die Illusion durchgesetzt, dass jeder seines Glückes Schmied sei ...

Inders/ ... frei nach dem Motto, wo ein Wille ist, ist auch ein Weg ...

Behrens/ ... genau, allerdings erweist sich dieser Weg immer mehr als Sackgasse, nämlich gerade unter den Bedingungen einer „Industrialisierung“ der Kulturarbeit und Kunstproduktion. Gleichwohl gehört zu den Produktionsverhältnissen der Creative industries die Ideologie der Prekarität, dass es nicht schlimm sei, wenn man ein paar Jahre eine Durststrecke durchmacht – irgendwann wird der Erfolg schon kommen. Dahinter stecken Ideen von Mischkalkulationen: Mache erst einmal ein bisschen Kunst für Dich und arbeite ruhig nebenher in der Kneipe, aber lass Dich oft genug in Ausstellungen blicken – das wird schon irgendjemand mitbekommen, und dann kommt das große Spektakel! Freilich funktioniert das bei einigen, zufällig. Hier setzt sich die Vorstellung weiterhin fort, dass die Kunst nach wie vor ein Bereich sei, der von der Restökonomie ausgeschlossen wäre. Dazu gehört auch die Chimäre vom „bösen“ Kunstmarkt und seinen rein finanziellen Interessen: Sammler fallen über die Kunst her und machen sie kaputt. Diese verkürzte Kritik erkennt, welches ideologische und ökonomische Verhältnis die Kunst schon immer im Kapitalismus hatte. Bemerkenswert ist auch, dass sich gerade im Bereich der bildenden Kunst die Idee der Prekarität viel stärker durchsetzt als z. B. in anderen Bereichen kultureller Produktion, in denen schon wesentlich länger industriell gearbeitet wird: Künstler, aber auch Journalisten, Autoren und Musiker sprechen viel häufiger von Prekarität als zum Beispiel die Angestellten in der Filmbranche.

Inders/ Das heißt, dass sich bestimmte Personen, die in der Kulturbranche arbeiten, noch mehr als andere belügen, weil sie ihre problematischen Verhältnisse nicht offen legen ...

Behrens/ ... und weil es kaum ein Bewusstsein davon gibt, die eigene gesellschaftliche Position in Hinblick auf die Produktionsverhältnisse zu reflektieren. Es gehört ja auch zur Gegenwartskunst als Industrie das Ausbildungsversprechen, dass jeder irgendwie auch mit seiner Kunst reüssieren kann. Die drohende Prekarität, dass die Kunst eben eine brotlose Kunst ist, bezeichnet allerdings eine Normalität. Mir scheint dies aber mit Prekarität falsch beschrieben zu sein; eher ist es eine Mischung aus Proletarisierung und ...

Inders/ ... Selbstverblendung ...

Behrens/ ... ja, Selbstverblendung als Form einer hypostasierten Selbstverbürgerlichung – ohne allerdings auf ein reales Bürgertum rekurren zu können. Leo Kofler hat in den achtziger Jahren im Zuge der Selbststilisierung und Yupiesierung den Begriff des Proletarischen Bürgers eingeführt und es scheint mir, dass dieser Begriff den Prozess der Prekarisierung genauer fasst. (...)

Konterkariert wird das mithin durch eine Entqualifizierung „künstlerischer“ Tätigkeit beziehungsweise überhaupt der Berufe der Creative industries. Das ist eine allgemeine aktuelle Tendenz des Kapitalismus, die eben auch die Gegenwartskunst als Industrie erfasst: dass Tätigkeiten ent- und dequalifiziert werden. Kreativität wird banal. Allerdings produziert die Gegenwartskunst selbst die nötige Ideologie, diese Banalitäten aufzuwerten. Jonathan Meese ist hier ein gutes Beispiel: dessen armselige Pseudoprovokationen werden dankbar von weiten Teilen des Feuilletons als „genial“, „witzig“, „queer“, „subversiv“ goutiert.

Also: wenn es stimmt, dass eine Entqualifizierung der Produktion und der allgemeinen Praxis zum Kapitalismus dazugehört, dann muss das genauso für die Kunst gelten. Ich halte das für einen wichtigen Punkt gerade angesichts derzeitiger Umstrukturierungen des Bildungs- und Ausbildungssystems: Wenn gerade nach Bologna in Universitäten und Kunsthochschulen so getan wird, als würden sie Orte qualitätsvermittelnder Exzellenz sein – was meinethalben einzelne Institute und Fakultäten auch zurecht behaupten –, dann wäre zu reflektieren, was heute grundsätzlich an „Wissen“, „Wissenschaft“, „Lerninhalten“ etc. in Bildungs- und Ausbildungsprogramme eingeht. Dass die berufliche Qualifikation tatsächlich qualifiziert, ist ein Irrglaube – auch in der Kunst. Und auch das wäre in die Kritik der Gegenwartskunst als Industrie mit aufzunehmen: dass sich gerade in ihrer heutigen gesellschaftlichen Funktion zeigt, dass durchaus – um eine gewichtige These zum Schluss hervorzuholen – das alte Hegelsche Postulat vom Ende der Kunst sich wieder als aktuell erweisen könnte; und das hat auch Konsequenzen für die Frage nach den Möglichkeiten emanzipatorischer, „politischer“ Kunst heute.





Baumelnde Zipfel

/Margrét H. Blöndal bei Thomas Fischer

Margrét H. Blöndals Ausstellung „Schlag“ ist eine Konfrontation, aber eine die sich leise abspielt, behutsam geradezu – also eigentlich das Gegenteil von einem Schlag. „Schlag“ ist ein hartes Wort. Die Assoziationen, die es aufruft, lassen sich aber in ganz unterschiedliche Richtungen denken: vom aggressiven Schlag bis hin zu süßer Schlagsahne. Auf der Ebene dieser Offenheit findet die Auseinandersetzung mit Blöndals Arbeiten statt. Sich darauf einzulassen, macht ihren Reiz aus. Erstaunlich ist, wie wenig verloren Blöndals filigrane Skulpturen in den drei weitläufigen Räumen der Galerie Thomas Fischer wirken. Vielmehr lenken die verstreuten Assemblagen aus einfachen, oft ausrangierten Materialien die räumliche Erfahrung. Von der Decke kommend, am Boden stehend, oder an eine Wand gelehnt, bilden sie zufällige Erscheinungen, die sich beim Gang durch die Ausstellung als überraschend auf-tun, zugleich aber genau am richtigen Platz zu sein scheinen. Durch einen kleinen Eingriff – Blöndal hat einige der Wände in den hinteren zwei Räumen im Beige-Ton der Fußböden gestrichen – gelingt es ihr, eine subtile Verbindung zwischen den Räumlichkeiten und den Exponaten herzustellen. Die gleichfarbigen Wände und Böden gehen sanft ineinander über und bilden einen harmonischen Umraum. Zugleich sorgt das Intarsienparkett im ersten Raum dafür, dass ein Kontrast bestehen bleibt.

Zu sehen sind in diesem Setting etwa eine von der Decke herabhängende schwarze Folie, deren unterster Zipfel mit einer Mobile-Konstruktion verbunden ist: ein Gerippe aus pink schimmernden Drähten, das an einigen Stellen von schwarzen Kügelchen geziert wird. Direkt auf dem Parkettboden befindet sich eine Formation, die im ersten Augenblick vielleicht an ein Miniatur-Beach-Volleyball-Netz denken lässt. Zwischen zwei schief stehenden Stöckchen wurde ein kleines hellgrünes Aufbewahrungsnetz gespannt. Oft sind es die

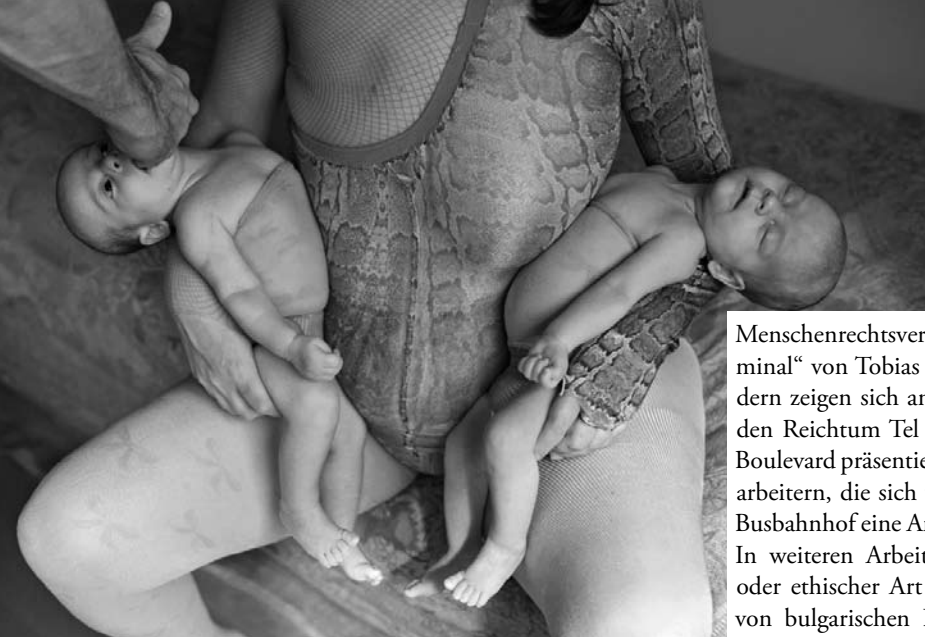


Farben dieser luftigen Skulpturen, die Akzente setzen, wie zum Beispiel das schrille Orange einer Schnur, an der in einer Schlaufe runde Hölzchen mitten im Raum schaukeln, oder das grelle Pink eines leicht zerrissenen Plastikstücks, das über einen „Bügel“ drapiert fast wie ein aufgehängtes Kleid aussieht. Hinter dieser spielerischen Leichtigkeit verbergen sich durchdachte Gesten, was sie aber kreieren, sind mysteriöse räumliche Zäsuren, bzw. Dinge, die zu kommen und zu gehen scheinen, deren Objektcharakter so minimal ist, dass sie wie zeichnerische Spuren im Raum wirken.

Im Gegensatz dazu besitzen Blöndals Zeichnungen eine Halterung von plastischer Präsenz. Sie sind in kleinen transparenten Schaukästen aus Plexiglas aufgehängt, die sie schützen, ohne sie gänzlich ihrer Flüchtigkeit zu berauben. Die Boxen sind an einer Seite offen und die Blätter nur lose hineingelegt. Interessanterweise hat auch Blöndals Malweise etwas mit der Vermischung von Skulptur und Zeichnung zu tun. Sie verwendet für ihre Wasserfarbenzeichnungen oft auch Olivenöl. So legt sich ein dünner Schleier auf ihre Bilder, der durch das Papier hindurchscheint und manchmal fast wie ein Heiligenschein wirkt. Dabei verleiht das beigemischte Öl dem Farbauftrag schon fast eine skulpturale Qualität. Ausgangspunkt für die Papierarbeiten sind Schnappschussfotografien aus dem Alltag. Aus ihnen überführt Blöndal isolierte Aspekte in die Zeichnungen, deren poetische Atmosphäre – wie bei den Skulpturen – darin besteht, dass sie sich überaus geschickt immer an der Grenze zum Gegenständlichen aufhalten.

Julia Gwendolyn Schneider

Margrét H. Blöndal „Schlag“, Galerie Thomas Fischer, Potsdamer Straße 77–87, 10785 Berlin, 8. 9.–20. 10. 2012



Menschenrechtsverbrechen ahnden. Auch in der Serie „Terminal“ von Tobias Kruse sind die Grenzen nicht real, sondern zeigen sich anhand sozialer Segregation. Sie trennen den Reichtum Tel Avivs, wie er sich auf dem Rothschild Boulevard präsentiert, von den Drogenabhängigen und Sexarbeitern, die sich wenige Gehminuten entfernt im Alten Busbahnhof eine Art rechtsfreien Raum erobert haben.

In weiteren Arbeiten werden Grenzen eher moralischer oder ethischer Art verhandelt. Pepa Hristova zeigt Fotos von bulgarischen Kinderheimen. Aus der Gemeinschaft ausgeschlossen, wachsen behinderte und nicht behinderte Kinder unter z.T. unmenschlichen Bedingungen auf. Statt (bekanntes) Unrecht anzuprangern und in die Ferne zu schweifen, verstört Linn Schröder mit ihrem „Selbstporträt mit Zwillingen und einer Brust“. Wie im Titel angedeutet, sieht man die Fotografin vom Hals abwärts, rechts und links jeweils ein (dünnes) Baby im Arm, aber es fehlt eine Brust, die der Künstlerin nach einer Krebserkrankung amputiert wurde. Das Bild beeindruckt nicht nur durch den Mut, sich als Künstlerin so zu exponieren, sondern auch durch die ambivalenten Gefühle, die es auslöst: Wie ernährt man zwei Babys mit einer Brust? Schröder thematisiert nicht nur das Tabu Brustkrebs, sondern auch die Frage nach der Bedeutung des Stillens für Babys und Mütter.

Andere Fotoarbeiten wie die zum etwas durchgenudelten Thema „Arabischer Herbst“ oder die Porträts von Menschen im „Exil in Kalkutta“, deren Lebensgeschichten aber weder in den Bildern noch in Form von Texten anschaulich werden, verblassen dagegen.

Insgesamt sind in der Ausstellung Arbeiten von achtzehn internationalen Fotografen zu sehen, allesamt von der Agentur Ostkreuz. Ihnen ist ein dokumentarischer Ansatz gemeinsam – der sich dezent und unaufdringlich den Phänomenen annähert und weitgehend auf experimentellere Ansätze und Knalleffekte verzichtet. Das heißt, es handelt sich bei dieser Ausstellung nicht um die Suche des World-Press-Fotos und auch nicht um eine intellektuelle, konzeptuelle Auseinandersetzung mit der Frage, was Bilder heute leisten können oder eben nicht, wie es noch die Ausstellung „A Blind Spot“ tat, die von Catherine David kuratiert, ebenfalls im HKW zu sehen war. Vielmehr kann man sich hier vom Stil und dem Handwerk der Ostkreuzagentur überzeugen lassen. Wie einflussreich bzw. erfolgreich dieser Stil mittlerweile ist, belegt neben der Ausstellung im HKW die Präsentation des Abschlussjahrgangs der Ostkreuzschule für Fotografie in der Oranienstraße, in der zwar auf eine offene wie dankbare thematische Klammer wie „Grenzen“ verzichtet wurde, aber trotzdem viele ähnliche Arbeiten zu sehen sind.

Anna-Lena Wenzel

Ausweitung der Grenzzone

/ Ostkreuz-Fotografen im Haus der Kulturen der Welt

In der Foto-Ausstellung „Über Grenzen“ im HKW wird der Grenzbegriff in seiner ganzen Breite aufgefächert: Neben Grenzen in Form von Mauern und Zäunen, wie in Zypern und Belfast, werden Grenzräume gezeigt. Grenzen stellen hier nicht nur eine willkürlich gezogene Linie dar, sondern dehnen sich zu Sonderzonen aus. Dies ist zum Beispiel an der Grenze zwischen Nord- und Südkorea zu beobachten, einer demilitarisierten Zone, die zugleich Tourismusmagnet und ideologisch überfrachtete Zone ist, aber auch in der Erweiterung von Grenzen zu Überwachungsräumen, die von der Agentur Frontex kontrolliert, zum Teil bis ins Meer und ins Ausgangsland der Flüchtlinge hineinreichen.

Zwei Serien widmen sich der Zeitlichkeit von Grenzen: ihrer Vergänglichkeit bzw. Neuerrichtung. Ute und Werner Mahler haben 22 Jahre nach dem Mauerfall Reste der deutsch-deutschen Grenze festgehalten, also die Orte, „wo die Welt zu Ende war“. Espen Eichhöfer dagegen zeigt anhand der Unabhängigkeitserklärung und der darauffolgenden Gründungsfeier des Südsudans, wie „Ein Staat entsteht“ – und aus einem Land plötzlich zwei Länder mit unterschiedlichen Uniformen, Flaggen und Institutionen werden.

Ein Schwerpunkt der Arbeiten der Ostkreuz-Fotografen aber liegt auf den Menschen, die Grenzen überschritten haben. In mehreren Serien werden Migranten gezeigt: chinesische Textilarbeiter in Süditalien sowie Asylbewerber in Berlin. Hier wird die Paradoxie der Migranten besonders deutlich: Die Menschen, die Heimat und Familie verlassen und sich auf den Weg gemacht haben, sind in Deutschland zu Untätigkeit und Unbeweglichkeit verdammt.

Am immateriellsten werden Grenzen in der Serie „Das Weltgericht“ von Frank Schinksi, in der er die Arbeit des Internationalen Weltgerichtshof in Den Haag dokumentiert. Dieses internationale Gremium soll über Landesgrenzen hinaus

„Über Grenzen“, Eine Ausstellung von Ostkreuz – Agentur der Fotografen, Haus der Kulturen der Welt, 9. 11.–30. 12. 2012

Dinge ohne Worte

/ Eran Schaerf bei Zwinger

Der Raum der Galerie Zwinger zeigt sich in seinem ganzen Weiß. Das ist der Hintergrund für den Vordergrund. Erst mit dem zweiten Blick erscheinen große Sprechblasen, so groß, dass sie zum Teil die Wand verdecken. Das ist ein Paradox. Denn ist es nicht nachvollziehbar, dass ein begrenzter Raum sich in der konkreten Wahrnehmung verändert? Aber auch eine leere Sprechblase verdeckt, was hinter ihr zur Erscheinung kommen könnte. Die Bedeutung einer leeren Sprechblase rekurriert direkt auf den klassischen Comic. Dort dient sie der Verständigung zwischen den Figuren und gleichzeitig auch dem Verständnis des Lesers.

In der „Echo Chamber (Lakoste spielt keine Rollex)“, so der Titel der Schau von Eran Schaerf, wird mit dem Titel eine andere Seite aufgeschlagen. Denn Comics sind der eine Verweis der Sprechblasen. Ein anderer ist der zur Werbung, die in ähnlicher Weise ‚marktschreierisch‘ für ihre Objekte wirbt. Hinweise darauf sind in der Ausstellung Objekte, die direkt von der Wand und Decke hängen und um die man herumgehen muss. Zum Teil ‚sprechen‘ die Blasen auch mit direkt an ihnen angehängten Dingen, oder die Sprechblasenlinie verliert ihre Richtung und zieht sich von einer Wand zur gegenüberliegenden, so dass in spezifischer Weise der Raum mit sich selbst spricht. Das betrifft die Makrostruktur. Es gibt dem gegenüber aber auch eine Innenstruktur, deren Bedeutung unklar bleibt. Was von Weitem als eine Zeichnung an der Wand erscheint, wird in der Mikroansicht eine Art Plastikfaden, der die Form bildet. Dabei steht der ‚Faden‘ unter hohem Druck, was sich ‚ablesen‘ lässt an den Fadenknäuel, die sich am Ende zeigen.

Die Verdichtungen lassen den Betrachter an eine eigenwillige ‚konkrete Poesie‘ denken, in der der Gegenstand selbst spricht. Wenn sich der Faden quer durch den Galerieraum zieht, entsteht Schweigen beziehungsweise eine Skulptur im Raum.

Bei der ersten Begegnung mit der Ausstellung fiel dem Autor auch eine Parallelität mit dem späten Wittgenstein ein und J. L. Austin. Dessen Klassiker ‚How to do things with words‘ hätte auch Titel der Ausstellung werden können. Aber für den Faden mitten durch den Galerieraum findet sich keine plausible Erklärung. An den Faden der Ariadne wollen wir hier erst gar nicht denken. Aber vielleicht daran, dass ein Teil der Arbeiten demnächst in einer Stadt im Westen der Republik zu sehen sein wird. Hier hat man wieder was übersehen, oder?

Thomas Wulffen



Eran Schaerf, „Echo Chamber (Lakoste spielt keine Rollex)“, Galerie Zwinger, Mansteinstraße 5, 10783 Berlin, 8. 9.–3. 11. 2012



Klebebandkreuze und Dielenspaltstoppel

/David Rickard und Tommy Stöckel bei LoBe

Ein bunter Haufen aufgewirbelter Papierwaren: das ist die erste Assoziation beim Anblick von Tommy Stöckels installativer Arbeit im Weddinger Ausstellungsraum LoBe. Verschiedenfarbige Papier- und Pappkartonbögen, wie sie gewöhnlich als Künstlerbedarf zu kaufen sind, liegen lose auf dem Fußboden verteilt. Sie bilden eine beiläufig wirkende Anordnung aus Rohmaterialien. Das zumindest ist der Eindruck, den die ineinandergeschobenen und übereinandergelegten größeren und kleineren Pappen erzeugen. Aber die Ansammlung hat etwas Anziehendes und ihre Wahrnehmung verändert sich beim näheren Betrachten.

Einige Blätter werden von bunten Klebestreifen zusammengehalten und lassen schöne Kontraste entstehen, etwa zwischen einem Kobaltblau und einem Neonpink, andere sind in der Mitte gefaltet und stehen oder liegen aufgeklappt da. Fast im Zentrum ruht eine zusammengeknüllte Papierkugel in Türkis, schräg gegenüber davon liegt ein Zeichenblock mit orange-farbenem Deckblatt. Das alles sind Details, die schon weniger willkürlich wirken. Außerdem ist das Arrangement von weißen Klebebandkreuzen durchzogen, die auf dem grauen Fußboden eine angedeutete Gitterstruktur erzeugen – ein beliebtes Instrument der Minimal Art, um Zufälligkeiten aufzuheben. Ein weiterer Teil der Arbeit ist eine Fotografie (35 × 60 cm), die neben dem bunten Papierfeld an der Wand hängt und ziemlich exakt eben jene Formation dokumentiert, die sich auf dem Foto aber im vorderen und nicht im hinteren Ausstellungsraum befindet. Spätestens in dem Moment wird klar: Das Sammelsurium unterliegt einem streng durchdachten System. In „Proportional Material Arrangement for Two Rooms“ (2012) bildete die erste, jetzt nur noch als Dokumentation existierende Installation das Skript für die zweite. Stöckel spielt geschickt mit den Größenverhältnissen der beiden Ausstellungsräume von LoBe, die sich auf die DIN-Normen

für Papier übertragen lassen; die Bodenfläche des größeren vorderen Raums ergibt gefaltet ziemlich genau die des kleineren hinteren. Vor diesem Hintergrund hat Stöckel für seine Kompositionen in beiden Räumen dieselben Materialien verwendet, nur zum Beispiel einmal in Din A4 und dann entsprechend in Din A5, und so weiter. Er hat zwei aufeinander basierende Schemata kreiert, die sich einzig durch die Variation im Maßstab unterscheiden, von denen wir aber nur das eine tatsächlich live sehen.

So wie Stöckels Arbeit für und mit den beiden Räumen entstanden ist, bilden diese auch den Ausgangspunkt für David Rickards Werke. In der Ausstellung zeigen beide Künstler ihre Exponate aber jeweils nur in einem Raum. Im vorderen, wo der erste Teil von Stöckels Installation platziert war, befindet sich jetzt Rickards „Stoppelfeld.“ Wie ein solches sehen die dünnen Kupferstäbe aus, die auf einer Fläche – die etwa dem hinteren, kleineren Raum entspricht – in langen Reihen aus dem Fußboden hervorsteht. In der Höhe stark variierend, reichen sie von knapp über dem Boden bis etwa zur Länge eines Unterarms. „Soundings“ (2012), wie die eindrucksvolle Arbeit heißt, bezieht sich auf eine historische Methode der Tiefenmessung in der Seefahrt, bei der eine Leine mit einem Bleigewicht zum Grund gelassen wurde. Äquivalent messen die schmalen Stäbe die Tiefe der offenen Dielenzwischenräume und geben durch ihre sichtbare Länge deren Reichweite bekannt. Wir sehen eine Spiegelung dessen, was wir eigentlich nicht sehen können. Rickard deckt die Untiefen des Fußbodens auf. Ähnlich wie Stöckel hat er dazu die Parameter festgelegt; er führt seine „Bohrungen“ im Rahmen einer bestimmten Fläche aus, darüber hinaus entsteht das Werk aber aus dem Zufall heraus. Tatsächlich stört am Ende eine quadratische Fläche die Ordnung der sonst parallel verlaufenden Stäbchen und bringt ein eingesetztes Stück Fußboden zum Vorschein, das zuvor gar nicht beachtet wurde.

„Disruption Pattern“ (2012), eine andere Arbeit von Rickard, sieht aus der Entfernung aus wie ein Wasserfleck. Von Nahem aber wird eine sehr sorgsam ausgeführte Bleistiftzeichnung sichtbar, die alle Unebenheiten auf der Wand innerhalb eines ausgewählten Bereichs mit je einem Strahlenkranz aus lang gezogenen Strichen schmückt. Der Fokus auf Unvollkommenheiten, die verdeutlichen, dass Räume keine „reinen“ Container sind, gilt auch für Rickards dritten Beitrag. „Outer Limits“ (2012) zeigt eine Reihe kleiner, quadratisch zugeschnittener Fotografien, deren Abbildungen sich auf den hinteren Raum beziehen und seine Grenzen beleuchten: sämtliche Ecken wurden ins Visier genommen. In der Vergrößerung geben sie den Blick auf Mikroräume frei, die aus kaum wahrnehmbaren Einbuchtungen bestehen und in einer Ecke sogar fast ein Loch bilden. Es sind eben solche Stellen, an denen der Raum sich fortsetzt und über seinen eigentlichen Rahmen hinausgeht, die Rickard faszinieren.

Mit ihren unterschiedlichen räumlichen Verschiebungen und dem Blick auf verborgene Strukturen ist es Stöckel und Rickard auf eine sehr stimmige Art gelungen, im Zuge ihrer gemeinsamen vierwöchigen Residenz bei LoBe eine wunderbare ortsbezogene Ausstellung zu kreieren.

Julia Gwendolyn Schneider

David Rickard und Tommy Stöckel, LoBe,

Schererstraße 7, 13347 Berlin, 12.–28. 10. 2012

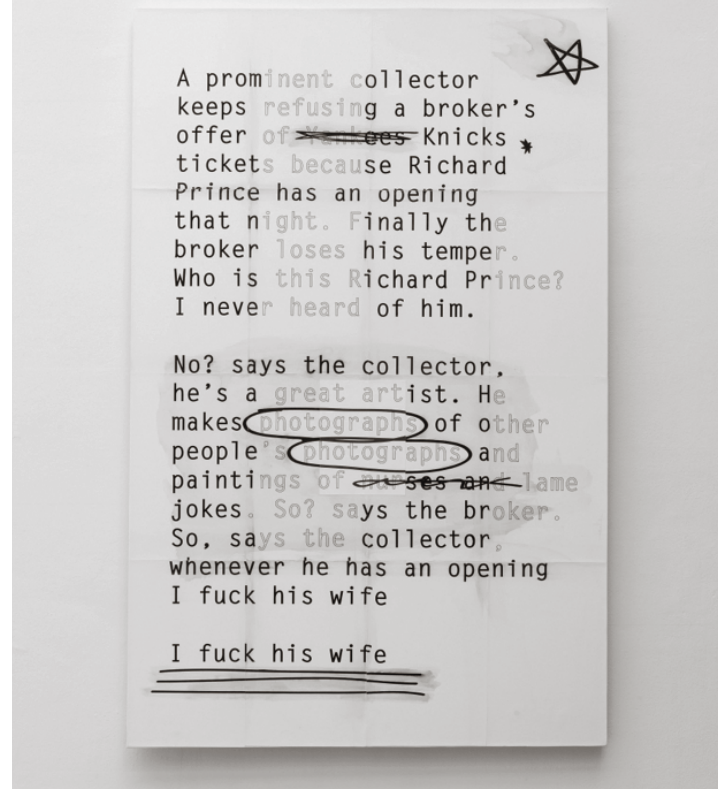
Ähnlichkeit-Spezial

Als „von hundert“ 2006 gegründet wurde, stand noch nicht fest, welches Format das Heft haben sollte. Sollte es eher ein Review-Magazin oder ein Themenheft werden? Es gab im Sommer 2006 dazu einen kleinen Wochenend-Workshop, der wenig effektiv war. Die einen befanden ein Review-Magazin als überflüssig, die anderen meinten, dass die Produktion eines Themenhefts extrem anstrengend wäre. Dies war allerdings auch die Meinung der Review-Opponenten, die sich dann während des Workshops vom Projekt verabschiedeten. Blieben also noch Kito Nedo und ich. Raimar Stange, der gerade seine „Neue Review“ beerdigt hatte, unterstützte uns zumindest mental im Vorhaben, alle paar Monate ein Heft auf Basis von Ausstellungsbesprechungen herauszubringen.

Dass es nun eine Mischung aus beidem geworden ist, es seit zwei Jahren ein „Spezial“ in der Mitte der „von hundert“ gibt, und weiterhin ein großer Teil wie schon immer aus diskursiven Texten besteht, ist ein positiver Kompromiss, für den auch Barbara Buchmaier mitverantwortlich ist. Ein reines Themenheft hätte es nie gegeben und nur Reviews wären langweilig, sind aber eine notwendige Basis.

Ein Thema für ein mögliches Schwerpunktheft war schon 2006 während des Workshops im Gespräch: „Ähnlichkeiten“. Ähnlichkeiten sind für Kritik notwendige Brücken zur Verständigung. Selbst der Kaffeekritikerhipster beschreibt den Geschmack der mittlerweile wieder gefilterten Kaffeebohne mit Vergleichen wie „schmeckt wie Heidelbeere, aber leicht moosig“.

Sie sind der Sprache etwas sehr Grundlegendes und gleichzeitig der natürliche Feind eines frischgebackenen Kunststudenten, der ja nach dem Gegenteil von Ähnlichkeit, also der Originalität, dem Neuen und Einzigartigen, suchen soll. Keine andere Kunstrichtung außerhalb der bildenden Kunst verlangt stärker danach. Wenn also der junge Kunststudent hört, „schau dir doch mal die Arbeit von xy an“, kann das



soviel heißen wie, „vergiss es, das wurde alles schon von anderen gemacht und das besser“. Es kann aber auch heißen, dass dem Professor nichts anderes einfällt, als ähnliche Arbeiten aus seinem Kunstgedächtnis zu zaubern. Geht aber nicht nur dem Professor so. Der Vergleich liegt als Erstes auf der Zunge. Wir ordnen ständig Dinge in unser bestehendes System ein und seltener dieses um. Und dennoch bietet „Ähnlichkeit“ in Bezug auf die bildende Kunst ein unermessliches Feld jenseits des Originalitätsdiktums, welches in den letzten Jahrzehnten eh immer weiter ausgehöhlt wurde und zunehmend zerbröckelt. Allein die Nullerjahre-Kunst setzte eher auf Bezüge und Wiedererkennbarkeiten und collagierte diese eben so neu wie möglich.

Andere Begriffe kommen einem in den Sinn, darunter Mode, Geschmack und Zeitgeist („so sieht Kunst eben heutzutage aus“), Appropriation („es sieht zwar exakt so aus, ist aber ein anderer Kontext“), Morphogenetik („es gibt weniger Ideen als Künstler und der Kanadier oder Japaner hatte zur gleichen Zeit den gleichen Einfall, vielleicht durch morphogenetische Übertragung, es lag einfach in der Luft“), Selbstähnlichkeit („nagle Nägel oder klebe Tonbänder, bleib wiedererkennbar, besetze mit deinem Werk einen Bereich und bleib sitzen“). Deshalb war die Idee, damals ein Heft nur zu diesem Phänomen zu machen, schon vermessen genug. Wir sammelten auch kein Material, aus dem wir jetzt schöpfen könnten. Das vorliegende Spezial ist ein Anfang, wir kratzen noch etwas an der Oberfläche. Die großen Gegenüberstellungen, Plagiatenthüllungsstorys, Portraits gescheiterter Karrieren aufgrund ähnlich arbeitender, aber berühmter gewordener Zeitgenossen bleiben noch aus. Sicher gibt es aber irgendwann einmal ein „Ähnlichkeit-Spezial 2“ – und hoffentlich früher als in sechs Jahren. Einsendungen von Beiträgen an die Redaktion „von hundert“ sind erbeten. Wir haben angefangen zu sammeln.



Steal like an artist? Urheberrecht versus künstlerische Freiheit

/Elke Stefanie Inders im Gespräch mit Jens O. Brelle

Elke Stefanie Inders/ Deine Kanzlei beschäftigt sich hauptsächlich mit Medien- und Urheberrecht. Wie bist Du auf dieses Gebiet gekommen?

Jens O. Brelle/ Ursprünglich wollte ich Fotodesign studieren, habe mich dann aber doch für Jura entschieden und wollte Strafverteidiger werden. In Berlin habe ich Ende der 90er Jahre nach meinem Referendariat ein Praktikum bei der Geschäftsführung der Kulturbrauerei gemacht und bin so bei den Themen wieder angekommen, die mich eigentlich interessieren. Über das Jurastudium bin ich sozusagen durch die Hintertür in die Kreativbranche geraten und rechtlich ist das ja der Medienbereich. Den Fachanwalt für Medien- und Urheberrecht gibt es noch nicht so lange und dieser Bereich traf genau meine Spezialisierung und Interessen; daher konnte ich auch als einer der ersten diesen Titel tragen. Ich nenne mich zwar Art Lawyer, aber meine Mandanten kommen nicht hauptsächlich aus der bildenden Kunst, sondern sind vorwiegend Grafiker, Werber, Journalisten Fotografen, Filmleute, Designer, Autoren oder Musiker.

Inders/ Das sind ja doch zwei sehr verschiedene Sphären; der juristische Bereich und die „Kreativszene“. Wenn ich mir den Veranstaltungskalender auf Deiner Internetseite zur Galerie „Das Magazin“ anschau, erscheint mir das nicht als privatistisches Projekt, weil Du das ja sehr dezidiert angehst.

Brelle/ Ja sicher ist das meinen privaten Interessen geschuldet, ich bin magazinaffin und mich fasziniert dieser Bereich. Hamburg ist ja immer noch Printstadt und eine Magazinalgalerie gibt es so nicht. Im Vergleich z.B. zu „Gudberg“ in Hamburg, die eher wenige Veranstaltungen machen, ist „Das Magazin“ nicht gewinnorientiert. Ich stelle den Raum kostenlos für Leute zur Verfügung, die mit Printkultur zu tun haben. Und bei den Veranstaltungen mache ich dann die Bar. Fertig! Das ist ein Geben und Nehmen.

Inders/ In einem Essay von Dir, in dem Du über Urheberrecht und Appropriation Art schreibst, sagst Du, dass sich diese Künstler automatisch in das Spannungsfeld zwischen Urheberrecht und künstlerischer Freiheit begeben. Und die zentrale Problemursache dabei sei das deutsche Urheberrecht, das nicht mehr zeitgemäß bzw. zu uneindeutig sei. Was müsste denn Deiner Meinung nach geändert werden, um diesen Missstand zu verändern? Das ist ja eine Forderung, die auch von der Piratenpartei gestellt wurde. Glaubst Du, dass Vorschläge wie die der Piratenpartei in die richtige Richtung weisen? Die wollen ja eine sehr umfassende Reform des Urheberrechts und begründen das eben auch damit, dass dieses auf einem veralteten Verständnis von geistigem Eigentum beruhen würde, was der derzeitigen Wissens- und Informationsgesellschaft komplett konträr entgegenstehen würde. Sie fordern, das nichtkommerzielle Kopieren zu legalisieren, und dass z. B. wissenschaftliche Publikationen frei im Netz zugänglich sind. Das Auskommen der Urheber soll dann durch neue zeitgemäße Geschäftsmodelle gesichert werden wie z. B. Crowdfunding.

Brelle/ Ja, sicherlich ein sehr interessanter Ansatz, die Schranken des Urheberrechts insbesondere bei wissenschaftlichen Publikationen noch mehr auszuweiten. Ob das Crowdfunding-Modell eine angemessene Vergütung der Urheber sichert, halte ich jedoch eher nicht für realistisch. Die Diskussion, dass das Urheberrecht reformbedürftig ist, wird ja schon seit Jahren geführt und verschiedene Reformen wurden ja schon durchgeführt. Aber im Endeffekt hat es dazu geführt, dass die Mauern immer höher wurden. Das Urheberrecht wird nach Meinung vieler Leute immer mehr zum Verwerterrecht, bei dem die Urheber eindeutig den Kürzeren ziehen und geprellt werden, z. B. ist dies für Autoren, die sowieso nicht viel verdienen, hochgradig problematisch, sozusagen



ein Total-buy-out, da sie alle Rechte abgeben müssen, also gegen eine einmalige Pauschale, und meistens ist dies eine geringe Vergütung. Das ist eine Realität. Mein Ansatz der auch von vielen geteilt wird, ist, dass man das Urheberrecht eher lockert und dadurch auch mehr kreative Freiräume schafft. Ich bekomme häufig Anfragen von Leuten, also von Kreativen, die Angst haben überhaupt noch etwas zu verwenden und die es dann lieber ganz lassen. Sie fürchten sich in den Verletzungsbereich des Urheberrechts hineinzubegeben und deswegen machen sie lieber gar nichts.

Inders/ Und mit Lockern meinst Du genau was? Wir sprachen ja eben davon, dass das Urheberrecht immer mehr zum Verwerterrecht wird und wenn man dies lockert, dann ist dies doch ein immer weiter fortschreitender Nachteil für die Urheber?

Brelle/ Mit Lockern meine ich natürlich auch zu Gunsten des Urhebers. Und zwar eben auch in dem Sinne, falls er etwas verwenden will. Wenn er z.B. ein fremdes Bild als Vorlage bearbeiten will, als Sampling oder Collage. Jetzt ist es so, dass das ziemlich restriktiv gehandhabt wird. Urheberrecht hat ja verschiedene Schranken, wie z.B. die Zitatzfreiheit, die freie Benutzung, d.h. dass man diese Aussage dann mit einem fremden Bild belegen kann. Das Zitat darf nicht über den Zitatzweck hinausgehen und dient als reiner Belegzweck. Meine Idee ist es, dass man diese Schranken noch weiter ausweitet, um eher Kreativität zu fördern. Dass man z.B. auch Schutzfristen verkürzt, die ja jetzt noch auf siebenzig Jahre begrenzt sind. Das ist ein Zeitraum, wo man sich im modernen Kommunikationszeitalter fragen muss, ob es überhaupt noch zeitgemäß ist, dass ein Werk noch siebenzig Jahre nach dem Tod des Urhebers geschützt ist.

Inders/ Also ich schaue da als Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin drauf und natürlich weniger oder gar nicht von der juristischen Seite, weil ich davon keine Ah-

nung habe und sage daher, Appropriation-Art-Künstler, oder eigentlich alle Künstler oder Kreative, die mit Samplings, Found-Footage, Remixes usw. arbeiten, verstehen den Akt der Aneignung ja nicht als Diebstahl, sondern als Teil ihres künstlerischen Konzeptes, z. B. als Repräsentationskritik, als Infragestellen der Autorenschaft, des Geniekultes usw. Aneignung wird hier ja nicht als Diebstahl von Eigentum oder geistigen Eigentums verstanden. Du hast das ja eben im Grunde schon angedeutet. Aber kann man diesen Widerspruch überhaupt auflösen, also zwischen künstlerischer Praxis und Rechtsprechung?

Brelle/ Nach dem deutschen Urheberrecht ist es so, dass wenn eine schöpferische Qualität und eine besondere Originalität bei einer Arbeit erreicht ist, diese auch ohne die Zustimmung des Urhebers veröffentlicht werden darf. Aber das ist ja auch nicht die These oder das Konzept der Appropriation Art, da geht es ja gerade darum, sich etwas Fremdes entgegen dem Dogma der Rechtsordnung anzueignen.

Inders/ Ich vermute ja, dass man diesen Widerspruch nicht auflösen kann ...

Brelle/ Die künstlerische Freiheit ist ja im Gesetz verankert, aber sie ist eben nicht grenzenlos und das Urheberrecht wäre dann ja auch so eine Grenze. Und es ist dann die Frage, wann ein Künstler diese Grenzen verletzt, was natürlich immer auch Auslegungssache ist. Als Grenze dieser Freiheit existiert eben der Konflikt zwischen Urheberrecht und Künstler, wobei der Urheber dann der „Betrogene“ ist.

Inders/ Du würdest also Sven Regener zustimmen, der sich kürzlich sehr vehement über den Umgang mit künstlerischen Urheberrechten aufgeregt hat. Dass es ein Skandal sei, wenn man als Künstler das Wort Urheberrecht in den Mund nähme und dann eben als uncool gälte. Er kritisiert, dass Diebstahl im Netz inzwischen als cool gilt.

Brelle/ Soweit ich Sven Regener verstanden habe, kritisiert er, dass sich große Konzerne wie Google (z. B. durch Werbeeinnahmen bei YouTube) auf Kosten der Künstler bereichern, die „sozusagen die Penner in der letzten Reihe“ seien. Dieser Kritik kann ich nur zustimmen und sie belegt meine These, dass sich das Urheberrecht eher zu Gunsten der wirtschaftlichen Verwerter und weniger zum Schutz der Urheber selbst entwickelt.

Inders/ Ich komme nochmal auf meine Bemerkung von vorhin zurück, dass Appropriations-Künstler ja im Grunde eine Kritik am Primat des Eigentums üben, also an einem Tabu rühren, was eben zu ungerechter Verteilung führt. Was kann daran falsch sein?

Brelle/ Ja, das ist zwar richtig, aber oft ist es so, dass die Rechte der Urheber dann eben doch verletzt sind, weil sie nicht gefragt wurden und weil keine Schranke des Urheberrechts greift und die Zustimmung nicht vorliegt. Wenn ich als Jurist spreche, dann ist die meiste Appropriation-Art sicherlich eine Urheberrechtsverletzung.

Inders/ Und als Nichtjurist würdest Du das kritisch hinterfragen?

Brelle/ Als Nichtjurist würde ich sagen, dass das eigentlich erlaubt sein muss; als Kunstform, als Aussage.

Inders/ Siehst Du da Chancen, das juristisch zu verankern?

Brelle/ In der Weite und Bandbreite wohl kaum. Das denke ich nicht. Und die andere Sache ist ja auch, wo kein Kläger ist, da ist auch kein Richter. Wenn sich der Urheber im Nachhinein damit einverstanden erklärt, dann gibt es ja auch kein rechtliches Problem.

Inders/ Das heißt für mich übersetzt, Versuch macht klug, oder auch nicht! Aber dann stehe ich ja als Künstler wieder vor dem oben genannten Problem, infolge der Rechtsunsicherheit!?

Brelle/ Genau so ist es. Als bestes Beispiel dient der „Marlboro Country Man“, den Richard Prince 1:1 ohne Zustimmung vom Fotografen Dieter Blum abfotografiert hat. In einem Beitrag im „art“-Magazin (November 2012) steht dazu: „Dass Richard Prince Blums Aufnahmen als Vorlagen für seine Re-Fotografien verwendet hat, sei ihm egal ...“ Der Fotograf wird zitiert: „Mein Rechtsanwalt fragte mich, was ich dagegen unternehmen will. Ich sagte: nichts. Er fand, das sei eine gute Entscheidung.“ Aufgeregt habe sich Blum jedoch, als ein Galerist seine Aufnahmen ablehnte, weil sie denen von Richard Prince „zu ähnlich“ seien.

Inders/ Neulich musste das Kölner Kunsthaus Lempertz eine Schadensersatzforderung eines Käufers in Höhe von zwei Millionen zahlen, da das versteigerte Bild des rheinischen Expressionisten Heinrich Campendonk gefälscht war. Da hieß es im Urteil, dass seitens des Kunsthauses keine ernsthaften Kontrollen stattgefunden haben und das Landgericht Köln warf Lempertz in seinem Urteil Fahrlässigkeit bei der Prüfung vor und dass für eine sichere Zuschreibung des Bildes zu Heinrich Campendonk keine hinreichend tragfähige Grundlage vorhanden sei. Es gab z. B. keine Echtheitsexpertise, die aufgrund des Rekordpreises und weil es auch keine Abbildung davon in der Fachliteratur gab, unbedingt hätte eingeholt werden müssen. Verurteilt wurde hier nicht der Fälscher, Beltracchi, sondern das Kunsthaus. Das Gericht erkannte es übrigens nicht als Entschuldigung an, dass das

Kunsthaus getäuscht wurde. Die wurden ja als die Dusselköpfe dargestellt. Ich musste übrigens ziemlich über dieses Urteil schmunzeln und habe mich gefragt, ob da jetzt mal endlich der Richtige bestraft wurde? Also kann man sagen, dass dieses Urteil wegweisend ist?

Brelle/ Also, das ist jetzt das erste Urteil dieser Art, das ich kenne.

Inders/ Meine Frage zielt ja auch in die Richtung, dass Beltracchi sich hier eigentlich ein Bild angeeignet hat. Selbstverständlich ist mir klar, dass Beltracchi sich mehr als unseriös verhalten hat und natürlich bewusst getäuscht hat, um daraus Profit zu schlagen, und dies hat er ja auch über viele Jahre hinweg getan.

Brelle/ Ach so, Du meinst Kunstfälscher sind eigentlich Appropriationisten? Das ist jedenfalls eine steile These!

Inders/ Nein, das meine ich natürlich nicht. Aber irgendwie musste ich lachen, als ich von dem Urteil gehört habe, Beltracchi wurde ja schon bestraft, sechs Jahre im offenen Vollzug, die er gerade absitzt. Außerdem wird hier mal wieder die Frage nach dem Verhältnis von Original und Kopie bzw. Fälschung aufgeworfen.

Brelle/ Ja, das ist es, was ich vorhin eben auch meinte, dass in diesem Falle das Abkupfern eines Bildes ja nicht einem guten Zwecke diene. Also so wie das Urteil entschieden wurde, ist das richtig. Das Entscheidende an dem Urteil war die Verletzung der Sorgfaltspflicht seitens des Kunsthauses.

Inders/ Wenn ich mir über das Verhältnis von Kopie und Original Gedanken mache, und ich sage hier bewusst nicht Fälschung, sondern Kopie. Also wenn ich darüber nachdenke, auch im juristischen Sinne, soweit ich das überhaupt vermag, dann scheint es, dass die Debatten um Original und Kopie die ihnen zugrunde liegenden Vorstellungen, also das, was wir als Original und Kopie unterscheiden, nicht einbeziehen. Wenn ich mir Gedanken um die Reformierung des Urheberrechts mache, dann sollten diese möglicherweise zu überdenkenden Vorstellungen die Reformen ja auch berühren. An diesem Punkt sind wir doch weit entfernt davon uns theoretische Gedanken darüber zu machen, was eigentlich unsere so scheinbar unhintergehbaren Vorstellungen von Kopie und Original sind. Schau ich mir die asiatischen Länder an, dann herrscht dort eine ganz andere Vorstellung von Kopie und Original. Hier ist eine Kopie oder Fälschung etwas Böses oder Illegales. Dort ist das Klauen und Kopieren ja etwas Positives. Ich denke da auch an Byung-Chul Han, der das westliche Konzept des Originals dekonstruiert und dagegen die chinesische Vorstellung von künstlerischer Schöpfung setzt...

Brelle/ ... und nach meinem laienhaften Wissen machen die Chinesen ja auch ein Kompliment mit einem Fake! Also ich bin ja kein Asienexperte.

Inders/ Also ich auch nicht. Aber mir fällt da ein in Berlin lebender befreundeter chinesischer Künstler ein, in dessen Arbeiten und Erzählungen der Bezug zu künstlerischen (Ai Weiwei) und politischen Autoritäten (Mao) in China hervorsteht, sei es affirmativ oder kritisch. Es gibt da jedenfalls eine ganz starke Identifikation. Immer wieder wird in seiner Herkunftsfamilie die Geschichte von seinem Großvater, einem Pekingbibliothekar, erzählt, der Mao das Kommunistische Manifest persönlich ausgeliehen hat. Vor diesem Hinter-

grund erscheint mir aber der Denkansatz von Byung-Chul Han unbedingt interessant, denn im Allgemeinen monieren wir das Faken von Produkten als wirtschaftlichen Schaden, als Ausverkauf von guter deutscher Qualitätsarbeit und Produktinnovation. Ganz besonders, wenn es um die Autoindustrie und das Ingenieurswesen geht. Und dort ist das im Grunde eine kulturell gewachsene Tradition, dass man Dinge kopiert, die können sozusagen gar nicht anders. Als kulturhistorische Ursache dafür werden die zahlreichen kulturellen Brüche innerhalb der chinesischen Kultur bezeichnet.

Brelle/ Du meinst etwas ist so gut, dass man es eben kopieren muss. Ja und genau nach unserem Verständnis und natürlich Rechtsverständnis greifen dann die Schutzrechte, zu denen das Urheberrecht gehört, um wirtschaftliche und urheberrechtliche Interessen zu fördern. Dass der Urheber das Recht hat, diese Dinge zu vervielfältigen, gehört zur Säule der wirtschaftlichen Verwertungsinteressen, das Urheberpersönlichkeitsrecht wird als weitere Säule des kontinentaleuropäischen Urheberrechts angesehen. Dann würde nach unserem Verständnis das asiatische Recht mit unserem kollidieren. Zumindest kollidiert das asiatische mit unserem wirtschaftlichen Recht. Sie ziehen ihrerseits einen Nutzen daraus, ohne den Urheber dabei zu fragen und zu beteiligen. Das Persönlichkeitsrecht, o.k., das kann man vielleicht in Einklang bringen, aber ein Problem gibt es dann mit dem Namensrecht, wenn eben Produkte nicht genannt werden. Ja, finde ich schwierig, also, dass man kopiert, um dies als Kompliment zu fassen, das ist in Ordnung, aber was kommt dann? Ich weiß natürlich auch nicht woran das liegt, dass das den Urheber auch nicht mehr kratzt. Vielleicht weil China so groß ist, keine Ahnung. Aus wirtschaftlicher Sicht kann ich es nicht nachvollziehen.

Inders/ Also ist es eben nicht kompatibel, weder aus unserer rechtlichen Sicht noch hinsichtlich unseres kulturellen Verständnisses.

Brelle/ Ja genau, aber dort scheint es zu funktionieren. Und es wird eben auch anders aufgefasst, weil es die Menschen scheinbar gegenseitig beflügelt.

Inders/ Trotzdem meine ich, dass man diese Argumente (von Byung-Chul Han) nicht einfach wegweisen kann. Stichwort: Globalisierung. Hier kann man zwei diametral entgegen gesetzte Prozesse konstatieren: Einerseits vereinheitlicht sich alles, andererseits fordern wir eine Individualität, die aber nicht mehr möglich ist. Das, was wir kritisieren, passiert ja sowieso schon.

Brelle/ Ja, das kann ich eigentlich nur bestätigen.

Inders/ Wenn ich also an Walter Benjamin und das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ denke, aber vorrangig die technischen Voraussetzungen fokussiere, mit denen Kunstwerke vervielfältigt werden können, dann hat man wohl niemals zuvor so ausgefeilte Möglichkeiten besessen, um Kunstwerke zu reproduzieren.

Brelle/ Ich kann das nur bestätigen, dass Urheberrechtsverletzungen durch die Vereinfachung der technischen Möglichkeiten nun viel häufiger auftreten, natürlich weniger für den Bereich der bildenden Kunst, sondern eher für das Filesharing, was eben auch zu einem massenhaften Urheberrechtsmissbrauch führt, wie das im Bereich der bildenden Kunst aussieht, weiß ich nicht. Sicher richtig ist, dass durch die



elektronischen Medien natürlich oder wahrscheinlich immer mehr Kunstwerke entstehen.

Inders/ Ich meine jetzt eher, dass sich da die Katze in den Schwanz beißt: Die technischen Möglichkeiten sind immens entwickelt und entwickeln sich auch immer schneller. Also nutze ich sie auch als Künstler. Das ist ja sozusagen eine Einladung.

Brelle/ Das war ja auch meine Ausgangsthese: Daher sollte man auch Urheberrechtsschranken niederschwelliger ansetzen. Das würde dann auch Urheberrechte fördern und eben nicht verhindern, wie das jetzt der Fall ist, weil es ja eben nicht geht. Die technische Entwicklung geht hier schneller voran.

Inders/ Also das, was derzeit versucht wird im Internet zu verbieten, sieht meines Erachtens nach einer gewaltigen Flickschusterei aus, eine Art Symptombdoktorei, und das wird auf Dauer nicht funktionieren.

Brelle/ Ja genau. Ich meine, ich bin kein Experte im Bereich von Open-Source, aber das ist ja genau die Idee, dass man Dinge freigibt, die sich folglich vervielfältigen und die man dann auch kommerzialisieren kann und die in Betrieb gehen. Dass man dann eben noch Zusatzleistungen anbietet, die auch Ertrag bringen können. Dies war genau so bei Linux der Fall, die dann durch den Vertrieb von Handbüchern Kosten rein bekommen haben. Also im Grunde würde ich sagen, Open-Source geht in Richtung Appropriation und Vervielfältigung, wo man eben keine Schranken aufrichtet, so wie das jetzt bei Apple der Fall ist. Sondern man gibt etwas frei und daraus entwickelt sich etwas Neues.

Inders/ Hier finden ebenso zwei sehr gegenläufige Entwicklungen statt, dass man einerseits im Internet alles für alle freigibt, aber gleichzeitig dies reglementieren will. Die Frage stellt sich dann wohl permanent, welche Risiken und welche Vorteile das hat.

Brelle/ Dem würde ich so uneingeschränkt zustimmen.



Texturen

/Von der Kultur des Collagierens

Textur ist ein doppeldeutiger Begriff, er steht für „Gewebe“ wie auch für die Qualität einer „Oberfläche“. Als Terminus scheint er dienlich, um das Verhältnis der narrativen Struktur eines Kunstwerkes, die auf bestimmte Referenzen und Themen verweist, zu dessen ästhetischer Hülle zu fassen, welche sich aus Motiven, Materialien und Formen zusammensetzt. Der Begriff der Textur ist damit zentral für ein zeitgenössisches künstlerisches Vorgehen: das Collagieren (im Film eher Montieren) – gemeint als das Ineinanderweben von Motiven, Materialien, Objekten und inhaltlichen Referenzen auf Basis eines individuellen Interessensmusters zu einem Werk. So entwickeln sich seit geraumer Zeit Gruppen künstlerischer Äußerungsformen, die in ihren Zusammensetzungen so vielgestaltig wie der Kunstbetrieb selbst sind und dabei doch in ihrer ästhetischen Grundstruktur Ähnlichkeiten aufweisen. Diese Situation der Kunstproduktion scheint darin unser aktuelles Gesellschaftsgefüge zu spiegeln, in dem sich ähnelnde Gruppen bewegen und offensichtlich radikale oder kritische Positionen scheinbar selten geworden sind.

Die Begriffe „radikal“ und „kritisch“ werden in unserer Gesellschaft und auch in Bezug auf die aktuelle Kunstproduktion jedoch immer noch oft im Sinne der Moderne mit „neu“ oder „oppositionell“ übersetzt. Jene modernen Formen kritischer Äußerungen konnten jedoch vor allem solange entstehen, wie die bestehende Meinungslandschaft durch Traditionen noch klar strukturiert war und gesellschaftliche Gruppen eindeutige Positionen vertraten. Dies ist nun aber gerade heute nicht mehr beobachtbar – weder gesamtgesellschaftlich noch im spezifischen System des Kunstbetriebes. Vielmehr hat vor allem der mittlerweile ausgeprägte Individualismus unserer Zeit mit seinem emanzipatorischen Impetus und der gleichzeitige Verlust von gesellschaftlichen

Traditionen und Normen (in Familie, Religion und Beruf) das Phänomen schier endloser Ausdifferenzierung von Lebensstilen und Anschauungen ausgebildet, deren Orientierungsmaßstäbe sich vor allem aus medial kommunizierten Gesellschaftsnormen speisen und darin tendenziell „in der Mitte“ pendeln und nicht „ausschlagen“. Kritik kann heute weniger als oppositionell, denn vielmehr als relational und zusammengesetzt bezeichnet werden. Neues entsteht nicht mehr unbedingt in Opposition zu Bestehendem, sondern durch die Integration und das Zusammenfügen (sprich hier auch Collagieren) verschiedener Positionen in einer eigenen Stellungnahme. Diese Situation spiegelt sich im Kunstbetrieb eben in jener Vielgestaltigkeit von Gruppen künstlerischer Ausdrucksformen, die weniger radikal auftreten und deren Oberflächenstrukturen sich angleichen, die aber dennoch sehr individuell zusammengesetzte Narrationen und Inhalte in oftmals komplexen und differenzierten Werken vermitteln.

In den klassischen Medien wie Malerei und Bildhauerei ist seit einiger Zeit eine größere Gruppe künstlerischer Ausdrucksformen auszumachen, in der Künstler mit Motiven und Formen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, in der Malerei oft in Kombination mit Zeichen und Symbolen aus der aktuellen Alltagskultur, arbeiten. Der Bezug auf das 20. Jahrhundert mit seinen Avantgarden könnte in diesem Zusammenhang eine Reaktion auf die Situation sein, dass eine (vielleicht ersohnte) Entstehung von ebensolchen Avantgarden im aktuellen, globalisierten Kunstbetrieb schwierig oder gar unmöglich geworden ist. In der Fotografie hingegen fällt die Tendenz zum Dokumentarischen auf und reflektiert in oft montierten Bildstrecken die Auseinandersetzung mit sozialen Themen. Die Film- und Videokunst bringt z.B. Äußerungen hervor, die in Montagen kultur(historische) Themen

verarbeiten und darin Vergangenes in Beziehung zu Aktuellem setzen.

In der Malerei kann man vor allem unter den jüngeren Positionen diejenigen in einer „Gruppe“ zusammenfassen, die das Formenvokabular moderner Avantgarden (Konstruktivismus, klassische Moderne) mit Erscheinungsformen unserer Medienlandschaft (computergenerierte Formen) oder Motiven aus der Alltagskultur (Sticker, Magazine) verbinden. Es entstehen ästhetische Gewebe, deren Oberflächen zum einen durch die Verwendung von Motiven des 20. Jahrhunderts eine Patina des Vergangenen evozieren – und zum anderen eben diese Patina zugleich mit Aktuellem konterkarieren: So zu begutachten in den Werken von Kerstin Brätsch, Clara Brörmann oder Anne Neukamp.

Besonders zahlreich entstehen mit ähnlichem Formenvokabular aus Motiven der Moderne und Alltagskultur Werke im erweiterten Bereich der Skulptur zum Beispiel bei Stef Heidhues, Roseline Rannoch, Juliane Solmsdorf oder Natalia Stachon, die man auch als „räumliche Assemblagen“ bezeichnen könnte. In diesen Werken werden verschiedene Objekte und skulpturale Arbeiten im Raum installativ angeordnet. Formal und materialästhetisch werden kunsthistorische Bezüge zum 20. Jahrhundert (Minimal Art, Konstruktivismus) in zeitgenössisches Vokabular eingewebt, so dass auch die Oberflächen dieser Werke zwischen Vergangenen und Aktuellem changieren, während die Ausdrucksform der räumlichen Assemblage die Idee des Collagierens spiegelt.

Gesellschaftliche Bereiche, die eine Entwicklung von Neuem – vor allem auch im Sinne von Innovation – zum Ziel haben, sind u.a. Wissenschaft und Technik. Mit dieser Welt beschäftigen sich Künstler wie Micol Assaël, Nina Canell oder Attila Csörgö in ihren ebenfalls skulpturalen Arbeiten und rekurrieren in ihrer experimentellen Formensprache auf genau diese gesellschaftlichen Bereiche. Oft erinnern die Werke in ihrem Aufbau an wissenschaftliche Versuchsanordnungen. So zu beobachten z. B. an Nina Canells „Anatomy of the Rising Tide“ (2010). Attila Csörgö unternimmt Experimente mit selbstkonstruierten Maschinen und optischen Apparaturen, wie bei seiner Arbeit für die diesjährige documenta 13 „Squaring the Circle“ (2012) und Micol Assaël erforscht für ihre Installationen vergessene Gebiete der Wissensproduktion wie die Forschungen des russischen Wissenschaftlers Alexander Chizhevsky, der Pate für ihre Ausstellung „Chizhevsky Lessons“ in der Kunsthalle Basel 2007 stand. Auch diese Künstler präsentieren ihre Werke oft als räumliche Assemblagen. Ein dritter wichtiger gesellschaftlicher Themenbereich für die Kunstproduktion im skulpturalen Bereich scheint zudem die Ökologie bzw. die Auseinandersetzung mit Naturphänomenen zu sein, wie sie von Künstlern wie Tue Greenfort etwa in seiner aktuellen Ausstellung („Gasag Kunstpreis 2012“) in der Berlinischen Galerie vorgenommen werden.

Die Rückgriffe auf historische Ausdrucksformen wie Ready-made und Assemblage sind im Bereich der zeitgenössischen Skulptur besonders auffällig.

Im Gegensatz zu den eher klassischen Medien scheinen im großen Bereich filmischer und fotografischer Ausdrucksformen die Möglichkeiten, mehr oder weniger direkte Gesellschaftsbezüge zu integrieren, häufiger. Hier fallen Fotografen wie Tobias Zielony auf, der für seine Arbeit jugendliche Rand-

gruppen mit der Kamera begleitet und in Fotoanimationen wie „Le Vele di Scampia“ (2009) auch mit dem Prinzip des Collagierens arbeitet: dem Montieren von Einzelbildern.

In ihren filmischen Arbeiten spielen zudem Künstler wie Cyprien Gaillard oder Haris Epaminonda mit kulturhistorischen Themen: archäologische Stätten und Architekturen fungieren hier als Statthalter von Gesellschaft. Es sind Motive, die zugleich Urbanität im speziellen und Menschheitsgeschichte(n) im allgemeinen Sinne versinnbildlichen. Auch hier wird Aktuelles in Bezug auf Vergangenes verhandelt.

Unter den oftmals vergangenheitsbezogenen Oberflächenstrukturen zeitgenössischer Werke tauchen somit durchaus auch gesellschaftlich relevante Themen wie Ökologie, Wissensproduktion, Urbanität oder Sozialkritik auf. Implizite Kritik wird dort jedoch nicht mehr künstlerischen Manifesten oder Utopien folgend gestaltet, sondern in individuellen künstlerischen Produktionen entwickelt, basierend auf spezifischen Interessensmustern. Die auffällige Rückbesinnung auf vergangene Epochen und historische Formensprachen könnte man als Sehnsucht nach einer (alten) Welt interpretieren, in der Ordnungen und Meinungen (wieder) erkennbarer werden. Vielleicht stehen Motive wie die von archäologischen Stätten oder die Referenzen auf die Avantgarden des 20. Jahrhunderts mit seinem Fortschrittsgedanken aber auch nur für Ideen, die dekonstruiert werden wollen und müssen, um Neues entstehen zu lassen.

Die heutigen künstlerischen Äußerungen sind somit zwar scheinbar weniger radikal, aber vielleicht ist das sorgfältige Weben künstlerischer Texturen sogar nachhaltiger als etwaige radikale Gesten – jedoch aber nur dann, wenn über Relevanz und Inhalte auch diskutiert und kommuniziert wird. Hier sind vor allem die Kunstkritik gefragt sowie die Ausstellungsstätten, die konsequenter jene zu Grunde liegenden Referenzen von Kunstwerken erklären und offenlegen sollten, um wirklich fruchtbare und vielleicht auch manchmal schmerzhaft Diskussionen zu ermöglichen. Meinungsbildungsprozesse sind nötiger denn je, um die vorhandene Vielgestaltigkeit zu durchdringen. Denn nur über Kommunikation können wir das Verhältnis zur Welt begreifen und die bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhänge ordnen – wenn nötig auch neu.

Katharina Schlüter

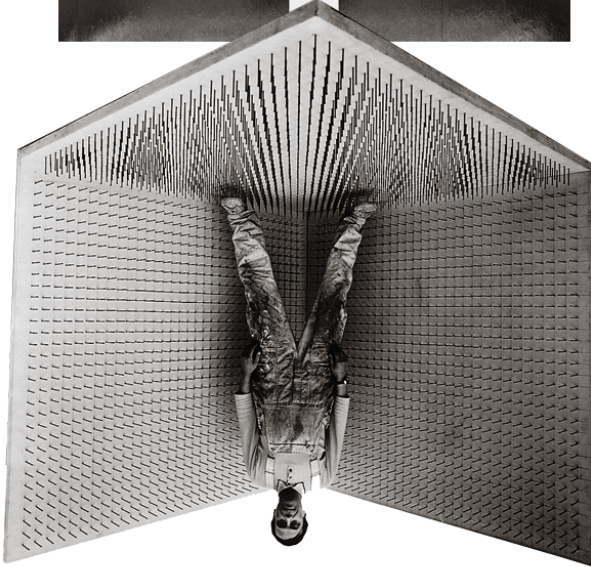
siehe auch:

—Melanie Franke „Fun-de-siècle: Die Nuller“, von hundert 11/2007, www.vonhundert.del/index.php?id=84

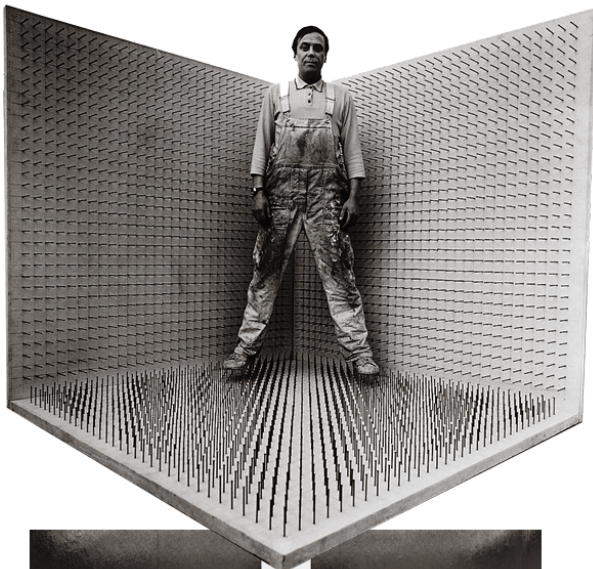
—Andreas Koch „Die Dekade der Nuller“, von hundert 7/2008, www.vonhundert.del/index.php?id=126

—Dominik Sittig „Am Mauerpark. Ein Zwischenspiel“, von hundert 12/2011, www.vonhundert.del/index.php?id=374

—Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch „Von der Appropriations-Kunst über die Bezugs-Kunst zur Netzwerk-Kunst“ von hundert 4/2012, www.vonhundert.del/index.php?id=410



Ähnlichkeit und Gleichheit und Wiedererkennbarkeit



Ähnlichkeit kann schlecht sein.

Die Erzeugung von werkimmanenten
Ähnlichkeiten ist ein Ziel.

Werkimmanente Ähnlichkeit bedeutet Haltung.

Haltung entsteht aus der Wiederholung.

Werkimmanente Ähnlichkeit bedeutet
Wiedererkennbarkeit.

Wiedererkennbarkeit ist ein Prädikat.

Ähnlichkeit kann ein Prädikat sein, das gilt gleichermaßen
für werkimmanente Ähnlichkeit wie für werkübergreifende
Ähnlichkeit.

Zu viel Ähnlichkeit wird zu Gleichheit.

Gleichheit ist Langeweile, das gilt gleichermaßen für
werkimmanente Gleichheit wie für werkübergreifende
Gleichheit.

Plötzlich auftretende werkimmanente Unähnlichkeit steht
im Verdacht des Haltungsverlusts.

Haltungsverlust ist schädlich.

Ähnlichkeiten wirken bei oberflächlicher Betrachtung
ausgeprägter.

Ähnlichkeit kann wirken wie Gleichheit.

Ähnlichkeiten werden schwächer bei genauerer Betrachtung.

Die Betonung von Ähnlichkeiten zu den Werken anderer
kann ein Prädikat sein.

Gleichheit zu Werken anderer ist schädlich.

Eine Häufung von Ähnlichkeiten unterschiedlicher
Künstler führt zu Schulen oder sogar zu Ismen.

Die Unvergleichbarkeit von Werken zu bestehenden Wer-
ken anderer ist das höchste Prädikat.

Zu viel Ähnlichkeit zu bereits bestehenden Werken anderer
steht im Verdacht der Kopie.

Peter K. Koch



Dödel

Am Anfang war das Wort und das Wort ist Fleisch geworden, und hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Ähnlichkeit gesehen, die Ähnlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater, von Gnade und Wahrheit. – nach Johannes Offenbarung.

Da machte sich David auf und zog mit seinen Männern und schlug unter den Philistern zweihundert Mann. Und David brachte ihre Vorhäute dem König in voller Zahl, daß er des Königs Eidam würde. Da gab ihm Saul seine Tochter Michal zum Weibe. – 1. Samuel 18.27.

Und der Fleischpenis hat Ähnlichkeit mit dem Blutpenis, denn alles Fleisch ist ähnlich seiner Ähnlichkeit, die da ist Fleisch. Lebenslang; Und auch ich versuche mir immer ähnlich zu werden. Denn; Enkel, Ahnen, Großväter. Denn; Tendenz zu kleinen Veränderungen.

Denn; hohe Fruchtbarkeit im Verhalten zur Fürsorge der Eltern, gehorchen dem Wort, welches Gesetz ist, und das da heißt: Passe Dich an, und, teile Dich. Denn das Gesetz des Lebens heißt: Anpassen und teilen. Kalenderspruch der Metastasen. Nachdem sie sich angepasst – wollen sie? sich auch mit mir teilen. Variationen im Schwarm inkl. Selbstzweifel: Gibt es überhaupt Individuen und nicht einzig Variationen. Von: Schwärmen. Paaren. Einzelgängern. Aus einer Zeit, als man noch aus persönlichen Gründen gelebt hat. Art. Spezies. Klasse. Klasse-Dödel, der du bist, mit kleinen Variationen. Rankenfüßler. Kopffüßler – wer wird der nächste Kopffüßler? (s. Horst Antes). Mit kleinen Abweichungen, damit man Dich noch erkennt. Variantenwächter. Meinungswärter, Standpunktprofi, Gleichschalter, Gleitschutznarr. Hauptwiderspruchartist. Geschmacksverstärker. Restpostenpoet. Poin-tenleger. Verhaltensverwalter. Spielverderber. Zusatzsüchtiger. Glücksdienner. Entblödungsprediger. Senkbleirüpel. Wirklich-

keitsfanatiker. Schlusslichttreter. Eckenschieber. Kantenschöner. Schreithammel. Blickfangpfleger. Erinnerungsbarbar. Bildungsschamane. Mythentreiber. Fleißapostel. Raumreiber. Antragsmuffel. Überschussschnüffler. Vergangenheitsprophet. Übergangsrichter. Schleichwegbereiter. Hassträger. Spiegellecker. Schwanzlutscher. Faunadödel ...

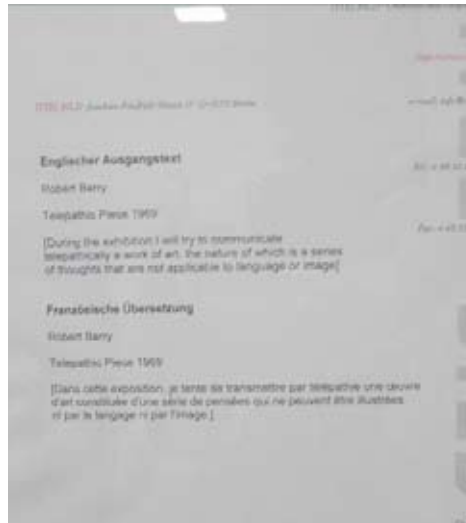
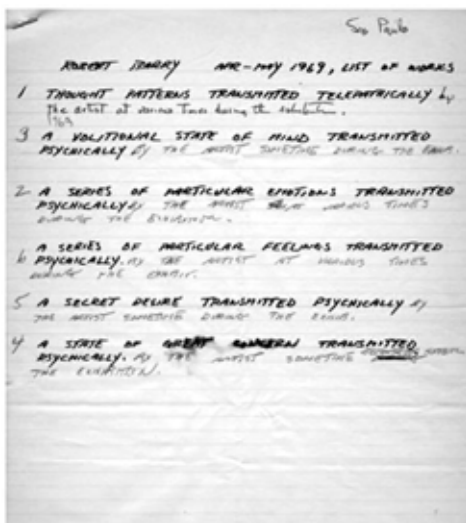
Pflanz Dich fort von hier, Dödel. Stange. Reibeisen. Flam-menschwert. Feuerkeule. Kanone. Ding. Hammer. Ram-me. Dampfamme. Der Du bist Hallodri. Rohr. Schniedel. Schwengel. Bubenspitze. Wurmfortsatz. Bürste. Widerhaken. Schnökel. Stößel. Schrubber. Werner. Wilhelm. Heinrich Reiner. Renaissance-Fürstchen. Barockkeule. Fürst der Finsternis. Mann der Stunde. Geißel der Menschheit. Blickfang der Gene. Bester Freund. Glückspender. Familienstamm. Stammhalter. Vollstrecker. Kleiner Soldat. Taschenspieler. Buchhalter. Witwenröster. Seelenröster. Seelenpinsel, Schweinsaxe. Griechenkönig. Apfelbäumchen. Schuldspitze. Lollipop. Lutschstengel. Mundorgel. Gaumenkitzler. Augenschmaus. Hol sie Dir; die Geschichte meiner Impotenz, in 14ter Auflage. Leinen gebundener Einband, mit Prägedruck in drei Schmuckfarben. Fadenbindung. Goldschnitt und Supplement-Band für die ersten 100 Käufer, im Schweinslederschuber mit Echtheitszertifikat, nummeriert und signiert vom Autor.

Berlin 2556, buddhistischer Zeitrechnung. 1ste Klasse. Schlaf-wagenschaffnerdödel mit ABC-Schützendödelbegleitung, Alphadödeln und Betadödelanhang. 2B-Art. Hamburger Trockenkeksdödel. Kölner Volksdödel. Karlsruher Vereinsdödel. 1A-Erkenntnis. Die dödeln sich selbst (bösaartig) einen autopoiesisch. Ironie. 2A-Einsamkeit. Ein Dödel unter Dödeln zu sein. 1A-Hoffnung. Dass sie von den Londoner Gefrierbranddödeln der freeze in feindlicher Übernahme zu den Akten gelegt werden, auf dass die Berliner Artenvielfalt erhalten bleibt. 3B-Szenario. Dödelschlafstadt Berlin. Dödel-drehscheibe. Mit eigener Dödelwährung. Früher haben sich die Provinzdödel in ihren Dödelnestern noch angestrengt, um in die Hauptstadt der Dödel zu kommen. Heute werden sie von Ihren Dödeletern geschickt, auf der Suche nach Eigentumsdödeleien. Zwei Dödel mit einer Klappe: Die Carportdödel sind weg, werden zu Welteckenhauptstadtdödeln, und neues Eigentum ist gesichert. Albtraum-wandlerisch zwischen Louis und Greta. Im Nebendödelwiderspruch Lebenskünstler. Berlin hat ja Mittelklassedödel gebraucht, aber doch solche nicht. Fleischdödel vs. Blutdödel. Früher wollte man sein Leben in Berlin anders verdödeln. Die neuen Lebensverwaltungsdödel, in eigener Sache, wollen nur ihr altes Dorfdödelleben in anderer Dödelkulisse fortsetzen. 2B-Lage. Verdödel.

Und da ich immer schon für Artenvielfalt war, setzen Sie jetzt für Dödel das Wort Veilchen ein.

Und Saul sprach: So sagt zu David: Der König begehrt keine Morgengabe, nur hundert Vorhäute von den Philistern, daß man sich räche an des Königs Feinden. Denn Saul trachtete David zu fällen durch der Philister Hand. – 1. Samuel 18.25-Luther Bibel 1912.

Christoph Bannat



müssen eines Konkurskomitees die Zustimmung der Bilanz nicht mehr deckt. Vorstand oder Geschäftsführer einer Kapitalgesellschaft müssen in diesem Fall die Initiierung eines Konkurs- oder Vergleichsverfahrens beantragen (§ 83 Akt.-Ges., § 64 GmbH.-Ges.). Für Personengesellschaften und Einzelkaufleute fehlen entsprechende Vorschriften.

Überschuldungsreserve. --Mindestreserve.
Überschuldung. --Überfrachtung.
Überschwemmung. ein --Hochwasser, bei dem das Wasser über die Ufer tritt. Die vorsätzliche Herbeiführung einer U. wird, wenn sie mit gemeiner Gefahr für Menschenleben verbunden ist, mit Zuchthaus nicht unter 3 Jahren, die fahrlässige U. mit Gefängnis bis zu einem Jahr bestraft (§§ 312, 314 StGB.).

Überschwemmungsgebiet. der nur bei Hochwasser überflutete Teil einer Talnase.

Überssee-Départements [-departmbs], fransöis. Départements d'Outre-Mer, die durch Gesetz vom 19.3.1946 mit Rücksicht auf ihre Entwicklung zu Départements erhöhten früheren Kolonien Guadeloupe, Martinique, Reunion und Französisch-Guayana. Die Verwaltung und Gerichtsbarkeit sind im wesentlichen wie die der französischen Départements. Französis. Gesetze sind ohne weiteres anwendbar. Die U.-D. unterstehen dem Innenminister, die Lokalverwaltung ihnen Präfekt und Generalrat aus.

Übersetzung. 1) die Übertragung von Gesprochenem oder Geschriebenem aus einer Sprache in eine andere. Nur das Logisch-Abstrakte läßt sich ohne Wesensveränderung aus einer Sprache in eine andere übertragen, obwohl auch hier die Gefahr einer Bedeutungsverschiebung stets vorhanden ist. Wenn Sprache und Gehalt eine untrennbare Ganzheit bilden -- das gilt für dichterische Kunstwerke so gut wie für das alltäglich Individuelle, insbes. auch mundartlicher Färbung Gesprochene -- kann jede U. nur eine möglichst starke Annäherung an das Original sein. Sie kann den Wortlaut des Originaltextes möglichst genau wahren, dann wird sie meist seine Form, seine durch Klangwerte bedingte Stimmung nicht treffen; sie kann die äußere Form beibehalten, z. B.

Timm Ulrichs und die wahre Erfindung von Facebook

/Über die Unmöglichkeit Timm Ulrichs nicht zu zitieren

Andy Warhols Reaktion auf einen Brief, den Timm Ulrichs im Dezember 1986 an ihn schrieb, wird die Nachwelt nie erfahren, denn der berühmte Pop-Künstler starb kurz darauf. Ulrichs hatte ihn darauf aufmerksam machen wollen, dass dessen 1986 entstandene Camouflage-Bilder, von Kritikern als originelle Neuinterpretationen des pollockschen Allover-Prinzips gefeiert, ein ganz alter Hut seien. Schließlich hatte Ulrichs selbst bereits seit Mitte der 1960er-Jahre mehrere Werke und Ensembles geschaffen, die auf dem Prinzip der Camouflage-Bemalung beruhten. Das Ensemble „Tarnfarbig gemusterte Natur“ bestand aus einer Kunstlandschaft aus Gras, Sand und Torf. Daneben entstanden diverse einzelne Objekte: ein Tarnanzug, Tarnkappen, ein Tarnzelt, eine Tarnfahne, tarnfarbig angestrichene Baumstämme, eine getarnte Erdkugel, „Das getarnte Frühstück im Grünen“ (als Anspielung auf Manets berühmtes Bild) oder die Idee für eine tarnfarbige große Reklametafel, die 1981 in Köln-Sürth realisiert wurde.

Bei der Vielfalt und Intensität der Auseinandersetzung mit dem Thema hätte Ulrichs es eigentlich verdient, als ‚der‘ Camouflage-Künstler zu gelten. Doch seine verschiedenen Ausmessungen des Tarnfarbenterrains haben nie den Bekanntheitsgrad von Warhols plakativen Werken erreicht.

Timm Ulrichs nennt sich selbst „Ideenkünstler“. Der „konzeptuelle“ Vorrang der Idee vor der Ausführung bringt allerdings auch das Problem mit sich, ständig aufpassen zu müssen, keine Ideen zu wiederholen, die schon längst ersonnen wurden. Wie man damit geschickt umgehen kann, führt einer der erfolgreichsten unter den Künstlern, die heute an die Konzeptkunst und Minimal Art der 1960er- und 1970er-Jahre anknüpfen, exemplarisch vor. Der in Berlin lebende Brite Jonathan Monk wählte den Weg des bewussten Rückbezugs. Sein Werk besteht fast ausschließlich aus bewussten

Kommentaren, Referenzen und gezielten Veränderungen künstlerischer Vorbilder.

In Monks „Translation Piece“ von 2002 gilt der Rückbezug Robert Barrys „Telepathic Piece“ von 1969. In Barrys Text „geht es darum, dass er während der Dauer einer Ausstellung ein Kunstwerk telepathisch kommunizieren wird, das als eine Reihe von Gedanken angelegt ist, die weder sprachlich noch bildlich ausgedrückt werden können. Jonathan Monk ließ den englischen Originaltext übersetzen in Französisch, Niederländisch, Tschechisch, Polnisch, Ukrainisch, Russisch, Kasachisch, Mongolisch, Chinesisch und wieder zurück in die englische Sprache. Wie beim Kinderspiel ‚Stille Post‘ kommt der Text am Ende seiner Reise verstümmelt zurück.“ (Ellen Seifermann). Auch bei Barry ging es um eine Art „Stille Post“, nämlich die konzeptionelle Auseinandersetzung mit dem Unsichtbaren und Nichtkommunizierbaren. Die Übersetzung des Unübersetzbaren in verschiedene Sprachen ist jedoch eine Ebene, die Monk der Arbeit Barrys hinzufügt. Aber dafür hätte er eigentlich eine zweite Referenz angeben müssen. Sein „Translation Piece“ erinnert nämlich, sowohl was die Idee als auch die äußere Form betrifft, stark an Timm Ulrichs' Arbeit „Übersetzung“. Zwischen 1972 und 1975 ließ Ulrichs einen Lexikonartikel zum Begriff „Übersetzung“ vom Deutschen ins Englische, dann ins Französische, Spanische, Portugiesische, Italienische, Dänische, Norwegische, Schwedische, Finnische, Polnische, Slowakische, Tschechische, Russische, Bulgarische, Serbokroatische, Mazedonische, Griechische, Türkische, Persische, Arabische, Hebräische, Chinesische, Japanische, Hindi und dann wieder ins Deutsche übersetzen.

Offenbar war das einfacher als mit Barrys Text, denn am Ende kam erstaunlicherweise immer noch etwas Sinnvolles heraus. Insgesamt sind die Übereinstimmungen zwischen

Übersetzung von Hindi ins Deutsche.

Eine Übersetzung ist die Übertragung eines geschriebenen Textes in eine andere Sprache. Ein logisch aufgebaute Artikel lässt sich leichter übersetzen, denn der Inhalt des Textes kann nicht ohne weiteres variiert werden. Die Gefahr der Übersetzung liegt in der tieferen Bedeutung der Wörter, woraus sich Fehlübersetzungen ergeben können. Besonders wenn Stil, Stimmung und Inhalt eines Textes in sich geschlossen sind, muss man damit rechnen, dass der Text seine Feinheiten verliert. Das gilt besonders für literarische oder volkstümliche Texte. Um beim Übersetzen Form, Eigenart und Gehalt des Originals wiederzugeben, erfolgt im allgemeinen eine Übersetzung in die normale und gewöhnliche Alltagssprache. Aber in den meisten Fällen trifft die Wiedergabe den Sinn nicht ganz genau. Wenn die Übersetzung in ihren Stil in einer gleichen der Prosa, der Poesie oder ihr nahestehenden Form erscheint, erfährt der ursprüngliche Text keine Veränderung. Wenn man aber versucht, einen Stil in einen anderen Stil umzuwandeln, ändert sich auch der Inhalt in einem gewissen Ausmaß.

Monks und Ulrichs' Arbeit jedoch groß, auch was die Form betrifft, in der die Übersetzungen als Dokumente präsentiert werden. Gerechtfertigt wäre es, bezöge sich Monks „Translation Piece“ auf Barry und Ulrichs, denn eigentlich werden die Werke beider der gleichen Prozedur unterzogen: sie werden aus dem betont selbstreferenziellen Bezugssystem der frühen Konzeptkunst herausgeführt. Vielleicht war Ulrichs' „Übersetzung“ Monk nicht bekannt. Wenn doch, müsste man ihm unterstellen, die Referenz darauf absichtlich zu unterdrücken oder für nicht relevant zu halten. Das Werk von Timm Ulrichs ist kein Bestandteil des Referenzsystems, auf das sich hippe Konzeptkünstler heute beziehen und damit auf ein verständiges Kopfnicken der einschlägigen Kritiker-, Kuratoren- und Sammlerklientel hoffen können.

Obwohl umfangreich dokumentiert, hat Timm Ulrichs' Werk, abgesehen von wenigen Ausnahmen wie „Ich kann keine Kunst mehr sehen!“ (1975) oder die Ausstellung seiner eigenen Person als Kunstwerk, nie eine so große Verbreitung erreicht, dass seine Kenntnis bei der Mehrheit der Künstler und Betrachter voraussetzen wäre. Bei vielen ähnlichen Werken anderer Künstler, auch wenn sie bei Kenntnis der ihnen vorausgegangenen Ulrichs-Arbeiten nicht mehr besonders originell wirken, ist ein absichtlicher Ideenklau unwahrscheinlich. Was der internationalen Verbreitung seines Werkes auch im Weg gestanden haben dürfte, ist der umfangreiche Einsatz von Wort und Schrift, denn die zum Einsatz kommende Sprache ist Deutsch und nicht das in der globalisierten Kunstszene dominierende Englisch. Auch kritische Essays zu Timm Ulrichs sind in der Regel nur in deutscher Sprache erschienen. Hier besteht eine gewisse Vergleichbarkeit mit dem Plakatkünstler Klaus Staeck, der in Deutschland sehr bekannt ist, im Ausland jedoch kaum.

Plagiate von Werken, die sie aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht kannten, sind Künstlern kaum zur Last zu legen. Eher müsste man den Kritikern, Kuratoren und Historikern der jüngeren Kunstgeschichte vorwerfen, Ulrichs nur einen Platz als ewiger „Zweitligist“ (siehe dazu Gerda Ridlers Text „Nie mehr zweite Liga!“ in Timm Ulrichs Katalog „Blick zurück nach vorn“) eingeräumt und nicht rechtzeitig für eine angemessene Präsenz seines Schaffens in einschlägigen Veröffentlichungen gesorgt zu haben. Die Kenntnis längst entstandener Ulrichs-Arbeiten hätte viele Künstler davon abhalten können, sie überflüssigerweise mehr oder weniger identisch noch einmal herzustellen.

Obwohl Ulrichs oft mit vorgefundenem Material arbeitet,

das er sich aneignet und nur gezielt verändert, geriet sein Insistieren auf der »Originalität« seiner Ideen in einen merkwürdigen Widerspruch zur postmodernen Kritik an der traditionellen Autorschaft und am Begriff der Originalität. Die Aneignung von Vorgefundenem durch die amerikanische Appropriation Art wurde zur idealen künstlerischen Folie eines theoretischen Denkens, das der Wiederholung, dem Zitat und der Kopie gleichsam den ontologischen Vorrang gegenüber dem nur einmal existierenden Original gab. Zeitgleich mit den amerikanischen Appropriationisten wie Richard Prince, Sherrie Levine oder Louise Lawler trat aber auch der belgische Künstler Guillaume Bijl mit seinen ersten „Transformations-Installationen“, die soziale Räume gefälscht nachbauten, an die Öffentlichkeit. Bijls Vorgehen, so Stefan Römer in seinem Buch über Fake-Strategien in der Kunst, könne „im europäischen Kontext als Analogie zur ‚subversiven‘ Aneignungsweise der Appropriation Art gedeutet werden; ihm fehlte jedoch die Unterstützung eines diskursiven Milieus, wie es die amerikanischen KünstlerInnen erfuhren“. (Ob Timm Ulrichs Guillaume Bijl zu Recht vorwirft, die Idee für die Fake-Ausgrabung einer Kirche in seiner „Archaeological Site“ bei den Skulptur Projekten Münster 2007 von Ulrichs' Installation „Versunkenes Dorf“ übernommen zu haben, die 2004/2006 als Kunst-am-Bau-Projekt in der Nähe der Münchener Allianz realisiert wurde, ist ein anderes Thema, das an dieser Stelle nicht erörtert werden kann.)

Ähnlich wie Bijl hat auch Ulrichs ein mächtiges diskursives Milieu gefehlt. Und er hat sich strategisch „unklug“ verhalten, indem er auf die redundante Wiederholung, die seinen Ideen genug Sichtbarkeit und Resonanz verliehen hätte, immer wieder verzichtet und stattdessen immer etwas Neues gemacht hat. Aber es gibt auch Konstanten. Fast noch über Bruce Nauman oder Vito Acconci hinausgehend, die in ihren frühen Videoarbeiten unablässig ihren eigenen Körper als Material benutzten, hat Ulrichs immer wieder sich selbst im wahrsten Sinne des Wortes zum Maß aller Dinge gemacht. So ließ er sich 1969 für ein Höhengichtenmodell vermessen und nahm seine eigene Körpergröße als Einheit für ein „Urnormalmaß“ (1969/70), das er an die Stelle des Pariser Urmeters von 1889 setzte, der ältere Maße wie Fuß oder Elle abgelöst hatte. Vieles ist heute dann doch anders als das, was Timm Ulrichs vor dreißig oder vierzig Jahren erdacht hat. Ansonsten müsste auch die Geschichte von Facebook dringend neu geschrieben werden. Hier haben Millionen von Menschen zahlreiche „Freunde“, denen sie nie begegnet sind und von denen sie meist nur wenig wissen. Den „analogen“ Setzling zu einem solchen Netzwerk gab es bereits 1973. Timm Ulrichs schaltete Kleinanzeigen in Zeitungen mit dem Angebot, „einen berühmten Künstler zum Freund“ zu haben. Wer sich auf die Annonce hin oder nach der Vorstellung der Aktion 1975 im TV-Kulturmagazin „aspekte“ meldete, erhielt eine Urkunde, welche »die Freundschaft des berühmten Talkkünstlers Timm Ulrichs« schriftlich und mit Unterschrift bestätigte.

Ludwig Seyfarth

Gekürzte Version eines Beitrags in: Timm Ulrichs – Betreten der Ausstellung verboten! Werke von 1960 bis 2010, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, Sprengel Museum Hannover, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 147–155.



Choreografie der Wrestler

/Ähnliche Meinung – über das Selbstgespräch hermetischer Netzwerke

Jedes System, das sich einer perfekten Operationalität annähert, ist seinem Untergang nahe. Wenn das System sagt: „A ist A“ oder „2+2=4“, geht es zugleich seiner absoluten Macht und seiner totalen Lächerlichkeit entgegen, d.h. einer unmittelbaren und zu erwartenden Subversion – es reicht ein kleiner Finger, um es zum Einsturz zu bringen. Man kennt die Kraft der Tautologie, die die Anmaßung des Systems zur vollkommenen Kugelgestalt vorantreibt.

(Jean Baudrillard „Der symbolische Tausch und der Tod“, München 1982, S. 12)

Was Jean Baudrillard als die „perfekte Operationalität“ und der damit verbundenen „absoluten Macht“ des Systems beschreibt, scheint auch Systeme künstlerischer Netzwerke zu betreffen. Solche Netzwerke bezeichnen Räume künstlerisch geteilter Wissensstände und Geschmacksurteile, die parallel und unabhängig von anderen kulturellen Netzwerken sein können. Handlungen innerhalb dieser Netzwerke bedürfen keiner allgemeinen, äußerlichen Rechtfertigung. Da Außenstehende nicht in der Lage sind, die Symbole und Codes des Netzwerks zu lesen, haben sie auch keine wirksame Urteilskraft. Mit der Segmentierung der Kunst in Mikrokosmen wird die Frage nach der Relevanz eines Kunstwerks innerhalb desjenigen Netzwerks entschieden, in dem es stattfindet. Diese ‚Selbstbewertung‘ stellt eine Macht über die Bestimmung der eigenen Wertigkeit dar. Nur Kunstwerke, die dezidiert politisch oder gesellschaftskritisch konzipiert sind und in diese Richtung wirksam sein sollen, fordern auch außerkulturelle Geltung ein und können dadurch effektiv kommentiert werden.

Der „totalen Lächerlichkeit“ gehen die künstlerischen Netzwerke in der Hinsicht entgegen, als dass sie, von außen betrachtet, sinnfrei sind. Ziel des zeitgenössischen Schaffens

scheint momentan nicht mehr die allgemeingültige Anerkennung, sondern bloß die Anerkennung innerhalb des Netzwerks – innerhalb eines Raums geteilter Wissensstände. So bleiben viele netzinterne Diskurse für Dritte verborgen und vermitteln sich als ‚alberne‘ ästhetische Praxis ohne Bedeutung.

Die Fragmentierung der Kunst in Netzwerke und das gleichzeitig zunehmende Aufkommen des Referenzierens innerhalb des kulturellen Raums führt tendenziell zu einer In-sich-Gekehrtheit der Kunst – zu einer ‚Introversion‘. Weil sich die Netzwerke abkoppeln, sich von einer Makro- auf eine Mikroebene begeben, sind sie gezwungen, ihre eigenen Diskurse selbst zu bewerten. Das tautologische Potenzial – die Möglichkeit des „A ist A“ – birgt dabei die Gefahr des Kollapses. Solange aber die netzinternen Diskurse verantwortungsbewusst und selbstkritisch geführt werden, kann es zu internen Innovationen und Weiterentwicklungen kommen. Doch die Möglichkeit der Selbstbestätigung beinhaltet permanent die Gefahr eines ‚Endes‘. Dieses Ende bestünde darin, dass sich ein Netzwerk unmerklich zu einem hermetisch geschlossenen System entwickelt, dessen Elemente sich uneingeschränkt selbst reproduzieren. Somit unterläge es einer sinnlosen Unendlichkeit, bei der keine Intervention von außen wirkungsvoll greifen könnte.

Die innerkulturelle Referenz, die immer dominanter gegenüber einer schlichten Bezugnahme zum außerkulturellen, sozusagen profanen Raum wird (vgl. Boris Groys, „Über das Neue“, München 1992, S. 56) führt zu einer Zuwendung der Kunst zu sich selbst. Ursache ist das Phänomen, dass profane Inhalte und Materialien, die zum wiederholten Male künstlerisch verwendet werden, nur noch als Referenz gedeutet werden und so die Bezugnahme zum außerkulturellen Raum kaum noch gewährleistet bleibt. Die Distanz zur au-



ßerkulturellen Wirklichkeit verstärkt sich in dem Maße, wie profane Elemente in der kulturellen Nutzung lediglich als Bezug auf Kunst gelesen werden. Das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung, das zu Beginn der Moderne im Zentrum künstlerischer Produktion stand, wurde abgelöst von einer generischen, selbstreferenziellen Produktion und Deutung (vgl. André Rottmann, „Reflexive Bezugssysteme“, Texte zur Kunst, Heft 71, September 2008, S. 78 ff.)

Wenn diese bipolare Relation [die das System im Gleichgewicht hält] nicht mehr wirksam ist, wenn sich das System selbst kurzschließt, produziert es seine eigene kritische Masse und gibt den Weg frei zu einem exponentiellen Abdriften.

(Jean Baudrillard, „Der unmögliche Tausch“, Berlin 2000, S. 12)

Die Auflösung des Spiegelstadiums zwischen Kunst und außerkulturellem Raum bedeutet tendenziell die Auflösung einer bipolaren Relation und den Beginn einer ‚Selbstähnlichkeit‘. Dieses Stadium lässt sich als „Co-Evolution“ verstehen (Niklas Luhmann, „Soziale Systeme“, Frankfurt 1987, S. 92), bei der sich beide Pole einander bereichernd weiterentwickeln. Ein dialektisches (Aus)Tausch- und Gleichgewichtsverhältnis dieses dualen Systems wird durch die festgestellte Introversion der Kunst stark beeinträchtigt. Denn eine solche Austauschbeziehung geht die Kunst zunehmend zu sich selbst ein – wie ein vereinsamter Mensch, der in seiner Isolierung beginnt, Selbstgespräche zu führen. Diese Situation ist jedoch keine Überbrückung von Einsamkeit, sondern funktioniert als Selbstgespräch, bei dem beide Gesprächspartner eins sind und nur scheinbar einen Konflikt austragen. Letztlich fallen sie in einer Person zusammen und gestehen ihrem fiktiven Gegenüber ein, dass sie gleicher Meinung sind. Dieses

Selbstgespräch ist keine umstandslose Selbstbestätigung – es muss den Weg über einen vorgetäuschten Konflikt gehen, der jedoch nicht mit der Außenwelt ausgetragen wird. Ähnlich vermitteln sich manche Diskurse der künstlerischen Netzwerke, die dabei sind, tautologisch zu enden. In diesen Netzwerken gibt es, neben der wirtschaftlichen Verstrickung zwischen Galerien, (kritischen) Magazinen und Institutionen, eine Verstrickung zwischen dem Künstler und dem kritischen Betrachter – beide tauschen hin und wieder die Rollen und schlüpfen in die des jeweils Anderen. Um als Kritiker eine relevante Position einzunehmen, muss eine künstlerische Arbeit sorgfältig und kritisch betrachtet werden, denn nichts ist uninteressanter als ein Kritiker, der uneingeschränkt zustimmt. Doch die kritische Beurteilung darf in diesem Fall nicht zu schroff sein, weil der Künstler beim nächsten Treffen möglicherweise selbst als Kritiker auftritt und seine Gunst nicht verwirkt werden darf, damit am Ende alle zwar skeptisch, aber dennoch positiv kritisiert werden – ein intersubjektives Übereinkommen sozusagen. Ist diese Eignung zwischen dem Künstler und dem Künstler als Kritiker durch wirtschaftliche Beweggründe motiviert, bewirkt sie einen Scheinkonflikt: Es ist ein Schaukampf zweier Wrestler, die nicht zu doll zuschlagen, um den anderen nicht wirklich zu verletzen. Der Ringrichter, der beim Wrestling nichts zu sagen hat und je nach festgelegter Storyline durch einen ‚Referee Bump‘ außer Gefecht gesetzt wird, stellt den außenstehenden, ohnmächtigen Betrachter dar; denn es braucht seine Reglementierung nicht. Der Sieger steht schon fest und dennoch wird der Umweg über den choreografischen Kampf gegangen. Darin decken sich Wrestling, das kritische Selbstgespräch und der tautologische Diskurs – „A ist A“ oder zumindest A ist a – eine stille Übereinkunft.

1. Name-Hopping Am anderen Ende des Sommers sehen wir uns wieder: Kaum in Graz aus dem Zug gestiegen, renne ich im „Marathon Camp“ des Steirischen Herbstes in Joanna Warsza, den good cop im Kuratorenteam der letzten Berlin Biennale. Sieben Tage lang, 24 Stunden täglich, lud in Graz das Team um den scheidenden dramaturgischen Leiter Florian Malzacher Theoretiker, Aktivisten und Künstler in einer Sperrmüll-Architektur von raumlabor zu Debatten über Kunst und Politik. Joanna war vor mir da und erklärt mir die Highlights, darunter einige Namen, die sie selbst schon auf ihren Rechercheisen für die Berlin Biennale gebucht hatte; sie beginnt mich Leuten vorzustellen, und ich stelle fest, dass ich dringend nochmal zurück ins Hotel will. Bin ich denn dazu neun Stunden mit dem Eurocity von Berlin über Prag nach Praterstern gefahren, und von der ViennaFair nach Graz, um auf der anderen Seite Mitteleuropas wieder bei der Biennale herauszukommen?

2. Erleichterung Der Sommer war, frei nach Rilke, eine Großausstellung. Ich erinnere mich noch an die leuchtenden Augen einer Freundin am Preview-Abend der Documenta, die gerade von der Manifesta kam und sagte, beide seien mal wieder „richtige

Europa, eine Ausstellung

/ Von der Berlin Biennale über die Manifesta nach „Newtopia“ und zurück: Elf Ähnlichkeiten

Ausstellungen“. Da schwang, wie in vielen Reaktionen, die Erleichterung nach den Zumutungen der Berlin Biennale mit, wenn nicht gar die Beruhigung darüber, dass es Artur Żmijewski, Joanna Warsza und Voina entgegen mancher Befürchtung doch nicht gelungen war, die Kunst abzuschaffen.

3. Fernsehen „Richtige Ausstellungen“. Es ist ja nicht so, dass es allgemein an richtigen Ausstellungen fehlte, im Gegenteil, man kommt, wie Jörg Heiser im Anschluss an die diffuse Documenta in der „Süddeutschen“ und einem Berliner Vortrag beklagte, dem expandierenden Ausstellungsgeschäft gar nicht mehr hinterher. Nachdem ich im Sommer die belgischen Eröffnungen verpasst hatte, bin ich Ende September nochmal in den Zug gestiegen um alles zu sehen: In zehn Tagen von der ViennaFair über den Steirischen Herbst zur Architekturbiennale, von da zur Menschenrechts-Ausstellung „Newtopia“ bei Brüssel, Jimmie Durham in Antwerpen, die Manifesta. Kasper Königs Abschlussausstellung in Köln, Alfredo Jaar in Arnsberg. Durchschnaufen und Nachdenken nur im Transit, wo mir etwa auf einem Vaporetto nach Giudecca klar wird, dass diese Form der Kunstbehandlung durch einen übereifrigen Jungkritiker dem Stil von Sondereinheitskommandos gleicht: Räume sichern, Objekte scannen – „cleared!“.

Überhaupt ist Kunstjetset wie Zappen: Kaum Zeit was zu verarbeiten, und auf allen Kanälen läuft das gleiche. Je weiter man in der Ausstellungswelt reist, desto kleiner wird sie. Und je schneller man durch Shows und Städte schaltet, desto eher fallen die Ähnlichkeiten in den Blick: die Verortung künstlerischen Handelns im Politischen; immer wieder auftauchende Positionen wie Khaled Jarrars tolles Briefmarken-und-Passstempel-für-Palästina-Projekt; oder die standardisierten Mülleimer in den pittoresken Innenstädten Venedigs und Antwerpens, die, nach ihrem Design zu urteilen, vom selben Hersteller stammen.

4. Europa, eine Ausstellung Es gibt ja kaum noch Zonen im öffentlichen Raum, die keiner Ausstellungslogik folgen. Auf dem Flughafen Brüssel empfängt ein Werbeplakat des Europäischen Parlaments zum Thema Flug-Überbuchung den eben aus dem Flugzeugschlaf Erwachten: „Ask for compensation. It's your right.“ Wenn Parlamente ihre Legitimation auf Konsumentenschutz gründen und das mit teuren Werbeetas beweisen müssen, dann ist auch Politik längst im Ausstellungsgeschäft versunken. Ändert das nicht automatisch die Funktion von Kunstausstellungen, die die Berlin Biennale problematisierte?

5. Wirre Ich hatte ja nichts gegen die Biennale. Ich hatte sogar im Rahmen eines kleinen Beratervertrags meine Unabhängigkeit verkauft, um zu versuchen, ein paar Gedanken zur Kommunikation beizusteuern. Seit Martin Zets Büchersammlung hat mich das einhellige Zurückschrecken von Kritik und Institutionen weit mehr abgetörnt als die Unentschiedenheiten, die man Artur Żmijewski vorwerfen könnte. Und ich frage mich immer noch, warum der Biennale so wenig gegönnt wurde. Wirr, inkonsistent? Es gibt viele wirre Ausstellungen, die ungeschoren davon kommen. Die Manifesta zum Beispiel.

6. Kohle Als hätte es in den letzten Jahren nicht genügend Ausstellungen zur Moderne gegeben, wurde hier nochmal die Kuratorschippe mit abgehangenen Postindustrialismus-Thesen beladen. Denkt man sich das spektakuläre Gebäude der stillgelegten Kohlenmine, das als Readymade die Ausstellung zusammen hielt, weg, bleibt eigentlich nur ein Gerippe oberflächlicher Assoziationen auf Motiv-Ebene: Richard Long? Kohle! Dabei. Robert Smithson? Kohle! Dabei. Marcel Broodthaers? Kohle! Dabei. Dabei war Broodthaers' Geste von 1967, drei Kohlehäufen im Galerieraum aufzuschütten, natürlich eine kategorisch andere als jene, diese Kohlehäufen wiederum in einer Kohlenmine aufzuschütten.

Die Manifesta war mit 100.866 Besuchern ein Riesenerfolg, zwanzig Prozent der Anwohner der einst stolzen Minenstadt Genk haben sie gesehen. Dem Auftrag der EU, strukturschwache Regionen zu erforschen und zu beleben, wurde vorbildhaft entsprochen. Mit dem Kohlentema haben die Kuratoren ins Schwarze getroffen, aber sie haben es sich auch nicht besonders schwer gemacht, wenn sie etwa eine Etage schlicht mit allem füllten, was sie in regionalen Archiven an Erinnerungstücken fanden. Wenn meine Erinnerung mich nicht trügt, hatte sich auch eine kunsthistorische Sektion mit vielen Bergbauszenen in Öl hierher verirrt, da ging dann sicher viel Kohle in Versicherung, Wände und Lüftung.

7. Thesen schöpfen, Menschen schöpfen Die populären Elemente waren das Sympathischste an der Ausstellung, hinreißend etwa die Arbeiten aus einem Laienworkshop, die abseits in einem Schachtmodell abgestellt waren. Nur warum dieser verbrämte Akademismus in Kapiteliteln wie „Aesthetics of Pollution“ oder „Poetics of Restructuring“? Warum so viel schmallippige Recherchekunst, die selbstgenügsam über den Betrachter hinweg sendet? Warum das erfüllungsmäßige Abhaken kapitalismuskritischer Allgemeinplätze ohne selbstreflexive Wendung, und warum keine Analyse neuer Ausbeutungsmodelle wie der Ressource Lebendigkeit in partizipativen Projekten von Kommunikationskonzernen oder

Künstlern? Genüsslich fährt in einem Film von Mikhail Kariakis und Uriel Orlow die Kamera die greisen Gesichter und Gehstöcke eines früheren Arbeiterchors ab, der in einer Minenlandschaft die Geräusche des Kohlenabbaus intonieren soll. Von der Gesangkunst kriegt man kaum was mit, aber deren arty Konfektionierung garantiert den Künstlern künftige Kapitalabschöpfung, wie bei Jérôme Bels Schrumpfversion von Behindertentheater auf der Documenta.

8. Porno Ich rutsche gerade in so einen verkniffenen Dokumentarismuskurs ab, aber diese Art von als kritischer Kunst getarntem Sozialporno geht mir einfach enorm auf den Zeiger. Seit ich Renzo Martens' Praxis kenne, kann ich sowas nicht mehr entspannt sehen. Mit seinem Gonzo-Dokumentarfilm „Enjoy Poverty“ (2008), gezeigt auf der 6. Berlin Biennale, hat Martens eine selbstreflexive Analyse des Ausbeutungssystems von journalistischer wie künstlerischer Bildproduktion vorgelegt. Und zur 7. Berlin Biennale hat er im Kongo ein Gentrifizierungscamp eingeweiht, in dem Plantagenarbeiter durch Kunsttheoretiker Unterricht in kritischer Kunst erhalten sollen, um an deren Wertschöpfung teilzunehmen. Das ist eine radikale Perspektive auf Augenhöhe mit ihren zynischen Rahmenbedingungen. Viele finden das unerhört, etwa Manifesta-Cokuratorin Katerina Gregos. Aber wenn man sich auf sie einlässt, fällt es schwerer, sich auf einen humanistischen Idealismus zurückzuziehen, wie sie es in ihrer Ausstellung „Newtopia – the State of Human Rights“ in Mechelen tat, die, eineinhalb Zugstunden entfernt, während der Manifesta eröffnete.

9. Menschenrechte Zur Einweihung eines Museums des Holocaust und der Menschenrechte war Gregos eingeladen, eine Großausstellung zu kuratieren. 70 diverse Positionen von Marina Naprushkina bis Andy Warhol (sic!) waren auf den schwammigen Nenner „Menschenrechte“ reduziert. Eine angenehme, klassische Ausstellung mit viel guter Kunst, die aber den Menschenrechten nicht viel bringen wird, schon weil von den Anwohnern kaum jemand kam, weshalb die Schulklassen durchgeschleift wurden (die Veranstalter zählten seit Anfang September 18.000 Besucher). Der Umfang an Missverständnissen des Politischen zeigt sich schon in der Werbegrafik, die sich drollige Demonstrationsschildchen aneignete.

So standen die Räume also fast leer, aber der Name Mechelen ist durch die eingeladenen Journalisten in die Feuilletons eingetragen. Am Ende werden vom Projekt weniger Regionen mit schlechter Menschenrechtslage profitieren als vielmehr das Tourismusmarketing der Region Flandern, das auch die Manifesta unterstützte (an dieser Stelle danke für zwei Hotelnächte!). Auch Städte und Regionen sind offensichtlich der Ausstellungslogik unterworfen. Mechelen ist übrigens eine sehr schöne Stadt.

Ist ein so folgenloses, durch die Kunst gefiltertes Panorama weltweiter Missstände weniger zynisch als, sagen wir, das Verschiffen einer ohne Kunstanspruch gefertigten Schlüsselskulptur aus einem palästinensischen Flüchtlingslager in den Hof der Berliner Kunst-Werke? Es war genau jener distinguierte Abstand eines sich auf sein kritisches Bewusstsein etwas einbildenden Expertenpublikums, den Żmijewski als Teil eines größeren Problems identifizierte und herausfordern wollte. Statt Artefakten stellte seine Streikbiennale eher tektonische Blick- und Rahmenverschiebungen aus.

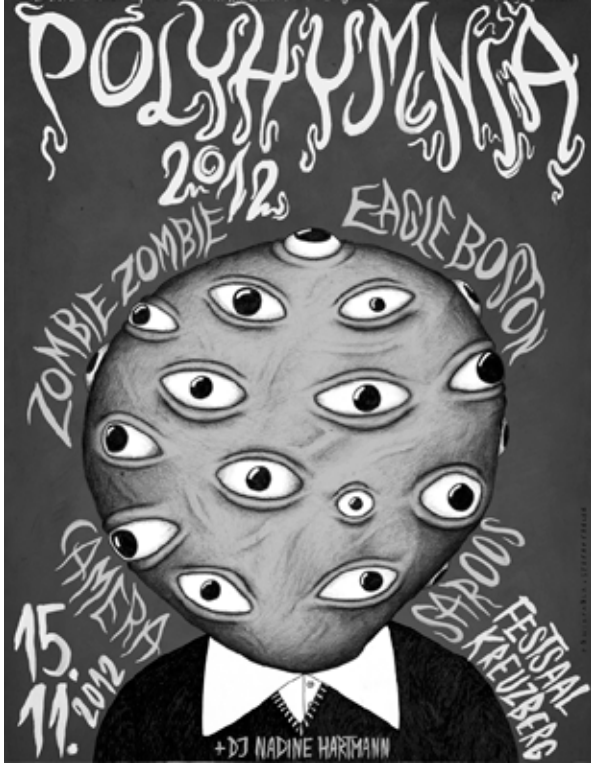
10. Tektonik Was für Carolyn Christov-Bakargiev der Meteor war, war für Żmijewski der Schlüssel. Klar lassen sich, so man will, beide auch als kuratorische Schwanzverlängerung lesen, insofern war Żmijewski doch noch recht bescheiden. Żmijewski hat Palästina nach Mitte verrückt, was ein deutscher Kurator vielleicht nicht hätte machen können. Was viele Kritiken zurückwiesen, war gerade die osteuropäische Perspektive, und das hatte schon was Provinzielles: Wir wollen hier keine schlecht erzogenen Polen und Tschechen, die mit altmodischer Politikunst mühsam errungene Allgemeinplätze deutscher Gedenkkultur infrage stellen. In unsensibler und manchmal undurchdachter Weise hat die Biennale einige wichtige Löcher aufgerissen, die in der Rezeption allerdings gleich wieder zugeschüttet wurden.

Witzig aber, dass viele um die Autonomie der Kunst fürchteten. Wo doch die Biennale in seltener Deutlichkeit darauf hinwies, auf wie alarmierende Weise diese Autonomie längst bedroht ist, konkret durch rechtspopulistische Regierungen von Russland über Ungarn bis in die Niederlande (zum Glück mittlerweile abgewählt), und tendenziell durch den überall zunehmenden Zwang zu Verwertbarkeit.

11. Parlamente Letztlich war es ja einfach, dieser Streikbiennale ein Bein zu stellen, indem man sie, wie es mehrheitlich geschah, als das behandelte, wogegen sie eigentlich antrat (und was sie leider doch an ein paar Stellen war): eine Ausstellung für den konsumistischen Blick. Die stärksten Momente wurden kaum diskutiert, nämlich die performativen Formate in Bühnenbildern, die politischen Gremien nachempfunden waren, wie Yael Bartanas semifiktionaler „Erster Kongress des Jewish Renaissance Movements“. Oder Jonas Staals „New World Summit“, in dem Vertreter von sogenannten Terrororganisationen sprachen. Gerade der ambivalente Kunstrahmen erlaubte es, Spannungen zwischen Positionen zu erzeugen, die sonst kaum aufeinandertreffen.

Wider die Ähnlichkeit: Spektrales Kuratieren Ich fand die Biennale jedenfalls nicht zynisch. Sie hat mich auch nicht zum Aktivisten gemacht. Sie hat mir aber geholfen, meine Kriterien zu schärfen für alles, was sich kritische oder politische Kunst nennt. Vor allem fand ich sie gerade in kuratorischer Hinsicht das Interessanteste, das es diesen Sommer zu sehen gab. Beispielhaft für mich der Raum, in dem Mirosław Patecki den Kopf seiner großen Jesus-Statue noch einmal formte, die im polnischen Świebodzin zum Pilgerziel geworden ist. Während Kuratoren sich sonst mit den gezeigten Arbeiten solidarisch erklären, unternahm diese Installation eine spektrale Auffächerung von relativ unähnlichen Interessen, und das ohne Versprechen auf Erfüllung: die der katholischen Kirche in Polen, die eines leidenschaftlichen Volkskünstlers, die eines Künstler-Kurators und die der Kunstgenießerin, der hier die einfache Einfühlung in die Unterdrückten versagt ist.

Ich finde ja auch, dass der Biennale ein größeres Interesse am Gegenüber gut getan hätte und eine entschiedene Moderation der Auseinandersetzungen. Wenn ein Kurator meint, besser zu wissen als alle, was politische Kunst ist, darf man es den anderen nicht verübeln, wenn sie es auch besser wissen. (Die fehlenden Debatten lieferte dann das übrigens sehr vielfältige Programm des Steirischen Herbstes.)



We like the darkness!

/Analogiebildungsversuche zwischen den schönen Künsten

Psychedelischer Krautrock? Op-artiger Sci-fi, LSD-gesteuerte Palette im von Haschisch verschleierte Lavalampenlicht. „Too obvious – langweilig!“ konstatiert die Berliner Krautrockband EAGLE BOSTON.

*

Die Frage, was Malerei und psychedelischer Krautrock gemeinsam haben könnten, die Suche nach Übereinstimmungen im Entstehungsprozess oder Ähnlichkeiten im Erleben – kurz: wie nah sind sich Malerei und Psych eigentlich wirklich? – schien mir eine dringliche, aber mittlerweile vielleicht doch eher belanglose.

Ich möchte das Geheimnis hier nicht lüften.

Nur so viel (sub rosa): es geht um Äpfel und Birnen (Pyrinae, die Sippe der Kernobstgewächse), die einzeln sehr lecker mit feinem Senf und kräftigem Käse oder auch zusammen als Obstsalat zu genießen sind.

Kernobstgewächse gehören zu den Rosengewächsen (Rosaceae), zu denen, neben der Rose (Rosa), eben auch diverse Obstsorten gehören von der Himbeere bis zur Mandel. Ich denke jetzt an süße Zärtlichkeit, die ihre verletzbare Schönheit in prallem Fleisch oder pelziger Härte (nicht nur) der Zunge anbietet.

Wer einmal das Heranwachsen einer Rose verfolgt hat, durfte erleben wie ein zarter, unscheinbarer Keimling durch die schwarze, feuchte Erde bricht und stetig prosperierend bereits sehr früh die typische Form der gesägten Fiederblätter entwickelt und den anfänglich Stachelnflaum ansetzt, der sich recht schnell zur stolzen Dornenkrone wandelt. Die erhabenen Blüten (deren prachtvolles Farbspiel und erotisch strammes Formenpotential schon immer die Menschen in Entzücken versetzt haben) sind das, worauf man sehnsuchtsvoll wartet. Das Versprechen der Nacht: die mit Rosenfingern erwachende Morgenröte.

*

EAGLE BOSTON live ist die Euphorie/der Hunger/die Sucht, die unerwartet mit der rechten Geraden aus dem Dunkel kommt – wenn die Bässe den Herzschlag übernehmen, die Raumzeit expandiert und die Augen gegen den verdammte beißenden Fahrtwind geschlossen werden müssen.

Bilder tauchen zwischen dieselgetränkten Schwaden an einer vom Vollmond beschienenen Tankstelle auf, pressen sich durch das Wummern des gedrosselten Motors und wachsen in monumentaler Zeitlupe. Kreischende, zerfetzte Farbfeuerwerke, tiefend ölige Weiten, knochentrockene Zeichnungen. Eine allumfassende Nacht in heißer Zeitlosigkeit. Aber das sind meine Bilder, die ungemalt nur Vorstellung bleiben.

Im Gespräch mit EAGLE BOSTON wird ziemlich schnell klar: Bilder, meistens eine Kombination aus Atmosphäre und Dynamik, sind notwendig, um dem Song sein Leben einzuhauchen. Ab da ist er der Boss.

Endlose, sich aufsaugende Highways, ein wütender Fluss, der die Brücke mit sich reißt oder absolute Leere ...

Uncontrollable powers – kraftvolle, dramatische Momente die der Reverb für kurze Zeit zur Unendlichkeit erklärt.

„Diese Musik kommt eher aus dem Dunkel, als aus dem Licht“, erklärt Yelka Laschnikow, Sängerin und Bassistin der Band. Ein Dunkel, das nicht beängstigend ist, sondern umfangend. Das Unbekannte, in das man sehnsüchtig hineinstiert, in dem man sich verliert. „Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket“ (James McNeill Whistler, 1875).

*

Kraftvolle, dramatische Momente gibt es in der Malerei auch, zu Genüge.

Aber wie könnte Malerei, für die das Licht die Luft zum Atmen ist, in diesem, elektrischen Halbwelten entspringenden, Sound klingen?

Durch die Brille des Krautrockers betrachtet, hören wir in zeitgenössischer Malerei zum Beispiel:

„Das, was man nicht sieht (Monika Baer) – die Depression in der Fußbodenentwässerung (Stefan Müller) – Hühner, die in elektrische Felder treten (Amelie von Wulffen) – blutrünstige Ernsthaftigkeit im Inneren eines Containerschiffs (Jutta Koether) – implodierende Höhlenmalerei oder auch einen sehr schönen Drumteppich (Michaela Eichwald) – den Alptraum, den man bis zum Ende gucken will (Richard Aldrich) – enthäutete, ge-x-rayte Strukturen (Julian Schnabel) – fiependen Schmerz (Chris Martin) – Nichts (Jana Euler) ...“

Ob's klingt oder nicht, ist relativ, vielleicht sogar eine Frage von Geschmack. Offenheit und Tiefe, Rhythmus und Kontrast, Textur und Farbe in Bildern mögen, neben Atmosphäre (again!), visuelle Inspirationsimpulse sein. Aber Bilder bleiben Mittel zum Zweck, ein Notationssystem.

*

Vielleicht ist eine Nähe zum Filmischen viel naheliegender, als die klumpfüßige Suche nach Gemeinsamkeiten mit der physisch flachen, zweidimensionalen Malerei. Denn ohne Dynamik bleibt es bei der gelähmten Aufnahme eines ewig, geräuschlos tosenden Wasserfalls – à la Twin Peaks. Senseless. Die Analyse der Systematik und Genetik überlasse ich deshalb ab jetzt wieder getrost den Biologen und Botanikern. Denn der betörende Duft der Rose – der bleibt unbeschreiblich und verführt jede einzelne Nase auf ihre eigene Art.

Vera Palme



WILSON ROBERT
John Cage: Lecture on Nothing
Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin

3. Sept. 2012

+ Robert Wilson verzögert den Beginn um 20 Minuten, baut Spannung auf im ehrfurchts- und bumsvollen Studio, inszeniert, liest, performt und gibt dann den sich dauernd selbst unterbietenden Hampelmann. Und keiner steht auf und geht. Sensationell. Die Bühne grottig. Was soll dieses Zeitungs-Gebastel? Das Licht krakelig (ein erbärmlicher Scheinwerfer simuliert ein Verfolger...), Bob selbst senil, verschenkt durch sein Altherren-Klamauk alles, was an diesem wunderbar meditativen Text rauszuholen ist. Statt einfach zu lesen und sich auf seine detailreiche Stimme zu verlassen, macht der echt einen Gang ins Bett. Und auf dem Weg dahin beklopfte Hüpfen. Tut mir leid, aber dieser Abend war unverzeihlich. Zum Glück bin ich eingeschlafen. Und noch zum Glück hab ich keine 30€ dafür bezahlt. Und am glücklichsten war ich hinterher bei den Bulletten mit Bier. Pfui Herr Wilson, pfui!

wo ich war / Esther Ernst



SALOMON CHARLOTTE
Leben? oder Theater? Ein Singspiel
Documenta Kassel, Fridericianum

12. Sept. 2012

+ Vielleicht ist der in Vitrinen präsentierte Ausschnitt aus dem gezeichneten Tagebuch etwas eng ausgestellt, zu düster auch. Und die Zusammenstellung von Salamons und Anna Boghiguans Zeichnungsreihe „I Dance and I Dance the Cosmic Dance of the Atom, 2011“ find ich zwar mutig, weil so ähnlich und darin so nahe und der Bezug so klar wird, aber der Raum kippt irgendwie ins kirchlich Beklemmende. Wahrscheinlich auch, weil Boghiguan ihre Zeichnungen wie Kirchenfenster installiert hat. Eigentlich geben beide Künstlerinnen mit ihren Zeichnungen ja ziemlich intime Einblicke, so dass beim Betrachter schon einiges passiert und die Kunst gar keine Inszenierung obendrauf braucht. Das ist hier so ausgestellt, wie wenn man Chopin extra romantisch spielt. Geht gar nicht. Abgesehen davon bin ich gerne in die jeweiligen Bildwelten eingestiegen. Diese Innenweltbilder sind schon ein Knaller und wie sich daraus eine Zeichnungssprache ergibt, fast wie bei der Art Brut.



ALLORA & CALZADILLA
Raptor's Rapture
Documenta Kassel, Bunker im Weinberg

13. Sept. 2012

+ es geht um eine Flöte aus Speichenknochen eines Gänsegeiers von vor 35000 Jahren, welche Archäologen in Süddeutschland gefunden haben. Das ist in der Tat bemerkenswert aber noch lange kein Grund, eine so plakativ doofe Arbeit zu machen (und es hat mich geärgert, dass ich bis zu diesem scheiss Weinberg runter stapfte und dort in der Helmschlange stand und in den Bunker hat alles ewig gedauert und ich dachte irritiert: Moment mal, dass kann's doch noch nicht gewesen sein, die machen doch sonst auch anständige Kunst...). Also da flötelt eine Spezialistin für prähistorische Instrumente im Beisein eines Gänsegeiers auf der Flöte, während dieser ab und zu den Hals reckt, den Kopf in Schiefelage bringt wie er's wahrscheinlich auch sonst tagein tagaus tut. Tier wie Flöte sind für sich genommen imposant, aber zusammen in einem derart aufgeladenen Kunstprojekt strunzöde und meines Erachtens an den Haaren herbei erzählt.



THEA DJORDJADZE
?
Documenta Kassel, Karlsaue

13. Sept. 2012

+ Ihre Arbeiten sehen immer so super proper geilomat aus auf ihren Abbildungen. Diese bestechende Klarheit von Kunst im Raum, der Charme und Humor ihrer Objekte, die Konzentration und Reduktion auf das Material in seiner Umgebung, alles wunderbar magazinabdruckfähig, als ob da jemand alle Störfaktoren aus dem Foto eliminiert hätte.

Und in der Installation selbst wirkt die Kunst dann irgendwie stümperhaft trotzig, unelegant, unfertig, hausbacken...

In der Kunsthalle Basel ist der Oberlichtsaal so dermassen glatt und erhaben, da passte das Verhältnis ihrer rohen Skulpturen wunderbar zum Ausstellungsraum. Aber im Kassler Gewächshaus schauts schmutzig und lustlos aus.



FAST OMER
Continuity, 2012
Documenta Kassel, Karlsaue

13. Sept. 2012

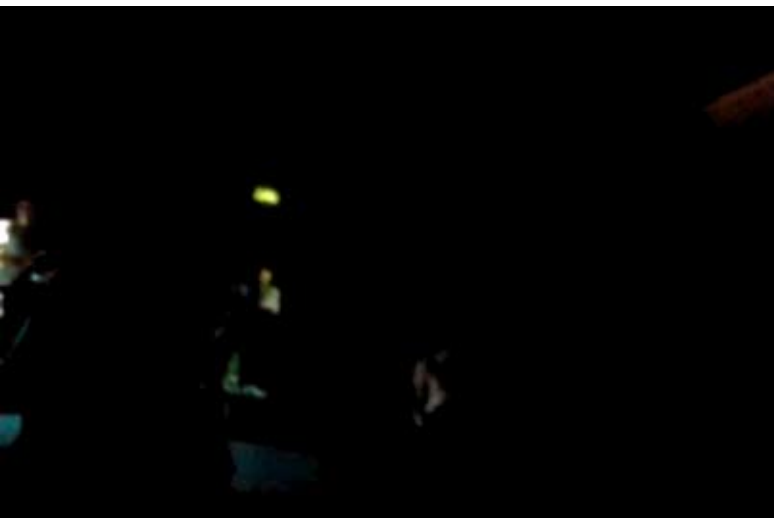
+ auch diesmal erzählt Omer Fast eine never ending story, geloopt und aus den verschiedenen Sichtweisen, mit all seinen detailreichen Veränderungen im Weitererzählen, mit fiktiven Traumsequenzen durchsetzt, unterbrochen von realen Wiederholungen. Ruhig hält die Kamera aufs Desaster: ein Ehepaar (der Ehemann hat echt ein Gesicht zum Reinhaufen und spielt fantas-tisch) bestellen sich Callboys, die jeweils die Rolle des als Soldat in Afghanistan gefallenen Sohns spielen. Immer wieder holen sie einen neuen Jungen in Militärkleidung vom Bahnhof ab, feiern Weihnachten, Mutter zeigt ihm sein Zimmer, schlüpft mit ihm unter die Decke, führen Gespräche aus der Hölle, bringen ihn irgendwann um (?) und bestellen den Nächsten. Das Fantastische an diesem Video ist, wie die Kamera all dies dermassen nüchtern einfängt, dass man sich erst eingucken muss und währenddessen denkt, öh, was ist denn jetzt los... Der Omer hat nicht nur einen tollen Namen, der macht auch tolle Filme.



MEHRETU JULIE
Documenta Kassel, Documenta Halle

13. Sept. 2012

+ es ist eigentlich vollkommen egal, was Mehretu verzeichnet, es sieht einfach immer wahnsinnig gut aus. Und ich habe weder ihre Berliner Plätze in der Guggenheim erkannt, noch sehe ich den arabischen Frühling, den Tahrir-Platz oder die im Katalog angekündigten Ausschnitt von Science-Fiction-Bucheinbänden... Das sind undurchsichtige Staunekartographien, gewaltig gross, dicht, hübsch ohne Ende. Und darin auch ein bisschen hohl. Ich glaub der nicht, dass die da ernsthaft was verzeichnen will. Ich glaube viel eher, dass sie ihre Themen als Anlass zur Bildfindung nimmt. Als Zufallsoperationen für ihr Liniennetz sozusagen. Aber genau die Verbindung von Kartographie, ihrer allgegenwärtigen Schönheit, mit ihrer offenen (unleserlichen oder unpräzisen) aber derart blendenden Arbeitshaltung zu verbinden, bildet meiner Meinung nach diesen fahlen Nachgeschmack, der mir bei Mehretu schon einige Male eingefahren ist...



SEGAL TINO
This Variation
Documenta Kassel, Bode Saal

13. / 14. Sept. 2012

+ ein stockdunkler Raum, eigentlich eine Art Disco-schuppen. Mache sofort wieder kehrt, weil ich solche Räume nicht betreten kann, Überwinde mich später doch noch und halte mich direkt am Eingang auf. Und es dauert fantastisch lange, aber dann haben sich die Augen an das wenige Licht gewöhnt. Tanzende Sänger gestalten die Disco ausschliesslich a capella, arrangieren Dynamiken von super fein und leise gesungenen Liedern bis zu beatträchtigen und druckvollem Hip-hop, folgen manchmal einer Choreographie, verteilen sich im Raum, singen einem direkt ins Ohr usw. Das Publikum mischt sich unter die Darsteller, hat Spass am Erleben, manche bewegen sie sich vorsichtig, andere tanzen mit. Fröhlich ist die Stimmung, meist konzentriert, kommt eine hysterische Gruppe Jugendlicher, holen die Sängertänzer sie gemächlich von dem Geisterbahnfeeling runter. War echt beeindruckt und erfreut von das Ganze.



BASUALDO EDUARDO
The End of Ending
PSM Galerie, Berlin

20. Okt. 2012

+ ein raumhohes- wie breites schwarzes Darmgebilde füllt den ganzen Galerieraum aus. Ich drücke mich an der Wand entlang und merke sofort, dass mir die Draufsicht, der Abstand zum Betrachten fehlt. Mir wird hier dauernd die Sicht verschnitten, ganz bewusst natürlich, und das hat was ungewohnt Schönes. Eigentlich hat genau dieses Werk die oft benutzte Bezeichnung „raumfüllende Installation“ verdient. Dennoch fühle ich mich nicht bedrängt (und trotz Klaustrophobie...). Meine Bewegungen sind klar vorgegeben durch das Werk, wie ne Führung ohne Führer.

Neben der massiven Präsenz hat die Skulptur durch ihr leichtes Alumaterial (?) und ihre Hohlheit was Zerbrechliches an sich. Sie zittert beinahe durch meinen Luftzug, den ich beim Gehen verursache.

Und Wahnsinn, wie viel Licht diese Wurst schluckt.

Gibt's eigentlich noch die Papierlampions mit Kerzen?



HONERT MARTIN
Kinderkreuzzug
Hamburger Bahnhof

23. Okt. 2012

+ angewidert von seiner Kinderkreuzzugarbeit, in der plastische Figuren aus dem Bild in den Raum laufen, denk ich, so ein Quatsch, wat'n ditte? Aber schon bei Haus, einem Modellnachbau eines Wohnhauses aus dem Ruhrpott wurde ich neugierig und ergriffen von den eigens geschriebenen persönlichen Texten in seinem hübsch produzierten Begleitheft.

Erinnerungen und damit verbundene Emotionen aus seiner Kindheit dienen ihm als Ausgangslage. Aus dem kindlichen Staunen heraus schöpft er Welten. Ich denke an Aufklappbilder in Kinderbüchern, dem Spiel zwischen realistischer Wiedergabe und Traumdarstellungen. Zusammengehalten wird das ganze durch seine Texte zu den einzelnen Arbeiten. Die Ausstellung gleicht vielleicht ein wenig einem Walt-Disney-Skulpturenpark, oder ist die plastische Umsetzung der Fotokolumne im Zeit-Magazin.

Der dreidimensionale, aber zu flach geratene Weihnachtsmann (eine Umsetzung einer Kinderzeichnung) ist allerdings spitze. Und sein Zeit vor dem Museum auch.



www.habenundbrauchen.de
www.stadtneudenken.net
www.berlinvisit.org
www.projektraeume-berlin.net

Alles lieber als Glauben Hoffen Warten

/Kulturgipfel K2 und Projektraum-Netzwerk

Momentan pfeifen es – trotz winterlicher Witterung – selbst die Spatzen von den Dächern: Ein Wandel ist fällig, damit es nicht noch schlimmer wird! An zehn Fingern lässt sich abzählen, dass die Kunststätte Berlin nicht mehr wie eine verpackte Ware verkauft werden kann. Die Bredouille ist längst vertraut: Die Gestaltungsspielräume der weltweit so gefeierten Berliner Kunst- und Kulturszene werden zunehmend enger, bezahlbare Wohnungen, Arbeits- und Projekträume drohen ein für alle Mal zu verschwinden. Der Katalog der Fehlentwicklungen lässt sich fortsetzen. Nicht zu vergessen sind dabei die chronisch unterfinanzierte Atelierförderung und die permanent vom Absturz bedrohten kommunalen Galerien. Derzeit fließen von den 362 Millionen des Kulturretats (mickrige 3 Prozent des Gesamthaushaltes) 95 Prozent in institutionelle Einrichtungen, während die Kulturschaffenden der freien Szene um die kläglichen fünf Prozent wetteifern und am Existenzminimum herumhangeln. Kurzum: Die finanziellen Bedingungen sind desaströs, die Frustrationstoleranz ist überschritten.

Mittlerweile hat sich dank zahlreicher Initiativen und Positionspapiere der Etikettenschwindel des Marktplatzes Berlin zum Glück herumgesprochen. Eine neue Geometrie der Kulturförderung tut not. Die ‚Initiative Stadt Neudenken‘ engagiert sich für die überfällige Neuausrichtung der gewinnmaximierten Berliner Liegenschaftspolitik. Die kritische Plattform ‚Haben und Brauchen‘ fordert eine Kulturpolitik, die den Namen auch verdient und entwickelt Kriterien für tragfähige, zukünftige Möglichkeitsbedingungen. Das ‚Netzwerk freier Projekträume und -initiativen‘ steht für selbstorganisierte, künstlerische Laboratorien, die sich bei weitem nicht nach Musealisierung sehnen, und streitet für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen selbstorganisierter Projekträume. Die ‚Koalition der Freien Szene‘ macht sich für

die zu erwartenden Mehreinnahmen der zukünftigen ‚City Tax‘ stark. Dieser heiß begehrte ‚neue‘ Geldsegen muss auch im Ausgabetitel des Gesamthaushaltes als Kulturförderabgabe kenntlich werden, um dann nach weiteren zu erwartenden Rangeleien zu 50 Prozent auch de facto bei der freien Szene anzukommen. Neben dem BBK, dem Rat der Künste und den bereits Genannten treten allerorten neue Allianzen auf den Plan, die ihren Unmut breitenwirksam formulieren. Der stete Tropfen der Selbstermächtigung scheint die steinerne Fördersackgasse allmählich zu höhlen. So deutet das verwaltungstechnisch für alle Beteiligten bequem abzurechnende Preisgeld von insgesamt 210.000 Euro für sieben juriierte, ausgewählte Projekträume eine tendenzielle Kurskorrektur an, wenn auch nicht im gewünschten Modus und Umfang. Und siehe da, inmitten der unermüdlichen konstruktiven Debatten und Schulterschlüsse flattert bei 80–100 Künstlern, Kunstvermittlern, Kulturschaffenden und Journalisten eine stattliche, frühstücksbrettdicke Einladung herein, – vorderseitig bedruckt mit dem vandalismusresistenten Farbspritzerdesign der Berliner U-Bahn-Sitze – zum überfälligen Dialog über die strategische Entwicklung neuer Perspektiven und Optionen. Die Offerte, die in groben Zügen das von ‚Haben und Brauchen‘ angestrebte Dialogmodell zwischen Senat, freier Szene und Vertretern der Kunstinstitutionen aufnimmt, brachte natürlich auch allerlei Zündstoff mit sich. 50.000 Euro hat sich die Kulturverwaltung den zweitägigen ‚K2-Gipfel‘ kosten lassen, der von der beauftragten ‚Berliner Zentralen Intelligenz Agentur‘ (ZIA) ausgerichtet wurde. Indes ließen das Label ‚K2‘ wie auch die Wahl des Camouflagemusters nicht unbedingt erkennen, dass die Veranstalter sich übergreifende Gedanken gemacht haben. Zum Beispiel geht das rotblaue, allerseits bekannte Polstermuster der Berliner Verkehrsbetriebe auf jene Razzle-Paintings zurück, mit



denen abstrakt malende Künstler die Kriegsschiffe der alliierten Flotten des Ersten Weltkriegs bemalten. Flirrende Muster, Streifen und Scheinsilhouetten sollten klare Konturen aufbrechen, die gegnerische Aufklärung verwirren und die Bestimmung der eigenen Position und Geschwindigkeit erschweren. Dieses ästhetische Prinzip der Unschärfe legte im Kontext der zu erwartenden Veranstaltung und nach etlichen Geldrauswurfsdebakeln wie ‚Based in Berlin‘ oder der jüngsten ‚Berlin Biennale‘ selbstredend nahe, ein komplexes Manöver zur Verwirrung zu befürchten, getreu dem Motto „If they don't see you, they can't shoot you“, oder allenfalls ein gleichermaßen verwaschenes, folgenloses Memento zur Erhaltung von Grauzonen. Im Vorfeld fragte man sich, ob das Geld nicht besser für weitere Projektraumpreise ausgegeben worden wäre. Zudem wurden lediglich die als ‚Sherpas‘ bezeichneten Personen honoriert, die für die Betreuung der acht Arbeitsgruppen verantwortlich waren. Die Mitwirkung der eingeladenen freischaffenden Kulturschaffenden sollte, den leidigen Gepflogenheiten entsprechend, unbezahlt vorstattengehen und die bewertende Moderation der ‚Zentralen Intelligenz Agentur‘ wurde ihrem Namen nur einigermaßen gerecht.

Ungeachtet dieser Mängelliste eröffnete die arbeitsintensive Veranstaltung einen erstmaligen Raum, in dem unterschiedliche Akteure samt ihrer divergierenden Fach- und Sprachkulturen sich aufgeschlossen und unmissverständlich über ihre Interessen und Standpunkte im Hinblick auf die Gestaltung der Kulturförderpraxis verständigten und sich gemeinsam Gehör verschafften. Das mag nach poliertem Verwaltungsberichts-jargon riechen und war gleichwohl ein produktives wie vielstimmiges Zusammenwirken, bei dem Diskurse um zukünftige Konzepte verhandelt und Erfordernisse koordiniert wurden.

Holzschnittartig skizziert kamen die Forderungen nach stabilen Produktions- und Arbeitsbedingungen für die selbstorganisierten Ausstellungsorte ebenso zur Sprache wie ausstehende Ausstellungshonorare, die Berücksichtigung der Vielfältigkeit anstelle privilegierter Glanzkultur, der unterschiedliche programmatische Anspruch der Institutionen und die berechtigte Furcht vor Neutralisierung und Vereinnahmung, um nur einige der zahlreichen Aspekte zu nennen. Quintessenz ist: Wir brauchen neue Qualitäten der Förderkoordinaten, um die zahlreichen Projekträume und die vielgestaltige Kunstproduktion am Leben zu erhalten. Das kann bestimmt nicht durch einen fix geschneiderten Masterplan, sondern nur mit der konsequent organisierten Einbindung aller Akteure gelingen.

Was also ist zu tun? Eine Option kann in der gemeinsamen, feldübergreifenden Artikulation respektive einem bislang begrifflich noch ungetauften Kooperationsverbund aus Interessensvertretern liegen, der die strategischen Entscheidungen der Kulturpolitik in regelmäßigen Arbeitstreffen beeinflusst. Noch ist offen, wie diese zu bildende Schnittstelle von freier Szene, Institutionen, Politik und Verwaltung gestaltet werden kann. Einen Versuch ist es wert, sofern es für jeden am Tisch klar erkennbare Chancen gibt. Ein solches Setting wäre jedenfalls eine glaubwürdige Fortsetzung des begonnenen Dialogs. Nicht mehr als ein Anfang, aber auch nicht weniger. Dass perspektivisch mehr draus wird, kann eine forcierte kulturpolitische Kurskorrektur beweisen.

1. G.A.S-station, www.2gas-station.net
2. KunstRaum Ko, www.kunst-ko.de
3. super bien! gewächshaus für zeitgenössische kunst, www.superbien.de
4. Atelieregemeinschaft am Milchhof e.V., www.milchhofpavillon.de
5. A trans, www.atrans.org
6. Kunst- und Kulturverein Mastul e.V., www.mastul.de/galerie
7. Stedefreund (Verein i. Gr.), www.stedefreund-berlin.de
8. Museum der Unerhörten Dinge, www.museumderunerhoertendinge.de / www.rolandalbrecht.de
9. Art Laboratory Berlin e.V., www.artlaboratory-berlin.org
10. Wonderloch Kellerland, www.wonderloch-kellerland.org
11. Kunstverein Neukölln e.V. / kunstraum t27, www.kunstverein-neukoelln.de
12. berlin-weekly, www.berlin-weekly.com

Noch eine Liste von hundert

/alle Projekträume, die sich für den Senatspreis beworben haben

13. Galerie Axel Obiger, www.axelobiger.com
14. Infernoesque, www.infernoesque.de
15. Galerie Crystal Ball, www.galeriecrystalball.de
16. after-the-butcher, www.after-the-butcher.de
17. Prima Center Berlin, www.prima-center.net
18. Errant Bodies, www.brandonlabelle.net
19. Institut für Alles Mögliche, www.i-a-m.tk
20. Morgenvogel Real Estate, www.morgenvogel.net
21. Scotty Enterprises e.V., www.scotty-enterprises.de
22. Monsterkabinett, www.monsterkabinett.de
23. Tristesse deluxe, www.tristesse-deluxe-berlin.de, www.galerietristesse.org
24. Autocenter, www.autocenterart.de
25. uqbar – Gesellschaft für Repräsentationsforschung e.V., www.projectspace.uqbar-ev.de
26. WerkStadt Kulturverein Berlin e.V., www.werkstadt-berlin.com
27. oqbo raum für bild wort und ton, www.oqbo.de
28. Kunst- und Atelierhaus Meinblau, Meinblau e.V., www.meinblau.de
29. Artist-Run-Space InteriorDasein/Berlin, www.interiordasein.de
30. Verein Berliner Künstler e.V., www.vbk-art.de
31. Schinkel Pavillon e.V., www.schinkelpavillon.de
32. Schillerpalais e.V., www.schillerpalais.de
33. SAVVY CONTEMPORARY e.V., www.soh-bonny.com/
34. Projektraum Spor Klübü, geleitet von Matthias Mayer, www.artnews.org/matthiasmayer
35. PICTURE BERLIN, www.pictureberlin.org
36. Pflüger68, www.pflueger68.de
37. ori / Forum künstlerische Bildmedien e.V., www.ori-berlin.de
38. Künstlergruppe: Torstraße 111 – ein zeitgenössischer Ort für Kunst, www.tor111.de
39. Reboot.fm, www.reboot.fm
40. invaliden1 Galerie, www.invaliden1.com
41. rosalux, www.rosalux.com
42. o zwei / Wolfgang Krause, www.wolfgang-krause-projekte.de
43. NOTE ON, www.noteon.de
44. Neues Problem, www.neuesproblem.de
45. MOMENTUM Worldwide, www.momentumworldwide.org
46. WestGermany – Büro für postpostmoderne Kommunikation
47. BrotfabrikGalerie, www.brotfabrik-berlin.de
48. TransformationsSalon Rose, www.facebook.com/rosetransformation
49. AKV Berlin, www.akvberlin.com
50. Archive Kabinett, www.archivebooks.org/ak-index.htm
51. ausland / projekt archiv e.V., www.ausland-berlin.de
52. Lab for Electronic Arts and Performance (LEAP), www.leapknecht.de
53. Lockkunst e.V., www.blo-ateliers.de
54. Kurt-Kurt / Kunst und Kontext im Stadtlabor Moabit, www.kurt-kurt.de
55. Initiative temporäre Kunsträume e.V., www.kunstraum-avus.de
56. eiliges Kanonenohr e.V., www.ida-nowhere.com
57. Centrum, www.centrumberlin.com
58. Walden Kunstausstellungen e.V., www.galerie-walden.de
59. wortwedding, www.wortwedding.blogspot.com
60. Wladimir Prib und Ulrike Prib, www.wladimirprib.de
61. HomeBase in Berlin e.V., www.homebaseproject.org
62. Organ Kritischer Kunst, www.kritische-kunst.org
63. Mindpirates e.V. mindpirates.org/projektraum
64. LORIS, www.lorisberlin.de
65. LoBe - London Berlin, www.lo-be.net
66. Lettrétage e.V., www.lettretage.de
67. 7hours, www.7hours.com
68. Agora collective e.V., www.agoracollective.org
69. Artitude e.V., www.artitu.de
70. b_books, www.b-books.de
71. Grimmuseum, www.grimmuseum.com
72. Klaus Bortoluzzi und Denise S. Puri, dz. Büro-Galerie GbR, www.R31.suchtkunst.de
73. Bel Etage, www.bel-etage-projects.de
74. Kronenboden, www.kronenboden.de
75. Enblanco Projektraum, www.enblanco.de
76. berlinerpool e.V., www.berlinerpool.de
77. Kreuzberg Pavillon, www.kreuzbergpavillon.de
78. Espace Surplus – Springer/Krijanovsky GbR, www.espace-surplus.com
79. Freies Museum Berlin / Lawyers for the Arts e.V., www.freies-museum.com
80. Kunst in den Gerichtshöfen e.V., www.gerichtshoefe.de
81. Kulturpalast Wedding International e.V., www.kulturpalastwedding.com
82. GlogauAIR, www.glogauair.net
83. Initiative S.P.U.N.C. – Start Projects Under Nomadic Conditions, www.kunst-stoffe-berlin.de
84. LaborBerlin e.V., <http://laborberlin.wordpress.com>
85. General Public / DISK – Initiative Bild & Ton e.V., www.generalpublic.de
86. Kultur im Corbusierhaus, www.corbusierhaus.org
87. Frauen Museum Berlin e.V., www.frauenmuseumberlin.de
88. Flutgraben e.V., www.flutgraben.org
89. Essays and Observations, www.essaysandobservations.com
90. Kolonie Wedding e.V., www.koloniewedding.de
91. Gmür Kunstraum
92. Raum für Zweckfreiheit, www.zweckfreiheit.de
93. WIE KULTUR GmbH, www.wiekultur.de



Die finale Biennale

/ *Die Biennale am Ende aller Biennalen*

KunstWerke, Sommer 2014

Na klar, wir haben es nicht ernst genommen. Im Prinzip war ja schon Żmijewskis Biennale diejenige, an deren Ende beinahe ein Ende nicht nur der Biennale, sondern direkt ein Ende der Kunst stehen sollte. In dem Sinne, dass Kunst und Aktivismus ineinander aufgehen und in einer Form kreativen gesellschaftlichen Engagements enden sollten. Nachdem das Experiment so lange als gescheitert bezeichnet wurde, bis es allgemein als solches wahrgenommen wurde, begann die bange Fragerlei: wird nach dieser vermeintlichen Katastrophe die Berlin Biennale noch möglich sein? Wird ihre Finanzierung gesichert bleiben, oder fällt sie zurück auf den prekären Boden ihrer Anfänge? Würde das nicht vielleicht eine Erneuerung befeuern, wenn es der Berlin Biennale ebenso erginge wie den meisten Künstler dieser Stadt?

Aber dann zauberte die Auswahlkommission eine Überraschung aus dem Hut, alle negativen Vibrations verpufften, und alle erwarteten, dass Juan A. Gaitán es wohl richten würde. Nicht zuletzt war der Kolumbianisch-Kanadier mit Zweitwohnsitz in Berlin ja als Ko-Kurator mit Nicolaus Schafhausen verantwortlich für die vierteilige „Morality“-Ausstellungsreihe im Witte de With, hat als Professor junge Kuratoren am California College of the Arts in San Francisco ausgebildet und arbeitete davor als Kurator der der Universität von British Columbia angeschlossenen Morris and Helen Belkin Art Gallery in Vancouver, an Kanadas Westküste. Nebenbei publizierte er fleißig in Magazinen von Afterall bis Mousse und fand Zeit, sich als Mitglied des Ankaufskomitees des FRAC Nord-Pas de Calais in Dünkirchen zu betätigen.

Von ihm erwartet man nun einen Blick von außen. Der Titel schien zunächst an das Punk-Berlin der achtziger Jahre anknüpfen zu wollen: „Dekoration/Destruktion“. Aber zumindest der erste Teil erinnert auch an Gaitáns letztes größeres Projekt,

die jährliche Ausstellung der norwegischen Gesellschaft für Kunsthandwerk in Bergen. Dort hatte er ja bereits die Struktur ganz schön gegen den Strich gebürstet. Anstatt der üblichen, eher etwas betulichen Leistungsschau nationaler Kunsthandwerker, setzte er eine Ausstellung, die Kunsthandwerk als mögliche Gegenstrategie zu industrieller Produktion und der Dichotomie des aktuellen kapitalistischen Zukunftsentwurfs, Automatisierung oder Arbeitslosigkeit, positionierte. Damals gelang ihm dies nur unter Zuhilfenahme der Kunst. Anstatt die Ausstellung wie sonst üblich aus den Einreichungen des in Bergen traditionellen Open Calls zu bestücken, stieß er die Kunsthandwerker-Community vor den Kopf: er wählte lediglich vier von fast neunzig Beiträgen aus, und griff ansonsten auf internationale Künstler zurück. Und diese arbeiteten ihm bereitwillig zu, verwandelten das beschauliche und bereits etwas betagte Museum in ein Schlachtfeld von Referenzschnipseln, das die Betrachter zum virtuellen Pingpong mit den vorhandenen Beständen verleitete, und einen überspannten Diskurs zur Frage nach dem Sinn, den die aus dem 19. Jahrhundert stammende Grenzziehung zwischen Industrieprodukten, Kunsthandwerk und Kunst heute noch macht. Sitzen nicht alle kulturellen Disziplinen im gleichen Diskursboot, oder sind sie nur die Spiele zum Brot – die Dekoration einer zunehmend unmenschlichen und auf die eigene Zerstörung abzielenden Gesellschaft?

Diese Frage steht auch am Anfang der neuesten Ausgabe der Berlin Biennale. Sie will auch die letzte sein, und, ein bisschen Größenwahnsinn mag man dem Kurator vergeben, die letzte Biennale überhaupt. Das ist durchaus wörtlich zu nehmen. Da sind zum einen die graffitiartigen Knäuel, die bei näherem Hinsehen aus beinahe faustgroßen Bohrlöchern bestehen, die Thomas Zipp in die Wände des ansonsten leeren



Hauptsalles hat bohren lassen. Und wenn man noch näher herantritt, erkennt man, dass in die Löcher Holzstangen eingebracht wurden, die Feuchtigkeit ziehen. Würde es während der Ausstellung zu Frost kommen, würde sich die Feuchtigkeit in den Holzstangen so weit ausdehnen, dass sie Risse in den Wänden produzieren würde, und die Kunstwerke in nur einer Frostnacht baufällig würden. Dann wäre es nicht nur mit der Biennale zu Ende, sondern gleich mit den Kunstwerken, ein Menetekel der Klimakatastrophe. Hat Gaitán den Hedonisten Zipp zum Öko umgepolt, oder einfach nur dessen Lust an Untergangsszenarien gekitzelt?

Olafur Eliasson und Anselm Reyle überraschen mit einer Gemeinschaftsarbeit, eine Hommage an den Verpackungskünstler Christo: das Haus der Kulturen der Welt, der zweite Ort der Biennale wurde komplett in Rettungsfolie verpackt, sieht nun aus wie eine überdimensionale, glitzernde Praline, kommt aber weitgehend ohne Heizung aus. Eine elektronische Uhr zählt die eingesparten Kilowattstunden, was beeindruckt, und die Auswirkungen auf den Treibhauseffekt, was deprimiert. Im abgedunkelten Inneren des HKW geben sich Videoinstallationen die Hand, wie der von Ming Wong Szene für Szene nachgedrehte Film „Reassemblage“ (1982), der erste und bekannteste der vietnamesisch-amerikanischen Filmemacherin Trinh T. Minh-ha. Ihre Aufnahmen aus dem Senegal, die keiner Narrative im eigentlichen Sinn folgen, und schon gar nicht den Konventionen von Dokumentarfilmen, dem ethnographischen Blick oder einer anthropologischen Perspektive. Weniger ein Versuch, Orientierung zu

verschaffen, war dieser Film eher eine subjektive und beinahe amouröse Annäherung. Ming Wong spielt jede Figur im Film selbst, mit bemerkenswerten Anstrengungen in Sachen Make-Up und Method-Acting und reflektiert dabei grundsätzliche Fragen um die ethische Dimension von Produktions-, Darstellungs- und Präsentationsformen. Das könnte man auch als den Versuch lesen, eine historische Linie zu finden, eine quasi anti-nostalgische Lesart, die die heutige Realität globalisierter Kommunikations-, Produktions- und Konsumnetzwerke als Resultat historischer Entwicklungen transparent macht, die sich auch direkt auf Kunst und Kultur auswirken. Wer Ming Wongs Interpretation gesehen hat, für den ist das Original für immer unglaublich geworden.

Könnte es sein, dass Gaitán hier nicht nur das Ende der Biennale, sondern gleich das Ende der Kunst an sich einläuten will? In dem Maße, in dem Kunst sich zu einer Nische einer globalen Entertainment-Industrie entwickelt hat, scheint es eigentlich unausweichlich, dass Künstler wieder zu Kunstbetriebskünstlern werden, letztlich zu Kunsthandwerkern. Vielleicht ist es Poesie, vielleicht improvisierte Musik, die das Zeug dazu hat, einen neuen, realen Freiraum für Positionen zu schaffen, die sich nicht durch die Verwertungsmechanismen der Kunst drehen lassen wollen. Denn zu viele verdienen ihren Lebensunterhalt in Berlin mittlerweile mit nichts anderem als daran, eine Ökonomie der Aufmerksamkeit mit Ideen zu füttern, die über eine gewisse Halbwertszeit verfügen – aber nicht über viel. Je leichter die Verwertung funktioniert umso besser. Die Zeiten in denen Berlin ein Biotop für Kreative war,

ist endgültig vorbei. Nachdem die City-Tax in die Errichtung eines Kunstparlaments geflossen ist, das es innerhalb kürzester Zeit geschafft hat, die Elemente rund um die von Ellen Blumenstein aktivierte Gruppe von „Haben und Brauchen“ dauerhaft zu beschäftigen, hat sich nun eine kleine Gruppe wieder freigestrampelt und arbeitet gegen diese Ruhigstellung durch Bürokratisierung an. So schlugen Anders Smebye, Ulf Aminde und Judith Raum in einem ersten Projektentwurf für ihren Biennale-Beitrag vor, die Künstlerveteranen „The B-Men“ als „Pussy Riot“ verkleidet am sowjetischen Ehrenmal auftreten zu lassen, um dort ihre Hymne „I like Shit“ vorzutragen. Aber mit der Freilassung des letzten inhaftierten Pussy-Riot-Mitglieds und der Einladung der Künstlergruppe Voina als offizieller russischer Beitrag zur Biennale in Venedig, fiel diese Idee in sich zusammen.

Das jetzt gezeigte Projekt hat die grundlegende Idee Gaitáns, das Format Biennale neu zu überdenken, beim Wort genommen, und nun eine Oper vorgelegt, selbst komponiert und mit Gastbeiträgen von Olaf Nicolai, Anne Imhof und Beautiful Balance, Raimar Stange, Carl Michael von Hauswolff, Coco Rosie, Aha und Christian Jost. Das Libreto mussten sie allerdings nicht selbst verfassen, es besteht aus dem Geschäftsbericht der Berlin Biennale, und legt jeden Cent offen, der für die Biennale ausgegeben wurde, jedes Glas Wein, jeder Economy- und Business-Class-Flug, die Finanzierung jeder einzelnen Arbeit. Die Zahlen allein erledigen die Arbeit, die Biennale öffentlich zu diskreditieren – die öffentliche Meinung hat sich auf extreme Weise gegen die Vorstellung gewandt, dass visuelle Künstler öffentliche Förderung beziehen sollten, stattdessen zeigen sich breite Mehrheiten für den Erhalt der Boulevardtheater, und bereits dieser Tage hat der Förderverein O2-Arena mehr Mitglieder als die Fördervereine aller öffentlichen Berliner Museen und Galerien zusammen. Was wirkt, als hätten die Künstler dem Kurator vor den Bug schießen wollen, ist von jenem durchaus gewollt, hat er sich doch zuletzt dem Mantra der Galeristenlegende Michael Werner angeschlossen: „Am Ende zählt der Markt.“ Und meint damit, dass kein Künstler, der nicht auf dem Kunstmarkt Erfolge feiert, je Eingang in die Kunstgeschichte finden wird. Insofern sei die Biennale in ihrer jetzigen Form reine Augenwischerei, eine Art herumdoktern an Symptomen, wenn es doch letztlich um den großen Wurf geht. Der wohl bewusst provokative Vorschlag, Sabrina van der Ley aus dem norwegischen Exil zurückzuholen, um mit ihr als Präsidentin die Kunstmesse Art Forum wiederauferstehen zu lassen, könnte auch so verstanden werden, als dass Gaitán selber Interesse an einer solchen Konstellation haben könnte. Aber es bleibt unwahrscheinlich, dass sich die frisch gekürte Generaldirektorin aller norwegischen Museen locken lassen wird. Wahrscheinlicher scheint da das Szenario, dass Gallery Weekend, abc und die Berlin Biennale fusionieren werden und unter der Leitung von Michael Neff und in Kooperation mit Phillips de Pury, als Kunstmesse mit angeschlossenem Auktionshaus in die Zukunft gehen werden, und damit den Marktplatz Berlin stärken, der zuletzt wieder deutlich an London und zuletzt sogar Paris abgeben musste. Dort kann man sich ganz auf den Markt konzentrieren und muss keine Biennale fördern, die der Illusion eines Interesses an ästhetischen Werten einer ohnehin verschwindenden Mittelklasse

nachhängt. Hier erscheint die Rhetorik nun verschoben und steht den Gedanken der Initiatoren der Biennale entgegen, die ja gerade in der Erweiterung des ästhetischen Diskurses die Chance zur gezielteren Wirksamkeit der Kunst sahen, um sich gegen eine unakademische, als dekadent wahrgenommene Marktkunst zu profilieren. Gaitáns Ausstellung lädt vielmehr dazu ein, den gesamten Kunstbetrieb als eine Art aufgeblasene Arena eines historischen Diskurses aufzufassen, vor dem Hintergrund, dass sich die Bedingungen postindustrieller Arbeit und Produktion seit dem 20. Jahrhundert radikal verändert haben. Hier stellt sich die Frage, ob und wie die Grundgedanken, die im Kunstbetrieb immer noch vorherrschend sind, heute als informierter, und nicht naiver Gegenentwurf zu herrschenden industriellen Produktionsbedingungen artikulierbar werden? Und kann eine Biennale diese Problematik überhaupt darstellen, wenn doch zunehmend die ökonomischen Rahmenbedingungen die Arbeit der Produzenten diktieren? Die Beziehung zwischen künstlerischer Arbeit und dem Ausstellungsapparat, oder weiter gefasst, zwischen Kunstwerk und Kontext, thematisiert letztlich die herrschende Logik der Produktion im globalen Prekariat. Dabei wird im letztlich geradezu intimen Zusammenspiel von Kunstbetrieb und Künstler letzterer zur Mensch gewordenen Pufferzone eines technologischen und ökonomischen Fortschritts, der sich letztlich nur an einer nur geringfügig weniger abstrahierten Variante entfremdeter Arbeit mehr oder minder verzweifelt festklammert.

Andreas Schlaegel

Die 8. Berlin-Biennale, KW – Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, 10117 Berlin, Frühjahr 2014



Don't work so autobiographically, you understand? Be more creative!

/Eli Cortiñas bei Soy Capitán

„Es gibt kein Interesse fürs Material, und ich werde nicht müde, das zu wiederholen“, sagt Dr. Jaques Duval zu Miss Peterson in René Polleschs Stück „Schmeiß Dein Ego weg!“. Diesen Vorwurf kann man der spanischen Künstlerin Eli Cortiñas beim besten Willen nicht machen. Seziert sie doch das Material, in erster Linie Found-footage, Bildmaterial aus Zeitschriften der 50er und 60er Jahre, oder Szenen ikonischer Filme aus den 60er oder 70er Jahren von Luis Buñuel, John Cassavetes oder François Truffaut, und sampelt sie zu neuen Bildsprachen. Dabei steht der Akt und Prozess des Editing und des Re-writing im Fokus. Es geht dabei nicht um eine neue cinematografische Bildchoreografie oder Repräsentationslogik, sondern um Dekonstruktion und Unterbrechung von Narration und Repräsentation. In Cortiñas' Arbeiten, sowohl in den Videoarbeiten als auch in den skulpturalen Arbeiten und Assemblagen, nimmt das Collagieren, Schneiden und Überlagern der Materialien einen hohen Stellenwert ein. Die Auswahl der Materialien erfolgt hauptsächlich über eine sich selbst auferlegte limitierende Restriktion. Insbesondere in ihren Videoarbeiten genügen wenige, fast unsichtbare Umordnungen, Differenzen und Verschiebungen, um die Abgründigkeit oder auch Absurdität von familiären Beziehungskonflikten und -geflechten, geschlechterpolitischen Zuschreibungen oder gesellschaftspolitischen Themen aufzudecken und zu hinterfragen. Vom analytischen Ansatz her orientiert sie sich dabei an Arbeiten Harun Farockis, aber im Gegensatz zu Farockis nüchternen Filmen wird der Zuschauer hier in ein absurdes, mystisches und abstraktes Verwirrspiel gezogen; manchmal einer Traumlogik ähnelnd. Der ästhetische Zugriff ist vergleichbar mit den Arbeiten des belgischen Filmemachers Nicolas Provost, allerdings weisen Cortiñas' Bilder wesentlich schärfere Kontrastierungen auf. Die Fragen, inwieweit man sich das Material aneignen kann,

ohne es vollständig zu assimilieren oder zu verdauen, und wann man es wieder „ausspucken“ kann, ohne dass dabei eine dezidiert authentische oder gar politisch moralisierende Aussage generiert wird, sind ein weiteres Leitmotiv in Cortiñas' Arbeit: Ein Kräfte zehrender Akt, ähnlich einer Höllenfahrt durch das Material selbst.

Die Ausstellung „Neither glance nor glory“ in der Berliner Galerie Soy Capitán wird eröffnet und bestimmt von dem zweiminütigen Loop „Perfidia“, der aus einer insgesamt dreimal auftauchenden, jedes Mal völlig unerwarteten, dekontextualisierten Filmsequenz aus Buñuels „Der diskrete Charme der Bourgeoisie“, montiert wurde. „Perfidia“ von 2012, die wohl komplexeste Arbeit der Ausstellung, fokussiert am deutlichsten die zentralen Fragen Cortiñas', sowohl thematisch als auch formal. Die Szene ist eine filmische Ikone: Ohne Worte gehen die sechs aus der französischen und lateinamerikanischen Oberschicht stammenden Protagonisten einen sonst menschenleeren Feldweg entlang. Der Ort des Geschehens könnte überall sein, ein nichtidentifizierbarer Ort, ein Unort, völlig austauschbar und egal, und doch könnte jede auch nur kleinste Geste, das Zubinden des Schuhs, das Spielen mit dem Zweig, mit Bedeutung aufgeladen werden. In „Der diskrete Charme der Bourgeoisie“ verspottet und entlarvt Buñuel die Sinnlosigkeit und arrogant, übersättigte Dekadenz der Bourgeoisie, ihre Ignoranz gegenüber den Verbrechen und Genoziden in der Neuen Welt. Er führt die listig verschlagene Doppelmoral der katholischen Kirche, den Militarismus und Klientelismus, die staatlich protegierte Korruption in surrealistischer Erzählweise vor. Die von Cortiñas ausgewählte Szene und der Titel „Perfidia“ verweisen aber auf einen Pluralismus anderer möglicher Bedeutungszuschreibungen und auf eine „universell lesbare Arbeit“, wie es in der Beschreibung der Galerie heißt. Die scheinbar harm-

los indifferent daher kommende Spazierszene kann aber auch als „Perfidia“, als reine Niedertracht und Hinterlist gelesen werden, die Buñuels Gesellschaftskritik wieder aufnimmt; als militärischer Begriff verstanden, weist der Titel, eigentlich der Name eines berühmten Boleros des mexikanischen Komponisten Alberto Dominguez, auch auf Strategien der Fehlinformation und Camouflage hin. Als „Trugbild“, „Schein“ oder „Täuschung“ übersetzt, deutet der Titel auf den etymologischen Ursprung der künstlerischen Mimesis innerhalb der Arbeit hin und gleichermaßen auf die damit einhergehende Problematik der Idiosynkrasie innerhalb der Appropriation Art. Aber gerade dieses Trugbild, das Repetitive und die Dekontextualisierung eröffnen die notwendige rationale Distanz zu der Arbeit.

Hier stellt sich auch wieder die Frage, wie weit kann man gehen, ohne sich in die gefährlichen Fahrwasser des derzeit virulenten „Kritizismus“ (Johannes Paul Raether) innerhalb der politischen Kunst zu begeben. Diesem Problem ist sich Cortiñas bewusst und löst dies ästhetisch, elegant und auch spielerisch auf.

Die spielerisch geäußerte Kritik, oft ins surreal, dadaistisch Absurde gleitend, kommt bei ihren Collagen, „objets trouvés“ und skulpturalen Inszenierungen, die sich im hinteren Teil der Galerie befinden, noch stärker zum Tragen. Und auch hier ist es das Material, das die Richtung vorgibt: Für die Assemblagen „All my life, my heart has yearned for a thing I cannot name“ (ein Zitat André Bretons aus dem surrealistischen Manifest), „A place of hiding“ oder „Scharf, begabt und eigenwillig“ collagiert Cortiñas Bildmaterialien, die sie aus etlichen Magazinen der 50er und 60er Jahre gesammelt hat. Das kritische Potential ist im Grunde dem Material selbst eingeschrieben, man muss nur den Rahm abschöpfen, wie Jonathan Meese sagen würde. Die Ikonografie dieser Zeit verschleiert und verharmlost das verlogene Gesicht der deutschen Wirtschaftswunderzeit: Die Machtverhältnisse fordristischer Produktionsverhältnisse und die autoritären misogynen Familienstrukturen. Die bürgerliche Ehe, dieser klebrig unverdauliche Liebeskuchen aus Innigkeit und ökonomischen Tauschverhältnissen, eingedampft und verwoben in eine pastellfarbene, niedlich verharmlosende Formensprache, das allersüßeste Grauen, das erpresserische Versprechen, die entsexualisierte Verführung, die ständige Aufschiebung und Verlagerung, bis zur Perversion; das ist die Formensprache der 50er Jahre. Eben ganz und gar perfide und doch so süß wie ein überzuckerter Cupcake.

In „A place of hiding“ und in der Installation „Great thoughts on a lost generation“ erweitert Cortiñas das monströse Panorama der holzschnittartig-identitätslosen Versuche weiblicher role models der 50er, 60er und 70er Jahre, die bereits in früheren Arbeiten Eingang fanden („Confessions with an open curtain“, 2011, „Dial M for mother“, 2009, aus letzterem stammt übrigens das Zitat, das hier als Überschrift dient). Hier sehen wir Doris Day ähnliche blonde Frauen aus der aufstrebenden Mittelschicht oder dem Kleinbürgertum, mit helmartig aufgetupften Haaren. Sie haben keinen Namen und es ist auch einerlei, wer sie sind. Sie sind nur eine Chiffre. Es sind dysfunktionale Mutterfiguren, brave Ehefrauen, monströs hübsche, niedliche Kindfrauen (Judy Garland als Dorothy in „No place like home“, 2007) oder groß-

bürgerliche Hysterikerinnen („Perfidia“ oder „Bird, Cherry, Lover“, 2010 – ein Video, das auf Filmszenen aus Buñuels „Belle de jour“ und Truffauts „Das Geheimnis der falschen Braut“ und „Die Braut trägt schwarz“ basiert), die in ihren symptomatischen Neurosen und Hysterien, eingeschlossen sind und im außerehelichen Techtelmechtel („Der diskrete Charme der Bourgeoisie“), in der Prostitution, im Wirtschaftswunder oder in der paternalistisch geprägten Verunftehe einen Ausweg oder Erfüllung sehen wollen, ohne dabei die leiseste Idee von ihrem eigenen sexuellen Verlangen zu bekommen. In der Arbeit „Great thoughts on a lost generation“ ist über dem 50er-Jahre-Frauenkopf ein schwarz angesprühtes Kinderspielzeug montiert, das auch die Assoziationen eines Erotikspielzeugs zulässt, oder eben auch an eine schwarze Witwe denken lässt. Der verzückt, blöd lachende und sorgfältig geschminkte Mund der Frau wird von einem Sprühfleck verunreinigt: schwarzes, giftiges Ejakulat.

In „All my life, my heart has yearned for a thing I cannot name“ träumt ein beau oder regelrechter mad men (die Abbildung des Mannes stammt aus der in der DDR erschienenen Pornozeitschrift „Intim“) von glorreichen Zeiten, nur die Atombombenexplosion stört ihn dabei. Selbst regelmäßiges Duschen würde im Falle von totaler Verstrahlung nicht mehr weiterhelfen. Dieser Mann glaubt noch im Schlaf an die zivilen Vorteile des Atomzeitalters. „Hanging balls while climbing up the social ladder“ verhandelt die der kapitalistischen Ideologie inhärenten Versprechen des sozialen Aufstiegs und weist auf die dahinter verschleierte sozialen Kämpfe und Möglichkeiten des Scheiterns hin.

„Neither glance nor glory“ verhandelt nicht nur das gesellschaftliche Versagen westlicher Nachkriegsdemokratien, sondern fokussiert ebenso auf die Rolle und den zurichtenden Blick des Rezipienten und den der Autorin selbst: Niemals ist es möglich, außerhalb seiner Selbst oder des eigenen Blicks zu arbeiten. Eli Cortiñas, die vom Film kommt und die techné dafür auf der Kunsthochschule für Medien in Köln gelernt hat, weiß dies nur zu gut: Es geht der Künstlerin auch darum, sich der Zuschreibung, eine Autorin, eine Regisseurin zu sein, zu widersetzen und zu verweigern. Vielmehr zentral ist für sie, dem Material zu dienen, es sich anzueignen und zu überwinden, um damit eine black box, einen leeren Container und Zwischenraum zu kreieren, der Leerstellen aufweist und zu unendlichen Projektionen und Fragen, jenseits von teleologischen Wahrheiten, auffordert.

Elke Stefanie Inders

Eli Cortiñas „Neither Glance Nor Glory“, Soy Capitán, Friedelstraße 29, 12047 Berlin, 6. 9.–27. 10. 2012



Seine künstlerische Auseinandersetzung mit Natur und Kultur zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk. Jede horizontale Linie stammt aus dem Tagebuch der Traumfarben, jede vertikale ist innig mit einer Kindheitserinnerung und deren eigentümlicher Couleur verbunden: Die Farbe der Treppe seines Elternhauses; das Spielzeugtelefon; ein Sofa; das erste Auto der Eltern, ihre Teetassen. Erste Bekanntheit erlangte er in den frühen sechziger Jahren als Verfasser von konkreter Poesie. Dies ist nicht als eine restaurative, sondern vor allem als analytische Geste zu verstehen, erlaubt sie den Betrachter/innen doch, für die Dauer dieser Ausstellung das Ephemere des Galerieraums und die Revision einer Ordnungsgeste tatsächlich zu erleben. Ob im Flugzeug, Hotelzimmer oder in den eigenen vier Wänden – Fokus ist der Moment zwischen Schlafen und Wachen, das Experimentieren und Suchen innerhalb dieses flüchtigen Stadiums. Aus grober, theatralischer Animation wird eine friedliche und hypnotische Erfahrung. Im Zentrum dieser Ausstellung stehen mehrere direkt auf die Wand gemalte Werke. Dadurch verschränkt sie nicht nur die unterschiedlichen Funktionalitäten von Bauplanung und innenarchitektonischer Ausstattung, von konstruktiver Rationalität und ornamentalem Schmuck, sie besetzt auch eine definitorische Restfläche des Galerieraums. Eine Rekontextualisierung, die einen meditativen Blick impliziert und überrascht. Sie setzt bei den Vorsokratikern ein und führt über Rousseaus Naturidealismus, die Französische Revolution und den Neoklassizismus über das Dritte Reich bis zur Gegenwart. Die Untersuchung von Gedächtnis, Farbe und der Beziehung zwischen Zuständen des Bewussten und Unterbewussten sind wiederkehrende Schnittpunkte. Die Grenzen zwischen subjektiver Erinnerung und vorgeblicher Realität verschwimmen. Das ungewöhnliche Gesamtkunstwerk kombiniert traditionelle englische Landschaftsarchitektur, avantgardistische Kunst und Poesie; es ist erfüllt von Witz, Ironie und einer gewissen Respektlosigkeit gegenüber den Konventionen der Moderne.

Vanity Fairytales

/Shades of Grey

Unser aller Kollegin Sassa Trülzsch hat die Schnauze voll. Viele, ja zu viele ihrer vielen Freundinnen haben sich in den letzten Wochen und Monaten mit dem von ihr als schlimmsten empfundenen Schundroman der letzten Jahre verkrochen. „Shades of Grey“, ein seitenlanger, langweiliger und billig gedruckter Dreck. Das kann ich auch, dachte sie sich. Dabei meint sie mitnichten das Peitschen und dergleichen, sondern vielmehr das Arbeiten mit dieser Nichtfarbe. Gewissermaßen als eine Rehochkulturalisierung des Graus als solches.

Dafür lud sie kurzerhand, was keiner glaubt, weiß man doch, wie lange so etwas dauert, all ihre Künstler – und dazu noch Sammler – ein, eine Sonderausstellung mit grauen Arbeiten zu machen bzw. zu gestalten.

Die bösen Zungen, die niemals schweigen, behaupten gar, das nun fast wochenlang anhaltende Nebelwetter in unserer Stadt sei ein weiterer gewichtiger Beweggrund gewesen.

So machen sich ihre Künstler (drei machen schließlich nur mit) mit Wonne an das Arbeiten mit der auferlegten Beschränkung. Nikolai von Rosen fällt es dabei am wenigsten schwer, da er gerne und häufig mit Stein und Beton arbeitet. So gräbt er mit Hilfe von schwarz angeheuerten und in ihrer Freizeit tätigen BSR-lern einen Kreis von zwei Metern Durchmesser und etwa zehn Zentimetern Tiefe direkt vor die Tür. Bei einem Sandsteinwerk in Bamberg, von Rosen hat dort studiert, lässt er sich Pflastersteine anfertigen; Größe und Maß entsprechen jenen der Champs Élysées. Die Farben ergäben addiert schwarz und werden nun in der Reihenfolge eines Farbkreises gelegt, wie ihn Farbenblinde wahrnehmen. Der Titel des Werkes wird ein Wortwitz; „Cakes of Grey“.

Sein Künstlerkollege Dieter Detzner schafft hingegen alle seine Werke neu, die er je durch die Galerie Trülzsch verkaufen konnte, als Skizze in DIN A0, in Grau. Aller Farbe entzogen und aller Räumlichkeit – dennoch autarkes Werk, mit

gleichem Titel, jedoch anderer Funktion. Obwohl Detzner dieses Wort nicht mag, nicht in diesem Zusammenhang.

Alexandra Leykauf schafft häufig Werke, die auf dieser Farbe basieren. Jedoch ist immanent, dass dieser Umstand, dieser Faktor nicht ihr primärer Ansatz ist. Weshalb Künstlerin und Galeristin sich einig sind, dass der Beitrag zu „Shades of Grey@ SassaTrülzsch“ eine neue Arbeit aus dem Atelier sein kann und darf. Alexandra entscheidet sich für eine neue Arbeit aus der wunderbaren Spots-Serie. Und bringt damit einen theoretischen Anknüpfungspunkt an Detzner ein, da sie das immaterielle Licht durch ihr Werk materialisiert; während Detzner seine materiellen Werke durchaus immaterialisiert. Von Rosens Werk wird von manchen Gästen der Eröffnung und sicher auch dem ein oder anderen Texteschreiber für temporär, und deshalb genauso immateriell gehalten. Von Rosen weiß es besser und grinst und gluckst. Denn es wird bleiben und die Grautöne werden sich mit höchster Wahrscheinlichkeit mehr und mehr angleichen. Womit wir wieder bei Auflösung, temporär und materiell, also immateriell wären und sind.

Dazu passt, was die Sammler der Galerie machen. Als konsequent wird angesehen, dass bei dieser Ausstellung Künstler und Sammler der Galerie als beinahe gleichberechtigte Autoren agieren. Die Sammler sammeln ja auch Künstler von anderen Galerien und ergänzen so den möglichen Auktionskatalog wesentlich. In diesem Fall durch zunächst zwei Schwergewichte; André Butzer mit einem seiner N-Bilder, einem etwas größeren, das durch eine wuchtige, bläulich-grünliche Farbe im Grau besticht, wenn man nur lange genug hinsieht – sowie Albert Oehlen, von dem ein graues Bild aus den 80er Jahren gezeigt wird.

Andere Sammler nutzen diese Gelegenheit etwas schamloser aus, und stellen eigene Werke aus. Einer installiert auf einem grauen Sockel einen alten Schwarzweiß-Fernseher, schließt einen fast ebenso alten Videorekorder daran an. Neben dem Sockel hat er grau getünchte Umzugskartons drapiert, in die entsprechende Kassetten gestapelt sind. Doch sind die Aufkleber vertauscht und niemand kann wissen, was nach dem Druck der PLAY Taste auch wirklich laufen wird. Ebenso grau bleibt die Autorenschaft – das Werk bleibt anonym.

Zu guter Letzt dürfen Mitarbeiter aller Berliner Galerien ein Bild malen, ein Foto rahmen oder eine Skulptur zeigen. Zwar nur in Sassas Büro, aber immerhin.

Neben den Pressemitteilungen und sonstigen Materialien der Galerie liegen auch zwei Bücher am Eingang; Shades of Grey, gewissermaßen der Vollständigkeit halber, und eines über zeitgenössische Kunst. Auf dem Cover spricht ein Gemälde zu seinem Betrachter und sagt: „Nein, kannst Du nicht.“



Einer von hundert

/Tagebuch aus dem Berliner Herbst

11. September, Linienstraße

Berlin Art Week – Der mitunter gescheiterte Versuch einer Konzentration aufs Wesentliche: Menschen, Gesichter, Getränke, Bilder, Skulpturen, Fotografien, Bücher, Klima, Helligkeit, Dunkelheit, Entfernungen, Verabredungen, Gefühle (hier nennenswert: Fußschmerzen)

12. September, Luckenwalder Straße

Ich halte das Konzept der abc nicht direkt für gescheitert, aber das Rad ist da nicht neu erfunden worden. Auch wenn es keiner mehr hören kann: Das piefige Art Forum war auch nicht so viel schlechter. Viele Stimmen sagen z. B.: viel zu viel Kunst, die eine ähnliche Sprache spricht, zu wenig Pluralismus. Die Leute, die einfach mal was kaufen wollen für ein paar Tausender (als Schmuck fürs Apartment), die kommen nicht auf die abc, die sind von dem Format abgestoßen. Ein etwas undurchsichtiges architektonisches Arrangement (hier was und da was) führt dazu, dass alles skulptural wirkt. Ich kann die Verbesserung nur in Teilen sehen. Auf der Eröffnung sehr viel Szenezuspruch, aber das Geld wanderte nicht mit durch die Hallen. Wenn das Geld aber auch in den kommenden Jahren nicht mit durch die Hallen wandert, dann wandert die abc wieder und zwar auf den Müllhaufen der Geschichte. Es werden sich dann andere an der Einrichtung einer Premiummesse versuchen. Die Galerien machen eine umsatzfreie Messe auch nur drei Jahre mit. Good luck, Alpha-Boys!

14. September, Alexandrinenstraße

Kurzer Besuch bei St. Johann in der Alexandrinenstraße. Riesiger leerer Raum mit lauter Musik zum Tanzen, keiner drin, einzige Lichtquelle draußen: Barbecue. Architektur finden alle phänomenal. Nur Kunst braucht es da nicht unbedingt, ist schon so Kunst, sagen alle. Kinderflohmarkt wäre da ganz schön. Oder Bungee.

20. Oktober, nachmittags Brunnenstraße

Gabriele Worgitzkis Arbeit „Wedding 2“ in der Galerie Axel Obiger ist eine Filmarbeit, die Lochkamerafotos und Video-bilder ineinander kopiert. Von der gleichen Stelle aufgenommen, verweben sich verschiedene Zeit- und Raumebenen miteinander. Die verschwommenen Langzeitfotografien werden zur Bühne von sich auf der Straße bewegenden Menschen. Das besticht. Vorallem wenn die Tonspur aus dem Original-sound des vor der Galerie vorbeirauschenden Verkehrs besteht. Zum Beispiel wie eben eine sich die Brunnenstraße hinunterhupende Hochzeitsgesellschaft auf dem Weg von Wedding nach Kreuzberg, oder Wedding 2.

30. Oktober, Oudenarder Straße, 12 Uhr

Seit langem mal wieder in der Oudenarder Straße, eigentlich auch nur weil mein Sohn Therapie im nahegelegenden See-strassen-Schwimmbad hat. Ich nutze die Stunde Wartezeit für einen Galerienabstecher. Am Aufgang steht nur noch das Hetzler-Schild. Wo ist Baudach? Ist hier im Outletparadies überhaupt jemand, der mit Kunst zu tun hat, dienstags um 12 Uhr mittags. Ja, oben bei Hetzler in einer museumswürdigen Ausstellung (Darren Almond) treffe ich Thomas Scheibitz. Das Baudachschild hänge doch immer noch, meint er. Ich wäre nur den falschen Aufgang hoch. Nur die Tür sei verschlossen. Deshalb bleibe ich skeptisch und tatsächlich, meine Nachfrage bei den sehr netten Hetzler-Assistenten ergibt: Baudach ist raus aus dem Wedding. Nur noch fester Messestand in Charlottenburg. Sucht aber auch Neues. Scheibitz war übrigens auch auf Suche nach neuen Atelierräumen, vielleicht kommt er ja unter Hetzler unter.

15. November, Dresden, Lipiusbau

Neulich, in Dresden, bin ich doch tatsächlich auf eine sogenannte Netzwerk-Ausstellung gestoßen: „Im Netzwerk der Moderne“ lautet der volle Titel – eine klassische Schau über den bekannten (aber nie wirklich populär gewordenen) Dresdner Kunstkritiker Will Grohmann (1887–1967) und die Künstler, die er Zeit seines Lebens gezeigt, unterstützt, an Galerien und Museen vermittelt und selbst gesammelt hat: darunter Braque, Klee, Miro, Wols, Hartung, Bill, aber auch G. Richter oder Baselitz – wie erwartet nur Männer.

Ich konnte leider nur noch kurz reinschauen. Neben ein paar der ausgestellten Gemälde und Fotografien sind mir vor allem die Labels in Erinnerung geblieben. Hier wurde nämlich der Versuch gestartet, das Umfeld von jeweils beiden, Künstler und Kritiker, zusammenzuführen. Auch wenn das grafisch sehr lapidar angelegt war (nur eine Namensliste), und für uns ja auch gar nicht wirklich zu überprüfen ist, fand ich den Ansatz gelungen. Kandinsky hatte da z. B. überschritten mit Grohmann ziemlich viele Freunde.

Wäre ja durchaus interessant, zu was für Ergebnissen man da heute kommen würde, ich meine, übertragen auf uns. Und ich frage mich, wie man da zu authentischen Ergebnissen käme. Müsste man ja Detektive überall aufstellen und wild das Internet ausspionieren.

17. November, irgendwo

Ich habe etwas Spezifisches gesehen, aber meine Meinung geht im Streit auseinander.



18. November, zu Hause

In Erinnerung an die diesjährige „abc“ und „Based in Berlin“, 2011: Die Arbeiten von Yngve Holen: durchgesägte Wasserkocher und -spender (auf der Based in Berlin) und seltsam geformte Plexiglas-Stäbe, darin eingesteckte Kreditkarten in verschiedenen Farben, aktuelle schwarze Sportschuhe, perforiert und auf top-designte Fahrradschlösser aufgefädelt – so präsentiert auf dem abc-Messestand der Johan Berggren Gallery, Malmö – beschäftigen mich immer wieder. Ich frage mich, wie ich diese Art von zeitgenössischer Kunst einschätzen soll. Das Gleiche gilt für die Arbeiten von Aids-3D oder Oliver Laric. Kann mir da bitte mal jemand helfen?

Eigentlich jeden Tag

Aufstehen, Müsli, Kinder, Schule, Anfahrt, Computer, Lackieren, Telefonate, Scheißhaus, Ausdrucken, Skizzieren, Fegen, Versenden, Empfangen, Versenden, Empfangen, Löschen, Kaffee, Kuchen, Schleifen, Lackieren, Schneiden, Angebote, Spülen, Abfahrt, Schule, Kinder, Abendessen, Bier, Schlafen

21. November, im Büro

Ach ja, Oliver Laric hat jetzt den „2012 Contemporary Art Society Annual Award“ gewonnen. Laut Artforum.com wird er in diesem Zusammenhang fast 100.000 USD von der „Sfumato Foundation“ erhalten und für die Usher Gallery in Lincoln, England eine Arbeit für die permanente Sammlung produzieren: Sein Vorhaben ist, alle Werke der Sammlung mit 3D-Technologien zu scannen, die Ergebnisse zu printen und in einer skulpturalen Collage aus Gips der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. „... I can't wait to start scanning“ (Oliver Laric).



28. November, 4 Uhr morgens, im Atelier

Her contemporary life in Berlin ist ähnlich wie die dauerhaft korruptierte Freiheit ist ähnlich wie der lahme Schnitt eines scharfen Messers ist ähnlich wie die minutenlange Bewunderung eines verschmutzten Vermeers ist ähnlich wie die klaustrophobische niederrheinische Tiefebene ist ähnlich wie das notorische Loch Köln ist ähnlich wie (no more word for) Düsseldorf ist ähnlich wie alles was davor war ist ähnlich wie tot sein ist ähnlich wie das urzeitlich Neue ist ähnlich wie alles Verlockende ist ähnlich wie eine glühend heiße Kartoffel ist ähnlich wie die nackte Wahrheit (Arktis) ist ähnlich wie die Substantial Boredom Honeymoon Travel Agency ist ähnlich wie die brandheiße neue Malerei ist ähnlich wie Postpost-Mongopost-Expressionismus ist ähnlich wie ein stummer Schrei ist ähnlich wie wirklich endloses Schweigen.

29. November, vor dem Rechner

Grade auf der Mathew-Website festgestellt: da fehlen einige der Künstler auf der Liste! Beim Weiter-Recherchieren komme ich auf Michaela Eichwalds Blog – und genau dort finde ich eine Email von ihr an David Lieske veröffentlicht. Es gibt wohl Unstimmigkeiten in der Kooperation mit der Galerie, u. a. über die Geschäftspraktiken von Lieske. Aufruhr im Wohlfühlclub der Schönen und Coolen, ging ja schnell ...



Onkomoderne

/Hitlers Handtuch

MIDDLE
THE BEGINNING
OF A NON-CAPITALIST
LIFE
REQUIRES, REQUESTS
CALLS FOR
ANOTHER RELATION
TO TIME CONSTRUCTING - EXPLORING
TO BODIES A COMMON TIME

In der chaotisch-kreativen Altbauwohnung, in der wir Gästezimmer gemietet haben, hat mir die Wohnungsinhaberin verschiedene Documenta-Broschüren ans Bett gelegt, darunter Merian Spezial Kassel, Carolyn Christov-Bakargiev's „Brief an einen Freund“ und ein kleines, von der Gastgeberin selbst herausgegebenes Büchlein mit dem Titel „Ich bin erleuchtet und es ist nicht so schlimm wie ich dachte“. Vor dem Einschlafen lese ich alles durch. Christov-Bakargiev zeichnet in ihrem Brief nach, über welche Forschungsreisen und Gedankenwege sie zu den theoretischen Grundlinien der Documenta 13 fand. Die meisten der bereits im akademischen und kunstnahen Diskurs herumschwirrenden Themenmänner vergesse ich sofort wieder, außer: „wir treten gerade in ein kairologisches Zeitalter ein“. Was in meiner Erinnerung deutlicher übrig bleibt, sind Berichte über ausgedehnte Gespräche, die CCB mit ihren vielen Freunden und Documenta-Beteiligten an den interessantesten Orten führte: „Natürlich gab es da auch die Momente des Nachdenkens mit Pierre, außerdem weitere Reisen nach Mexico mit Sofia und nach Asien mit Sunjung, Momente, in denen ich mit Livia in György Lukács' Haus in Budapest verstaubte Unterlagen durchforstete oder mich mit Koyo und Javier über mauretanische Schiffsfriedhöfe unterhielt. In Chicago traf ich mit Jane, Mike und Madeleine auf Theaster, und weißt Du, dass ich dort mein letztes Notizbuch verlor?“ In der Artworld kennen sich alle Menschen und sind eng miteinander befreundet. Wer die Vornamen zu den künstlerischen Arbeiten und Theorien nicht zuordnen kann, kennt sich halt nicht so gut aus. So wie ich, suggeriert mir der durch den Text angetriggerte Reaktionsmechanismus, und auch ich wäre gerne mit der Carolyn und der Chus in dem japanischen Restaurant in Sao Paulo mit dabei gewesen und hätte atemberaubende Gespräche über Kunst geführt – besonders da ich in jenem Moment im

Zimmer eines Teenagers unter einem riesigen H&M-Bikini-Plakat liege und auf Regale mit Fantasy-Romanen und Spielkonsolen blicke. Carolyn schreibt, während sie im Flugzeug aus Kuala Lumpur zurückkehrt, an den Freund, der zuhause auf sie wartet. Es ist literarisch gemeint, der Freund könnte auch die unbekannte Leserin sein. Am Ende stellt sich heraus, dass die Metapher des Friends noch ganz andere Bedeutungen annehmen kann – ein kleines ernüchterndes Erlebnis: „Ich weiß, dass Du mein Alibi, dass Du mein Grund zu leben, dass Du ich selbst bist. Und dass ‚ich selbst‘ nur Dein blasses Abbild bin, nicht greifbar, unergründlich, einzigartig und choris, wunderschön – ...“

Die Kasseler Künstlerin Nora von der Decken, bei der ich übernachtete, ist so alt wie CCB und schreibt in ihrem Buch ebenfalls eine Art theoretische Apologie ihres Lebens. Sie hat Kunst gemacht, viele Männer geliebt und viele Kinder bekommen. Nach einer Sterilisation im Alter von 30 Jahren kam die Fruchtbarkeit wie durch ein Wunder wieder und noch mehr Kinder wurden geboren. Sie referiert zeitgenössische Advaita-Theorien und weiß, wie man in der Küche sitzen, die Sonnenstrahlen auf den Schnittblumen wahrnehmen und vollkommen im gegenwärtigen Moment sein kann. Die Kunst ist ein bisschen zu kurz gekommen in diesem lebendigen und gleichzeitig kontemplativen Leben, aber es ist völlig stimmig so wie es ist, mit den vielen Menschen in der bunten WG um sie herum.

Dieser intime Einblick in die Leben zweier Frauen, die sich im Berufsfeld Kunst bewegen, ist fast schon interessanter als die Documenta. Und beim Lesen frage ich mich: was ist mit meinem Leben als Künstlerin? Immerhin konnte ich nach Kassel fahren, weil ein Freund sich am Wochenende zuvor mein Auto ausgeliehen und es mit einem gefüllten Tank zurückgegeben hatte. Ich habe auch ein okayes Leben, aber um



Besser-Leben-Punkte damit zu sammeln, müsste ich nicht-artgerechte Anstrengungen unternehmen. Und auch mir schlägt der Zwang zur Selbstpropaganda, zu der mich die Gesellschaft in jeder öffentlichen Artikulation anhält, schwere Schneisen ins Urteilsvermögen.

Am nächsten Morgen geht's los auf dem Jakobsweg der zeitgenössischen Kunst, ich habe mich lange darauf gefreut. Mit meinem Behindertenausweis bekomme ich nicht nur den Ermäßigungstarif beim Eintritt, sondern kann auch eine Freundin ganz umsonst als Begleitperson mit hineinbringen. Der Ausstellungsraum im Nordflügel des Hauptbahnhofs ist sehr weitläufig, wir gehen vorbei an einem holzgeschnitzten Sweatshop und landen vor einem großen Erdhügel in einer Warteschlange. Nach zehn Minuten geht es Stufe für Stufe eine Sperrholztreppe hoch und man schaut in eine skatepool-artige Vertiefung mit geometrischen Figuren auf Podesten. Damit soll ein Theaterstück zum Thema Ontologie nicht jetzt, sondern wannanders aufgeführt werden. Hinter mir drängeln schon die nächsten Besucher und beim Heruntergehen stolpert ein älterer Mann und schafft es gerade noch, sich an der dünnen MDF-Platte festzuhalten, die der Konstruktion als Geländer dient. Vor der William-Kentridge-Arbeit ist wieder eine Schlange, das Stück beginnt erst in 30 Minuten, aber im Raum sind feuerwehrtechnisch nur 25 Personen zugelassen, so kann es gut eineinhalb Stunden dauern, bis wir hinein können. Clemens von Wedemeyers Installation ist zum Glück frei zugänglich. Auf zum Dreieck zueinander gestellten Leinwänden werden Spielfilmszenen aus drei zeitgeschichtlichen Momenten des Klosters Breitenau – einem ehemaligem KZ und Waisenhaus, einer der thematischen Angelpunkte der d13 – gezeigt und ineinander verschränkt: die Befreiung der KZ-Häftlinge durch Alliierte, ein Spielfilmdreh aus den 70er Jahren über die unmensch-

lichen Bedingungen im Mädchenheim und der Besuch einer Schulklasse in der heutigen Gedenkstätte. Der Zirkus der Vergangenheitsbewältigung zieht von Ebene zu Ebene, und, die komplexe Form der Installation deutet es an, scheitert an der zugrundeliegenden Fraktalität: Gewaltsysteme können nur schwer geheilt werden, alte Strukturen leben weiter und nehmen neue Formen an. Doch das aktuelle, daraus folgende Schreckenssystem wird hier ausgelassen und möglicherweise genau durch die Leerstelle markiert, denke ich als an diesem Morgen bereits frustrierte Besucherin, der Ausstellungsmodus d13 selbst. Bisher die beste Arbeit, finde ich.

Nicht schon wieder Nazi-Geisterbahn, jammert meine Freundin, nachdem wir weitere 40 Minuten im Hauptbahnhof angestanden haben, um uns einen iPod mit einem Audio Walk von Cardiff & Miller auszuleihen und anschließend wieder abzugeben. Gleis 11 führte damals die Familienmitglieder der Erzählerin ins Konzentrationslager. Nachdem ich ein paar Minuten den Anweisungen auf der Konsole gefolgt und mit anderen desorientierten Kopfhörermenschen zusammengestoßen bin, setze ich mich an die Seite und erspare mir noch ein paar Treppen und Commissario-Brunetti-artige Wendungen in der Erzählung.

Das Erdgeschoss des Fridericianums ist fast komplett leer. Der Wind, der an diesem heißen Augusttag angenehm kühl durch die Hallen weht, kommt aus Windmaschinen von Ryan Gander. Eine Vitrine zeigt eine handschriftliche Absage von Kai Althoff, er leidet unter Burnout, weil der Ausstellungsbetrieb unerfüllbare Forderungen an ihn stellt. Schon stehe ich wieder an einer langen Schlange vor dem Hochsicherheitsbereich des „Brain“ – inzwischen habe ich dazugelernt und wedele mit meinem Behindertenausweis, der mich in die privilegierte Position versetzt, an allen anderen vorbeigelassen zu werden.



Leere und Verdichtung, restricted areas, weite Strecken – der Raum ist selbstverständlich nicht wie eine herkömmliche Ausstellung strukturiert, sondern vielfältig, willkürlich und deterritorialisert. Da ich langsam vorankomme, verliere ich viel Zeit. Die neuen Grenzen, die eingeführt werden, sollen vermutlich auf die Gängeleien in der nicht-kuratierten Welt hinweisen. Von den 150 Künstlern der Documenta präsentieren gefühlte hundert eine Videoinstallation in einer Länge zwischen 30 und 90 Minuten. Als Schriftenreihe wurden 105 Essays in drei verschiedenen Heftformaten, sechs Künstlerbücher, drei Kataloge – Begleitbuch, Logbuch und „Das Buch der Bücher“ – herausgegeben. Da ist für jeden Geschmack und jedes Rechercheinteresse etwas dabei. Mir ist das inzwischen egal, ich hake alles ab wie ein chinesischer Tourist auf Europarundreise. Wenn man sich später mit Leuten über die Ausstellung unterhalten wird, wird jeder etwas anderes gesehen und eine andere Arbeit als besonders wichtig empfunden haben. Ob jemand „die Documenta“ gut oder blöd fand, wird völlig egal sein, denn es handelt sich um einen jeweils anderen Ausschnitt. Dennoch gibt es viel tolle Kunst zu sehen. Jeder Besucher geht spazieren in seinem eigenen packenden und verzweigten Wahrnehmungstunnel, das Gemeinschaftsgefühl geht bei so einer Inkommensurabilität jedoch flöten. Die Ausstellung formt das reale Schweinesystem, das sie permanent kritisiert, mimetisch nach, und das funktioniert sehr gut – multiperspektivisch-kybernetisch, organisch, polysemantisch –, überall hängt alles mit allem mehr oder weniger bruchstückhaft zusammen. Die Grundfesten des Eventmanagements werden dabei nicht angetastet. Die drei bis vier Documentakünstler, die ich gewagt habe zu fragen, ob sie ein Honorar für ihre Beteiligung bekommen, haben verneint.

Man kann nichts dagegen tun, auch die schlechte Laune und die verstärkte Criticality, die daraus hervorgehen, verpuffen einfach. Schmerzhafte psychische Verwerfungen entstehen, wenn Informationen, Reize, Wahrnehmungen nicht mehr eingeordnet werden können. Das Hirn versucht dann panisch, eine Struktur in das Chaos hineinzuweben, egal welche. Die verschiedenen Abstufungen – Kollaps, Trauma, Burnout, Ohnmacht – ziehen sich als grundlegendes Thema durch die Artenvielfalt der Documenta. Die Vogue-Korrespondentin Lee Miller hatte sich 1945, nachdem sie die alliierten Truppen bei der Befreiung von Konzentrationslagern begleitet hatte, als strukturierende Handlung in Hitlers Badewanne fotografieren lassen. Aus Hitlers Münchner Villa ließ sie ein Handtuch, eine Puderdose und ein paar andere Privatgegenstände mitgehen. Diese Objekte sind jetzt neben anderen traumatisierten Gegenständen im „Brain“ zu sehen. Man Ray, in derselben Vitrine zu sehen, hat ein Foto von Lee Millers Auge auf ein Metronom montiert und fantasiert in einem Buchtext darüber, das Auge zu zerstören. Als Betrachter kommen wir hier am zentralen Fluchtpunkt der Rotunde Hitlers Körper ganz schön nahe, so nahe wie noch nie. Die multiplen Bedeutungen, die sich an diese Reliquien anbinden, lassen sich nicht vollständig kontrollieren. Das Trauma schwappt über und sprengt die Artengrenze. In Pierre Huyghes Springkraut- und Marihuana-Zone, die er in den Auepark hineinbaggern ließ, laufen zwei streunende Hunde mit rosa eingefärbten Pfoten herum. Dort werden sie täglich von hunderten Smartphonekameras verfolgt. Die Bäume, an die die Lautsprecher von Janet Cardiffs und George Bures Millers Installation geschraubt wurden, spüren hundert Tage lang den Hollywoodsurroundklang des Bombenkriegs, im nächsten Frühling tragen sie vermutlich keine Blüten mehr. Als langjährige BerlinerIn habe ich eine kulturell gewachsene



Veranlagung zum Granteln. Aber ich entscheide mich eine Woche später, von Südhessen aus nochmal zur Documenta zu fahren. Frühmorgens stelle ich das Auto in der Nähe des Auestadions ab und wandere durch den Park. Auf der Hälfte des Weges, schon mittendrin, fällt mir ein, dass ich gar keine Eintrittskarte habe und dass es die nächste Verkaufsstelle nur drei Kilometer weiter an der Documentahalle gibt. Dort jetzt hinzugehen, würde den Verlust des halben Tages bedeuten. In das „Worldly House“ von Tue Greenfort mit der Bibliothek von Donna Haraway werde ich sicher irgendwie reinkommen. Der blasse junge Mann mit braunen Locken und Röhrenjeans sieht mich schon von Weitem heraninken. „Ich bin behindert und kann blöderweise nicht nochmal hierher zurückkommen, das geht über meine Möglichkeiten. Können Sie mich vielleicht einfach so reinlassen? Ich muss ja später sowieso noch ein Ticket kaufen, um in alle anderen Ausstellungen reinzukommen.“

– „Jetzt kann ich Sie sowieso nicht reinlassen, jetzt ist voll.“

– „Können Sie mich dann reinlassen, wenn wieder jemand rauskommt?“

– „Nein, das ist nicht möglich.“

– „Ich hab einen Schwerbehindertenausweis – hier.“

– „Sie wissen, dass Sie damit noch eine Person umsonst als Begleitung mitnehmen können?“

– „Ja, aber jetzt bin ich allein und hab kein Ticket. Das soll doch ein konzeptuelles Zentrum der Ausstellung sein, das ist ein wichtiger Ort hier, sonst wär's mir ja auch egal, aber doof wenn ich's nicht sehen könnte.“

– „Da kann ich leider nichts machen.“

– „Kann ich die Nummer von ihrer Dienststelle haben? Dann ruf ich die an und erklär's denen?“

Er will lieber selber anrufen.

– „Hallo, hier ist 157. Ich hab hier eine Dame mit Schwerbe-

hinderung, sie sagt, sie kann nicht zum Ticketschalter gehen und wiederkommen und sie möchte kurz reingelassen werden. Hm. Hm hm. Mmm. Ok. Hmhm.“

– „Und?“ sage ich erwartungsvoll.

– „Ist ok.“

– „Oh vielen Dank, das ist total nett!“

In der Blockhütte, die über einen Teich konstruiert ist, läuft auf einem Monitor ein Video. Die Kamera folgt einem Hund mit einem bandagierten Hinterlauf. Seine Herrin wirft Stöckchen, und der Hund rennt ihnen nach, qualvoll seine verletzte Pfote hinterherziehend.

Zum Ende hin sollte ich noch einen Berlin-Bezug einbauen, bat mich die Redaktion, hier ist ein abgebrochener Berlin-Bezug: Die Deutsche Bahn, einer der Hauptsponsoren der Documenta, hatte ein Kultur-Ticket-Spezial im Angebot, mit dem man für 39 Euro eine Tagesausflug nach Kassel buchen konnte – solange der Abfahrtsbahnhof nicht weiter als 300 km von Kassel entfernt war. Berlin liegt etwa 380 km weit weg.

Christina Zück

