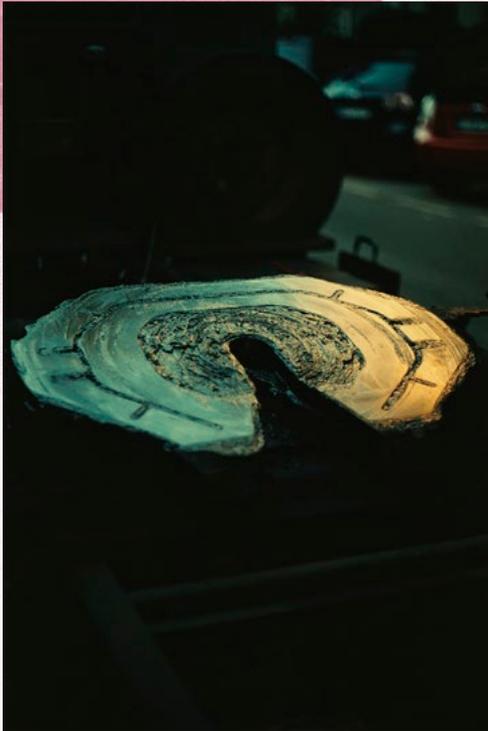
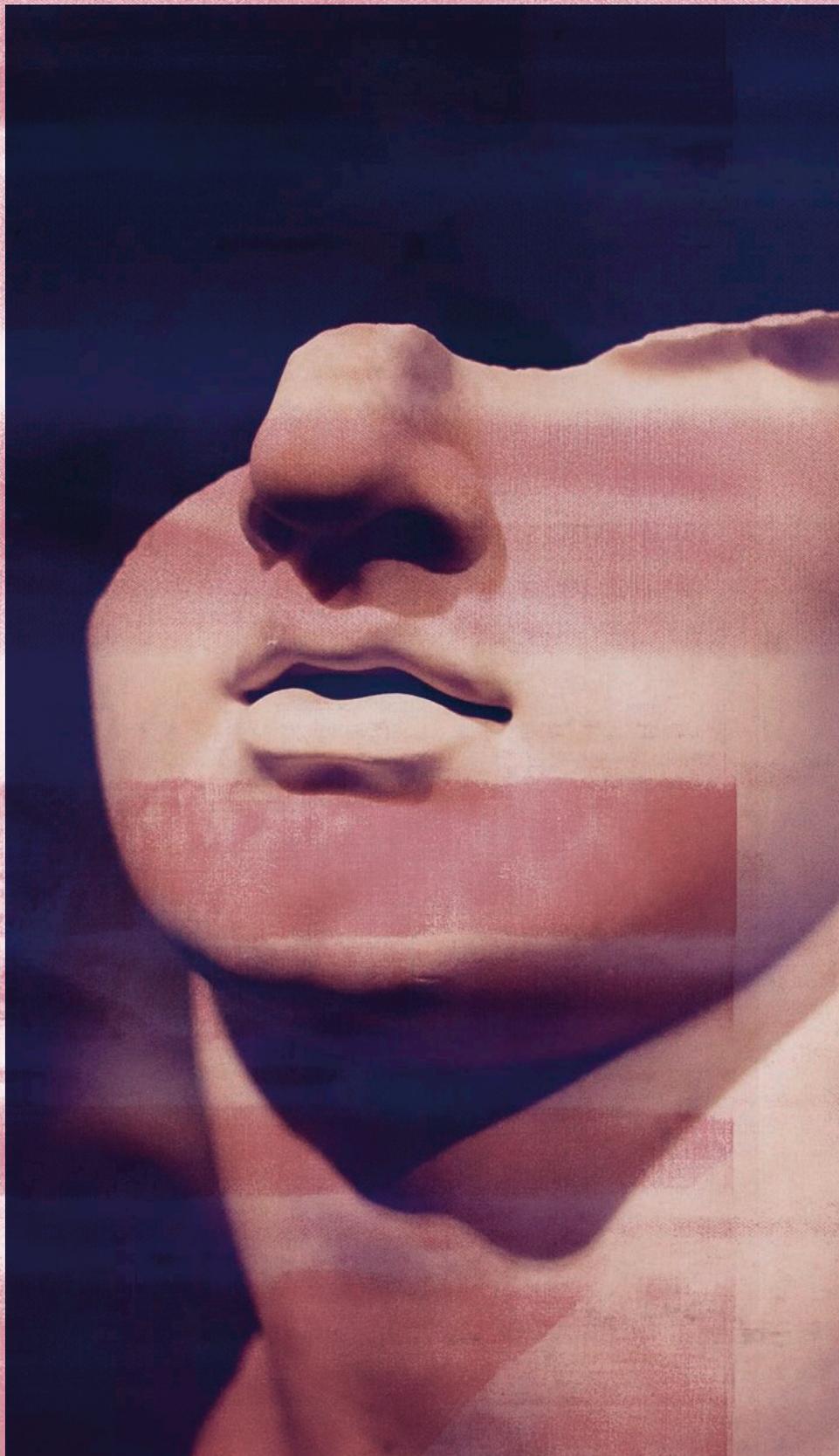


Lerchenfeld 41





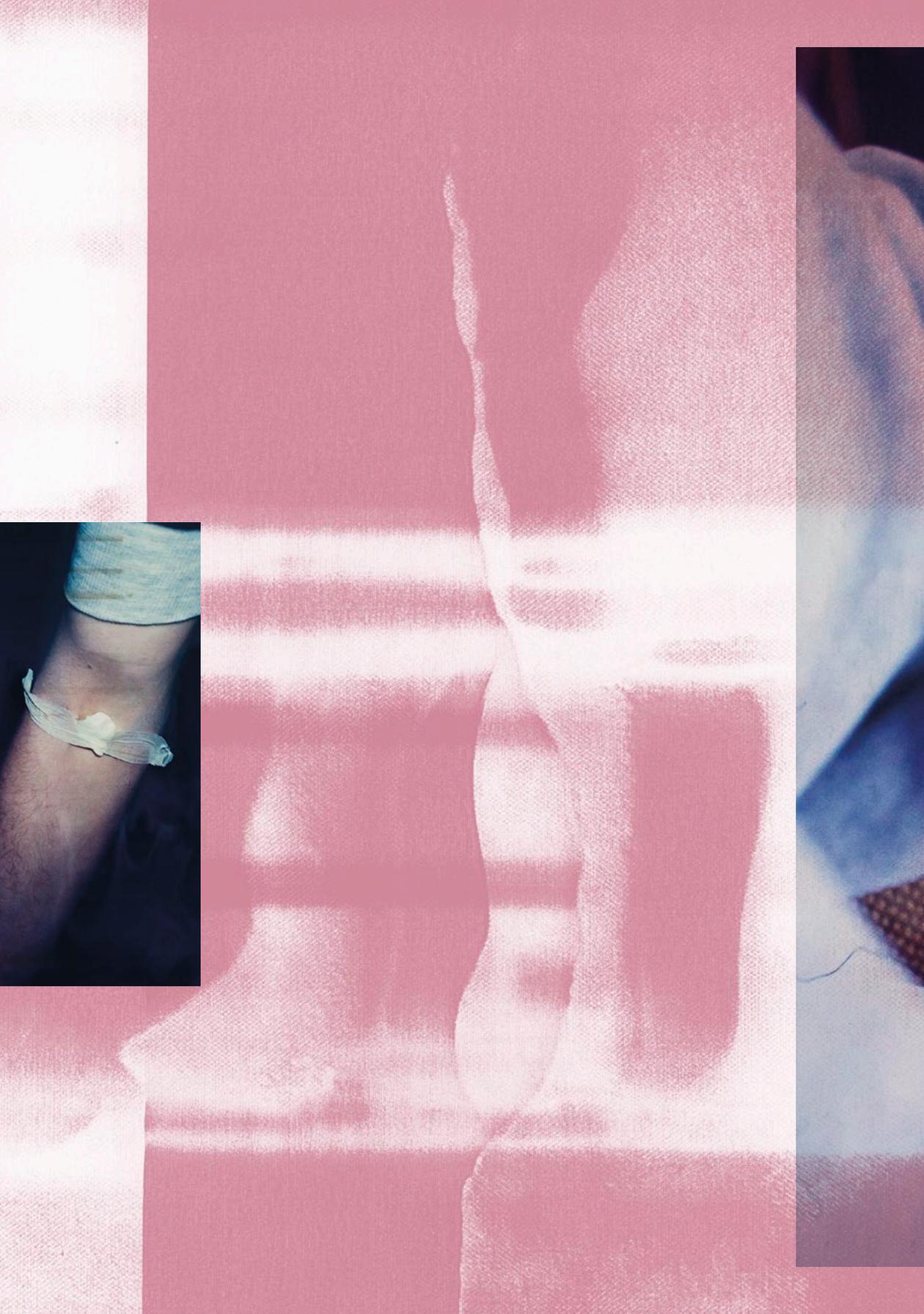
















Maik Graef,

»d i s t r e s s«, 2017

Ein Fotopapier, das aus Altersgründen dem Licht nicht folgt und sich willkürlich färbt – ist das ein leiser Widerstand oder eine Zustimmung? Ein stilles Einverständnis, nicht zu bekommen, was noch der erste Wunsch war. Ein Schutz, der die Verwirklichung des Kummers an sich selbst verhindern soll? Ist hier der Schleier als das Prinzip zu sehen? Die pinke Farbe, die die Bilder überdeckt, in ihrer Tönung verbindet und darin selbst zum Körper wird (wie das, was unter der Haut unsichtbar bleibt), öffnet das Feld. Aber keine Fotografie bleibt intakt, sie wird geschabt, geknickt,

abgetragen und geschichtet, geschnitten. Als ob um ein Trauma herum gebaut wird, hier vergraben, dort aufgedeckt, dann abgestützt oder abgebrochen. Es ist schon so, dass die Bilder die Körper berühren, aber wie? Die Gewalt, die darin steckt, das Material zu verformen – die Gewalt, die darin steckt, den Zustand zu verändern (wie diese Berührung), um von dem abwesenden Begehrten zu erzählen (bekommen wäre zu viel), löst sich im kalkulierten Zufall der Methode. Dass etwas von selbst wird, lässt es wirklich sprechen (aber eigentlich deshalb, weil es nicht es selbst sein musste).

Marinus Reuter

SUSANNE VON FALKENHAUSEN: COMMISSIONED BY ... KUNST ZWISCHEN AUFTRAG UND AUTONOMIE

EXHIBIT A

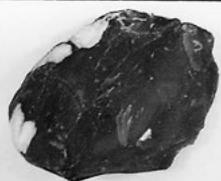


EXHIBIT B



Die Einladung, eine Rede in solch feierlichem Zusammenhang zu halten, ist ehrenvoll und bringt gleich die erste Frage mit sich: Für wen? Das wäre leicht zu beantworten: Für die Studentinnen und Studenten. Die zweite ist schon schwieriger: Was könnte von Interesse für Sie sein – und gleichzeitig für mich? Ich bin keine Künstlerin, ich bin weder Kritikerin noch Kuratorin, kann und will also auch nicht aus diesen jeweiligen Nähkästchen Ihres zukünftigen Berufsumfeldes plaudern. Mein Verhältnis zur Kunst ist nicht das der Praxis, der Umarmung, der Einverleibung oder ihres Gegenteils, mir geht es nicht um das Kunsturteil, sondern um engagierte Beobachtung und Analyse. Ich bin Kunsthistorikerin und lehre und forsche seit vier Jahrzehnten zur Kunst der letzten beiden Jahrhunderte bis in die Gegenwart. Als eine Art Lebensthema hat sich dabei das Verhältnis von Kunst und Macht herausgeschält, und zwar nicht als ein Verhältnis des Missbrauchs der unschuldigen Kunst durch die böse Macht, sondern als ein Verhältnis gegenseitiger Legitimation. Das heißt, so ungern Künstler*innen das hören mögen, dass nicht nur die Macht sich (unter anderem) mit Kunst zu legitimieren sucht, sondern auch die Künstler*innen über ihre Einbindung in die Macht Legitimation suchen und finden. Die Machtzent-

(Bild S. 9)
Jimmie Durham, *The History of Europe*, 2011;
Foto: Kai-Morten Vollmer

ren ändern sich im historischen Wandel, die Kunst ebenfalls. Die parlamentarische Demokratie hat die alten Machtzentren und Auftraggeber von Kunst – Fürstenhöfe und Kirche – nicht ersetzt, nicht ersetzen wollen, das ist bekannt. Kunst, die aus einem Akt des Volkssouveräns hervorgeht, so wie früher aus den Aufträgen von Fürsten, ist heute schwer vorstellbar – besonders deutlich wird das, wenn das Parlament sich mit Kunst ausstattet. erinnert sich noch jemand an die Debatten um die Kunst im und am Reichstagsgebäude, wer sich durch welche Kunst vertreten fühlte, um die Fragen des historischen Erinnerens, also generell um die hier gefragte Funktion von Kunst, etwas zu *repräsentieren*, und das damit verbundene Problem der Form, der Verständlichkeit?

Dennoch feiert die Auftragskunst eine allgegenwärtige Rückkehr, und das nicht in den politischen Institutionen. Auftraggeber sind neben potenten Sammler*innen und Galerist*innen die Kurator*innen großer Ausstellungen. So las ich zum Beispiel schon vor fünf Jahren auf den Infoschildern der Arbeiten auf der documenta 13 meist: Commissioned by documenta. Die Künstler und Künstlerinnen machen mit, ganz ohne Zwang. Diese »Großkurator*innen« müssen nicht mehr in die Ateliers gehen, um zu sehen, womit sich die Künstler*in-



nen beschäftigen, und daraus ihre Konzepte entwickeln, sondern sie formulieren ihrerseits Konzepte, die sich weniger auf die Kunst als vielmehr auf den Zustand der Welt im Allgemeinen beziehen und in die sich nun die Künstler*innen mit ihrer Produktion einpassen. Der Anstoß für das Machen von Kunst liegt dann nicht mehr bei den Künstler*innen, sondern bei dem, was die Kurator*innen von Ausstellungen wie der documenta oder den zahlreichen Biennalen vorgeben. Vielleicht ist das nur ein Endpunkt der Entwicklung seit den letzten ca. zehn Jahren. Auf jeden Fall hat diese Verschiebung von Autorschaft von der Künstler*in zur Großkurator*in weitreichende Konsequenzen. Ich möchte nun zuerst in einer sehr kurzen und also anfechtbaren Geschichte nachvollziehen, wie es dazu kam, und dann fragen, welche Konsequenzen dies für den Status der Künstler*innen und das Machen von Kunst hat. Was bedeutet jenes Geflecht von Auftrag und Autonomie für ihre Arbeit, das Netzwerk von ökonomischer Macht und der Diskursmacht der Großkurator*in, welches im Kunstsystem für die Wertschöpfung sorgt?

(Bild S. 12)
Jimmie Durham, *The History of Europe*, 2011, Installationsansicht documenta 13, 2012; Foto: Nils Klinger

Vor über hundert Jahren gab es in der europäischen Kunst den Aufstand gegen den Zwang, etwas oder jemanden visuell repräsentieren, darstellen zu müssen. Die-

ser führte unter anderem zu dem, was wir als abstrakt oder gegenstandslos bezeichnen, also zu einer künstlerischen Praxis, die eine Unabhängigkeit vom zeitgenössischen gesellschaftlichen Geschehen implizierte. Diese Kunst, auch Avantgarde genannt, hatte es lange schwer auf dem Kunstmarkt, die Bourgeoisie, aber auch die Nazis mochten sie nicht, nur eine kleine Gruppe von Ästheten, heute abwertend Elite genannt, beschäftigte sich mit ihr. Nach dem Ende der Nazi Herrschaft stand die gegenstandslose Kunst erst einmal in gutem Ruf, eben wegen ihrer Unabhängigkeit, denn nun wurde explizite Distanz zur Politik als Gewähr gegen den Rückfall in jene Abhängigkeiten gesehen, welche die Kunst zum Gehilfen des NS-Regimes gemacht hatten. Gegen Ende der 1950er Jahre begannen in der Kunst Absetzbewegungen von diesem hehren Ideal reiner, gesellschaftsferner Kunst; die Neo-Avantgarde sorgte für Aufruhr mit Praktiken, heute gerne Konzept genannt, welche den ästhetischen Genuss verhindern und somit den sogenannten Warencharakter der Kunst unterlaufen sollten. Nicht bei allen dieser Konzepte, aber bei vielen, besonders in den Jahren der 68er Proteste, ging es darum, die Kunst wieder mit dem gesellschaftlichen Geschehen zu verbinden, ob mit gemeinschaftlichen Aktionen wie bei

Lygia Clark, Beuys' sozialer Plastik oder dem u. a. von Gordon Matta-Clark gegründeten Künstler-Restaurant FOOD in Soho, New York. Just in dieser Zeit wurde dann die Unabhängigkeit vom Gesellschaftlichen, welche die Maler*innen der frühen Avantgarde gesucht hatten, von Kunsttheorie und Kunstgeschichte umgetauft in die sogenannte Autonomie der Kunst. Und dieser Begriff wurde seit den 1970er Jahren zum Spielball jener Auseinandersetzung, die auch heute wieder aktuell ist: einerseits als hochgehaltenes, altmodisch und realitätsfern klingendes Kunstideal, oder andererseits als Schimpfwort und Debattenkiller von Seiten einer aktivistischen Kunstideologie, die meist einen sehr diffusen Begriff des Politischen hat.

Dagegen schlage ich vor, diesen Begriff einer absolut gesetzten Autonomie von Kunst für die aktuelle Praxis des Kunstmachens durch etwas Pragmatischeres zu ersetzen: künstlerische Unabhängigkeit, im Sinne einer Freiheit von der diskursiven Hegemonie der (Wort-)Macht von Großkurator*innen. Unabhängigkeit also nicht vom Gesellschaftlichen allgemein (sowieso eine Fiktion, wie wir wissen), sondern von den kuratorischen Diskursschleudern, die heute das Kunstsystem im Griff haben. Wobei, das darf nicht vergessen werden, auch die Großkura-

tor*innen nicht einfach die Spitze der Machtpyramide im Kunstsystem ausmachen, auch sie sind eingebunden in das System der Wertschöpfung am Kunstmarkt. Deshalb mein Verdacht, dass auch die wortgewaltigen kuratorischen Botschaften (meist verbunden mit schnell vernähten Brocken trendiger Theorie), so anti-kapitalistisch sie sich auch geben mögen, letztlich doch Verkaufsargumente sind und die Kurator*innen als Trendsetter agieren. Im Kapitalismus ist viel Raum für derlei Paradoxien.

Die documenta 13 von 2012, kuratiert von Carolyn Christov-Bakargiev, und die Biennale von Venedig von 2015, kuratiert von Okwui Enwezor, waren Höhepunkte solch kuratorischer Diskursproduktion. Carolyn Christov-Bakargiev hatte den Katalog der documenta 13 *Buch der Bücher* betitelt, ein recht krasses Symptom kuratorischer Rollendefinition, denn als Buch der Bücher wird üblicherweise die Bibel bezeichnet. Auch Enwezor beglaubigte bereits im Titel der Ausstellung sein hypertrophes Rollenverständnis. *Alle Zukünfte der Welt* klang nebulös genug, um diesen Dichter-Kurator in der Rolle eines (Kunst-)Papstes auftreten zu lassen, der den Titel seiner neuesten Enzyklika verkündet, und um die Kunst außer Atem hinterherrennen zu lassen.

Der Kurator, die Kuratorin als Weltdeuter, Priester, Prediger – ist die diskursive Aufrüstung in diesem Geschäft so weit gediehen, dass sich unterhalb dieser Schwelle einer Deutungsmechanik mit globalem Anspruch die größeren Kunst- und Ausstellungsprojekte nicht mehr verkaufen lassen? Das ist natürlich böse gefragt, denn diese Kurator*innen präsentieren sich ja als antikonformistisch, anti-Kunstmarkt und politisch subversiv. Indem sie jedoch die Kunst mit ihren weltdeutenden Botschaften beladen, zeigen sie meines Erachtens etwas ganz anderes: ein tiefes Misstrauen gegenüber der Kunst. Die documenta 14, geleitet von Adam Szymczyk, geht sogar noch weiter. Sie ist organisiert auf eine Weise, die die Großausstellung als Institution zum Explodieren oder Implodieren bringen soll, und wie die Nachrichten aus Kassel zeigen, könnte das sogar gelingen.

Aber es gibt meines Erachtens noch andere Faktoren dieser Geschichte. Auch sie haben mit dem Phänomen zu tun, dass »die Kunst« sich nicht mehr selbst genügen zu können scheint und sich deshalb in andere Felder »entgrenzt«. Dieses Entgrenzen steht für mich in Anführungszeichen, denn es ist inzwischen im Jargon des Kuratierens und der Kritik zum beliebten Tugendklischee für gute Kunst gewor-

den. Ein Feld, mit dem die Kunst sich seit den 1990er Jahren verschwistern wollte oder sollte, ist die Wissenschaft. Das wurde auch von den politischen Institutionen, die über die Mittel für Kunst und Kunstausbildung entschieden, gefördert. Kunst und Wissenschaft, zwei sehr unterschiedliche, ja meist sogar als unvereinbar angesehene Systeme, sollten sich nun bitteschön verbrüdern, ihre Differenzen aufheben, zusammenarbeiten. Das klang ja gut, dahinter stand jedoch durchaus ein Interesse an Wissen, das *verwertbar* war. Das prognosefähige Wissen der Wissenschaft sollte profitieren von der vorgeblich intuitionsgeleiteten Kreativität der Kunst. Wovon wiederum die Kunst profitieren sollte, ist im Rückblick unklar – außer vielleicht durch Legitimation, indem Kunst Wissenschaftlichkeit emuliert? Dennoch, der Kunstbetrieb biss an, die meisten Akademien unterwarfen sich den Strukturen wissenschaftlicher Ausbildung, wie sie mit der BA/MA-Reform den Universitäten aufgedrückt worden war, Künstler*innen wurden in *artistic research* ausgebildet. Das hatte Auswirkungen auf die künstlerische Praxis, ihre Inhalte, und insbesondere auf ihre Formen und Formate.

Mit der documenta 13 im Jahr 2012 wurde deutlich, dass diese Formate bereits kanonisiert waren. Mein Resümee

damals: *Artistic research* hatte inzwischen Präsentationsregeln hervorgebracht, die es in der Tat zu einem eigenen Genre machen, und diese prägten nun die documenta 13. Forschung wird mit Belegen, Nachweisen, visuellen und auditiven Zeugnissen der Evidenz präsentiert. Das hat Konsequenzen für die künstlerische Form; es wird nicht nur gezeigt, sondern auch erklärt und erläutert. Der Eye-Catcher einer solchen Präsentation ist oft ein Video, welches das Format des Dokumentarischen in irgendeiner Form variiert, es wird begleitet von Fotos, Zeichnungen, Diagrammen, Texten, Archiven, »authentischen« Objekten, Rekonstruktionen. Die Produktionskosten sind hoch, es muss gereist, gesammelt und gefilmt werden, aber für eine künstlerische Transformation oder Verdichtung des gesammelten Materials scheint dann oft der Atem zu fehlen. Zu sehen ist stattdessen ein gelegentlich naives Vertrauen in die Evidenz des Gezeigten. Wenn die Arbeiten dann noch auf den Hausaufgaben beruhen, welche die Kuratorin den Künstler*innen stellt, wie dies bei Christov-Bakargiev der Fall war, dann ist es mit der Unabhängigkeit der Künstler*innen vorbei.

Übrigens steuerte Jimmie Durham zur documenta 13 eine Arbeit bei, *The History of Europe*, die ich damals als satirischen

Kommentar auf eben dieses Format gelesen habe: Zu sehen waren zwei kleine Vitrinen. In der einen lagen – auf zwei improvisierten Söckelchen – ein Stein und eine Geschosshülse, in der anderen drei Din A4-Blätter mit dem getippten Text: The History of Europe. Eine für Europäer geradezu kränkend kurze Geschichte.

Artistic research bezieht sich in seinen Verfahren zumeist auf zwei wissenschaftliche Disziplinen: die Ethnologie und die Soziologie. Und gerade darin passt *artistic research* gut zu Lieblingskonzepten aktuellen Kuratierens: der forschende Prozess, der das Kunstobjekt ersetzt, und die Partizipation der quasi-soziologisch erforschten Teilnehmer*innen, welche Kunst und Künstler*in mit der sozialen Welt verbindet. Beides sind meines Erachtens hochgradig romantisierte Konzepte, aufgeladen mit Konnotationen von Subversion und Widerstand gegen den Kunstmarkt.

Ansonsten braucht Forschung Themen; *artistic research* wendet sich vor allem einem Thema zu: dem Anderen, also dem, was von den Normen und Erfahrungswelten des westlichen Publikums abweicht. Dies können Persönlichkeiten sein, die in Biografie, Lebensgewohnheiten oder körperlichem Anderssein von der Norm abweichen, aber auch soziale und kulturelle Praktiken und Ethnien, die dem

westlichen Publikum »fremd« sind. Die westlichen Künstler-Ethnolog*innen blicken also auf das heimische wie auf das regional Fremde und präsentieren das Erforschte dem heimischen Publikum in den oben skizzierten Formaten. Jimmie Durhams Arbeit ist auch ein Kommentar auf dieses Blickverhältnis, denn er kehrt es um, indem er eine Geschichte Europas von ganz weit weg formuliert und den Europäer*innen vor Augen führt, wie klein Europa ist und wie kurz seine Geschichte, wenn die entsprechend distanzierte Außenperspektive eingenommen wird, ja, wie fragwürdig sogar die Selbstbezeichnung Europas als Kontinent ist.

Auf der diesjährigen documenta hingegen habe ich keine Arbeit gesehen, die den ethnologischen Blick des Westens auf das »Fremde« umgekehrt hätte. Der Grund dafür erschließt sich aus der kuratorischen Zielsetzung, dem Westen die katastrophalen Folgen der Kolonialisierung vorzuführen, darunter die Gefährdung lokaler Traditionen. So hatten diese »Fremden« in erster Linie die Aufgabe, sich selbst, in ihrer Fremdheit für den Westen, im Westen zu repräsentieren. Das führte zu einer auffallend großen Anzahl von Arbeiten, die das Publikum eher in ethnologischen Museen hätte erwarten können: Masken, Kultgegenstände, ethnisch tradi-

tionelle Artefakte. Ethnische Identität wurde verengt auf lokale Traditionen, das »Fremde« exotisiert. Da waren wir in den 1990er Jahren schon weiter: Ausstellungen erzählten von hybriden Identitäten, von Transkulturalität, von der Migration von Menschen und Formen, von den Veränderungen, welche die Modernisierung z. B. in der Kultur der großen afrikanischen Städte und in den Kunstszenen dieser Länder hervorgebracht hatte.

War etwa bereits dieses Sich-Anpassen an die Formate der Forschung ein Zeichen für eine Krise der Selbst-Legitimation der Kunst, der Künstler*innen? Und setzt sich dies nun fort in der Anpassung an die Forderungen des politischen Aktivismus, wie dies auf der documenta 14 zu sehen war? Szymczyk sagte über die d14, sie sei »nur ein Vorwand, um diese Dinge ans Licht zu bringen«*. Mit »diese Dinge« meinte er die Ungerechtigkeiten der kapitalistischen, postkolonialen Welt. Die diesjährige documenta hat, indem sie die Kunst darauf verpflichtet hat, auf die Gewalt, den Hunger und die Vertreibungen zu re-agieren, welche Kolonialisierung und Globalisierung hervorbringen, eine Legitimationskrise der Kunst inszeniert, denn nur in der vom Kurator vorgesehenen Funktion des Anklagens oder Aufrüttelns hat Kunst hier eine Seinsberechtigung. Die

* Aus dem Englischen »just a pretext to bring these things to light«, zitiert nach: Kaelen Wilson-Goldie: Beautiful Strangers, <https://www.artforum.com/diary/id=68894>

Vorgeschichte dazu habe ich versucht zu skizzieren: eine Kunst, die ihr Heil in einer Umarmung der Welt, oder schnöde gesagt, des Kontexts sucht, die ihrer relativen Autonomie nicht traut. Ich plädiere nun nicht etwa für eine Rückkehr in den Elfenbeinturm sogenannter reiner Kunst. Mir geht es nicht um Autonomie der Kunst, sondern um das Spezifische künstlerischer Arbeit, ob nun auf das Ästhetisch-Formale konzentriert oder mit dem befasst, was gerne als Kontext bezeichnet wird, also allem Anderen, oder beides. Dieses Spezifische kann und sollte nicht von außen, von Kunstwissenschaftler*innen, Theoretiker*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen vorgeschrieben, definiert werden, sondern aus einer wachen künstlerischen Praxis hervorgehen.

Die Rolle des Kurators / der Kuratorin ist die eines Maklers, eines Maklers von Diskursen, von Trends – und von Künstler*innen, die in das Raster von Trend und Diskurs passen. Im Netzwerk, welches das Kunstsystem heute ausmacht, agieren Kurator*innen als Filter von Informationen. Sie machen das Kunstgeschehen übersichtlich, indem sie inhaltlich handliche Päckchen für Sammler*innen, Galerist*innen und Museen schnüren, in Form von Ausstellungen mit werbespotfähigen Titeln und intellektuell anspruchsvollen Texten.

Es wäre also durchaus nachvollziehbar, wenn Künstler*innen versuchen, sich aus markttechnischen Gründen in diese Inhaltspäckchen zu integrieren. Aber gerade dies schwächt die Position der Künstler*innen, ihre Verhandlungsposition, denn sie überlassen den Kurator*innen die Definitionsmacht über ihr Tun.

Heute geht es nicht mehr um die Frage, ob oder dass sich die Kunst nur in der Isoliertheit des künstlerischen Elfenbeinturms realisieren kann, ob oder dass sie im Sinne Adornos nur so ihr Wahrheitspotenzial realisieren könnte. Es geht darum, scheint mir, ob und dass die Kunst und die Künstler*innen ihre Unabhängigkeit realisieren können. Damit meine ich nicht die Unabhängigkeit von der Gesellschaft oder von der Warenförmigkeit von Kunst, denn der Markt hat bisher noch alle Formen von Kunst, auch die widerständigen, in seine Wertschöpfung integriert. Heute geht es um die Unabhängigkeit von der Diskursmacht des Ausstellungsapparates, also jenes Systems, das augenblicklich eine Legitimationskrise von Kunst in Szene setzt. Dies geschieht, indem die Kunst hochstilisiert wird als politisches Meta-Symbolsystem, als Quasi-Religion, als Träger von Botschaften zu radikaler Weltveränderung. Kunst ist weder Religions- noch Politikersatz, erschöpft sich

nicht im Blick auf ihr gesellschaftlich-politisches Außen, ist also auch nicht auf einen wie auch immer aktualisierten Realismus zu verpflichten. Wenn sie sich darauf einlässt, für die Erzeugung (westlichen) schlechten Gewissens instrumentalisiert zu werden, wie dies in der documenta 14 geschah, so birgt das die große Gefahr eines Paradoxes: Einerseits scheint damit erwiesen zu sein, dass Kunst eben doch (noch?) eine gesellschaftliche Funktion und ergo eine Legitimation hat. Andererseits führt gerade dieses Outsourcing von Legitimation in das, was der/die Großkurator*in für angesagt hält, zu einer De-Legitimation der Kunst, denn ohne eine kuratorische Botschaft wäre sie dann ja nichts. Also muss dieser Verschiebung von »agency« oder Handlungsmacht, wie das auf Deutsch etwas pompös heißt, dieser Verlagerung vom künstlerischen auf das kuratorische Handeln etwas entgegengesetzt werden. Künstler*innen und Kunststudierende, die ihre in diesem Sinne *relative* Unabhängigkeit suchen oder bewahren wollen, brauchen eine Haltung und eine Praxis der *inneren* Unabhängigkeit vom strukturellen und diskursiven Machtgeflecht des Kunstsystems, nicht im Sinne einer Abgewandtheit von der Welt, sondern im Sinne einer wachen Auseinandersetzung mit der Welt und dem eigenen

Tun. Die Aufgabe der Kunsthochschule ist es, die Studierenden in dieser Suche zu unterstützen.

Susanne von Falkenhausen, Professorin für Neuere Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Moderne an der Humboldt-Universität zu Berlin, ist seit 2016 im Ruhestand. Letzte Buchveröffentlichungen: Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften (hrsg. von Ilaria Hoppe, Bettina Uppenkamp, Elena Zanichelli), Hamburg 2011; Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies, Paderborn 2015. Der Essay basiert auf dem Vortrag, den sie zur Eröffnung des akademischen Jahres 2017/2018 am 11. Oktober 2017 an der HFBK Hamburg gehalten hat.

REDEN WIR ÜBER DOCUMENTA-DEFIZITE



Zum Schluss ging es bei der documenta 14 doch noch ums Geld. Auch wenn die Ausstellung selber die Fragen nach den Produktionsbedingungen von Kunst ausgespart hat, wie Astrid Mania in ihrem 29 Beitrag kritisch feststellt

Es hat schon Ironie, dass ausge-rechnet die so kapitalismuskriti-sche documenta 14 zum Ende ihrer Laufzeit über ihre eigenen Finanzen reden musste. Und auch wenn docu-menta-Geschäftsführerin Annet-te Kulenkampff das zu erwartende Defizit in einem Interview mit der FAZ vom 2.10.2017 detailliert er-läutert hat – die missliche ökonomi-sche Situation ist in gewisser Hin-sicht symptomatisch für die blinden Flecken dieser jüngsten Mammut-schau. Zwar war das große Thema in Kassel und Athen die Erzählung von Kolonialismus und Kapitalis-mus und deren Folgen für Denken, Mensch und Natur. Die Kunst je-doch wurde hierfür lediglich als Zeugin, wenn nicht gar Anklägerin bemüht. Die Tatsache, dass sie auf vielfältige Weise in dieses System involviert ist und es bisweilen so-gar stärkt, die hat diese documen-ta weitgehend ausgeblendet. Dort, wo ihre Verstricktheit in diese Sys-teme Thema war, geschah dies zu-meist unter dem Vorzeichen des Unethischen, Inhumanen oder Ille-galen, wie es etwa bei Maria Eich-horns Projekt *Rose Valland Institut* der Fall war, das Informationen zu NS-Raubgut in unrechtmäßigem Besitz sammeln will.

Die alltäglichen Bedingungen jedoch, unter denen Kunst produ-ziert wird, die Frage, wie Künstlerinnen und Künstler ein Auskom-men generieren, ist auf der letz-ten documenta fast nirgends zur Sprache gekommen, obwohl die Kunstwerke selbst immer wieder Lebens- und Arbeitsbedingun-gen anderer behandelt haben. Der Kunstmarkt war schon dadurch weitgehend ausgeblendet, dass Adam Szymczyk und sein kuratori-sches Team – erfreulicherweise –

Künstler*innen versammelt hatten, die nicht mit den großen internatio-nal tätigen Galerien assoziiert sind, wenn überhaupt. Es versteht sich und wird durch die aktuelle Dis-kussion noch einmal überdeutlich, dass in solch gewaltige Projekte auch gewaltige Mengen öffentli-chen und privaten Geldes fließen. Diese documenta aber hätte es sich leisten können, sie wäre sogar der richtige Ort dafür gewesen, die Ambivalenz und Freiheit zu reflek-tieren, eben jenes System zu hin-terfragen, das genau diese Hinter-fragung alimentiert.

Das Thema der wirtschaftlichen Bedingungen der in Kassel und Athen gezeigten Werke ließ sich aber auch deshalb leicht ignorie-ren, weil die Kunst, wie vehement beklagt, den kuratorischen Thesen dieser documenta so stark unter-geordnet war. In einer solch illus-trativen Funktion hat die Kunst we-nig Spielraum, sich zu den ihr in-nenwohnenden Problemen und Ei-genheiten zu äußern. Doch das theoretische Gerüst dieser docu-menta gab kaum eine Reflexion über die Ökonomie der Kunst her, die hätte »bebildert« werden kön-nen. Das ist umso bemerkenswer-ter, als die Schau ihre eigene Ge-schichte, vor allem aber die der Kunst sehr wohl kritisch reflektiert hat, und dies vor dem Hintergrund des Kolonialismus. Schließlich hat sie ihren gegen dessen unmensch-liche Ideologie anarbeitenden Dis-kurs im späten 17. Jahrhundert be-ginnen lassen, exemplifiziert am *Code Noir*, jenem Gesetzbuch, das die Sklaverei im französischen Ko-lonialreich sanktionierte und regel-te. Die Überlegenheits- und Rein-heitsideologie bestimmter Züge des westeuropäischen Denkens,

(Bild S. 29)
 Banu Cennetoglu,
*BEINGSAFE-
 ISSCARY*,
 2017, Fried-
 richsplatz,
 Kassel, do-
 cumenta 14;
 Foto: Roman
 März

(Bild rechts)
 Olu Oguiibe,
*Das Fremdlinge
 und Flücht-
 linge Monu-
 ment*, 2017,
 Königsplatz,
 Kassel, do-
 cumenta 14;
 Foto: Micha-
 el Nast



so die These dieser documenta, zeigte sich nicht nur in der Unterwerfung und Ausbeutung bevorzugt als »das Andere« deklariert in Umwelten und Völkern, sondern auch im Kunstverständnis jener Zeit: Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), so etwas wie

die Gründungsschrift einer fälschlichen, idealisierten und nationalistisch geprägten Vorstellung einer »weißen« Antike, wurde in ihrer Wirkmacht bis in den deutschen Faschismus nachverfolgt.

Die Zeit Winckelmanns – hierzu erfährt man aus dem Textbuch der documenta mehr als in der ei-

Further Reading: Auf rhome.hfbk.net führen Astrid Mania und Raimar Stange eine Diskussion über die Rezeption der documenta 14, den Stand der Kunstkritik und die Autonomie der Kunst.

gentlichen Schau – ist auch die Zeit der ersten Museumsgründungen und der Weltausstellungen. Beide Institutionen, folgt man Tony Bennetts Essay im Textbuch der documenta, haben ein – wie man heute sagen würde – sehr präzise kuratiertes Wissen, einen sehr bestimmten Blick auf die Welt präsentiert und eingeübt, den die documenta 14 so vehement und zu Recht aufzubrechen suchte. Und doch waren die Künstler damals, wie heute, an diesem Ordnungs- und Disziplinierungssystem beteiligt. Gustave Courbet, den die documenta als Zeugen des sozialen Elends im Frankreich Mitte des 19. Jahrhundert anführt, hat sich mit großem Aufwand und Ehrgeiz in den Kunstbetrieb und -markt seiner Zeit gedrängt. Ihm hat die Politisierung seiner Kunst nachweislich gedient und seinen Marktwert gesteigert. Damit aber nimmt das bis heute bestehende Dilemma seinen Anfang, wonach die Darstellung von Unglück und Armut in den Künsten auch eine Form der Ausbeutung sein kann. Ist es vertretbar, aus der Not anderer symbolisches oder tatsächliches Kapital zu schlagen? Ist es überhaupt vermeidbar? Muss man diese Diskrepanz selbst der wohlmeinendsten engagierten Kunst nicht mitdenken? Auch diesen für sie eigentlich so wichtigen Fragen hat sich diese documenta nicht gestellt.

Das Verweigern einer Auseinandersetzung mit der Ökonomie der Kunst und ihrer Verstrickung in das kapitalistische und neoliberale System, ihre demonstrative Marktferne hat diese documenta vor der Verlegenheit bewahrt, sich der Widersprüchlichkeit des eigenen Tuns zu

stellen. Wichtige zyklische Großausstellungen sind Aufmerksamkeits- und Gentrifizierungsmaschinen. Die Teilnahme daran rückt die entsprechenden Künstler*innen in den Fokus der Medien und auch des Marktes, so widerborstig viele Werke auch erscheinen mögen. Zugleich hätte die documenta jungen Künstler*innen bei dem Problem helfen können, wie sich eine engagierte, aktivistische, politisierte oder schlicht eine Praxis, deren Werke sich nicht als Dekor oder Spekulationsobjekte eignen, aufrechterhalten lässt.

Es ist schade, dass ausgerechnet die documenta 14 diese Problematik nicht mit in ihren Diskurs aufgenommen hat. Gerade sie hätte über Geld reden sollen – oder sollte es spätestens jetzt in aller Sachlichkeit, aber auch Leidenschaftlichkeit tun. Denn wenn man Großausstellungen vor der Einflussnahme mächtiger Marktteilnehmer, aber auch der Politik schützen will, wenn man kuratorische und künstlerische Freiräume erhalten oder eröffnen will, geht es nicht ohne öffentliche Mittel. Dass das Usus ist, gehört zu den großen und vor allem auch immer wieder einzufordernden Errungenschaften der in der documenta, auch mit Recht, kritisierten westeuropäischen Aufklärung. Denn der politische Konsens über den besonderen Status der Kunst ist fragil. Auch das hat sich in Kassel gezeigt, spätestens, als im Zusammenhang mit dem Ankauf des documenta-Werkes von Olu Oguibe ein Begriff wie »entstellte Kunst« fiel. *Astrid Mania ist Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg.*

ENTSPANNUNG STATT STRESS



Im Bann des »Superkunjstjahrs« – Georg Imdahl über das neue Biedermeier in der Kunstkritik am Beispiel der Skulptur Projekte Münster

Wenn die Kunstkritik im »Superkunjstjahr« ohne alle Ironie die »Entmachtung der abgehobenen und intellektuell verstiegenen Kuratoren-Kaste« (NZZ) fordert und zugleich Ausstellungen frenetisch bejubelt, die »nicht unter Druck« stehen, »auch mal hoffnungslos selbstverliebt, einfach nur ein schönes Familienprogramm oder auf sinnfreie Weise tolldreist« sein dürfen (Zeit) – dann stimmt etwas nicht mit dem Superkunjstjahr, vor allem aber offenbar nicht mit der Kunstkritik. Ausgerechnet im gemeinsamen Jahr von documenta, Venedig-Biennale und Skulptur Projekte Münster wird die Forderung erhoben, die »politische«, die »Thesenausstellung« abzuschaffen und das Berufsbild Kurator gleich mit. Durch die Blume kommen Salon-Gelüste hoch, »simple Übersichtsschauen« sollen an die Stelle kuratierter Ausstellungen treten. Wie bitte?

Gewiss: An diesen groben Missverständnissen mögen sämtliche Ausstellungen der »Grand Tour« ihren Anteil gehabt haben. Doch lässt sich damit der Populismus nicht erklären, der sich in diesem Sommer unter die Kritik mischte. Ein neues Biedermeier machte sich darin bemerkbar mit

dem erkennbaren Muster, documenta und Skulptur Projekte gegeneinander auszuspielen: Kassel-Bashing durch Münster-Verklärung. Wie einer Verabredung folgend, zog sich durch zahlreiche Kritiken zu den Skulptur Projekten in Münster der Tenor, wie unendlich angenehm und entlastend sich diese gegenüber einer theorielastigen documenta 14 auf die Psyche ausgewirkt hätten. Münster also als Einladung, tiefenentspannt durchs Grüne zu radeln. So fand sich der NZZ-Kritiker in Münster in der Rolle des »frei flanierenden Betrachters von Verblüffendem, Berührendem, zum Nachdenken Animierendem, Amüsierendem oder Überraschendem« wieder und begutachtete die fünften Skulptur Projekte, als er vor dem mächtigen »Bogensützen« von Henry Moore am LWL-Museum für Kunst und Kultur stand – samt Tieflader und Transportkiste, die Cosima von Bonin und Tom Burr in einer Gemeinschaftsarbeit neben der Bronze platziert hatten. Die, stellte der Rezensent fest, »steht schon länger da, der Tieflader mit der geladenen Blackbox aber nicht. Was den Blick auf Moore verstellt, ist eine Arbeit des Künstlerduos Bonin/Burr und befasst sich mit Transport und Aufbau einer Plastik

(Bild S. 33 u. Bild unten) Alexandra Pirici, *Leaking Territories*, Skulptur Projekte Münster 2017; Fotos: Henning Rogge

im öffentlichen Raum wie eben jener Moores.« Was immer den Kritiker da verblüfft, berührt, amüsiert haben mag – mit der Realität hatte es wenig zu tun. Denn der Moore war erst relativ kurz zuvor, anlässlich der Ausstellung des britischen Bildhauers, vorm Museum aufgestellt worden und den Kurator*in-



(Bild rechts) Oscar Tuazon, *Burn the Formwork*, Skulptur Projekte Münster, 2017; Foto: Henning Rogge

nen der Skulptur Projekte ein Dorn im Auge, weil man sie irrtümlich für einen Beitrag eben jener Skulptur Projekte hätte halten können; Cosima von Bonin und Tom Burr wiederum kennen sich zwar seit langem, sind aber kein Künstlerduo; auch befasst sich ihre Arbeit nicht etwa mit dem Speditionswesen im Allgemeinen sowie Transport und Aufbau einer Plastik im öffentlichen Raum im Besonderen. Polemisch kommentiert sie vielmehr das Bleiberecht der Moore-Skulptur aus Berliner Museumsbesitz in Münster, während die Neue Nationalgalerie renoviert wird.

»Entspannung statt Stress« las man andernorts über die Skulptur Projekte; sie böten eine »wichtige und willkommene Abwechslung von den sendungsbewussten Großausstellungen in Athen, Kassel und Venedig«. Ihrerseits müssen sich die Skulptur Projekte fragen lassen, ob die allseits empfundene Entspannung Zufall sein kann. Oder ob es nicht auch an der Kunst lag, dass die Kritiker*innen

es sich in Münster so bequem machen konnten. So sehr sich das kuratorische Team auch gegen die touristische Vereinnahmung durch die Stadt zur Wehr gesetzt haben mag – ein gewisser saturierter Festivalismus hat sich in den Skulptur Projekten eingenistet. Es geht nicht um einen zünftigen, medial inszenierten Skandal, an dem es diese Ausgabe mangeln ließ, vielmehr fehlte es ihr überall an Reibung.

Nun waren die Skulptur Projekte noch nie eine Thesenausstellung, eine »politische« Ausstellung. Ihr



Thema ist nach wie vor das eigene Prozedere: Künstler*innen werden eingeladen, suchen sich einen Ort in Münster aus und werden dann tätig. Das war sehr wohl einmal ein kontroverses Thema. Heute ist Skulptur im öffentlichen Raum so selbstverständlich geworden, dass sie eher dann auffällt, wenn sie – aus politischen Gründen – nicht oder nur eingeschränkt stattfinden darf wie in Istanbul, Shanghai, St. Petersburg. Die Skulptur Projekte von 2017 haben dem Publikum freiwillig jegliche Kontroverse erspart. Kunst im öffentlichen Raum müsse diesem im Weg stehen, hieß es in einer wohlwollenden Besprechung – aber wo tat sie das denn? So kanonisch und konfliktfrei, wie

sie sich präsentierte, bestätigte sie Münster als jenes wohlhabende »akademische Florida«, gegen das der gebürtige Westfale Kasper König so gern stichelt. Gediegen und museal, passten die Skulptur Projekte perfekt in die Stadt (halbherzig und gönnerhaft luden sie die vor sich hin dümpelnde und dar-bende Ruhrgebietsstadt Marl in ihr Programm ein). Münster ist selbst inzwischen eine museale Bühne für Skulptur im öffentlichen Raum. Mit der Stadt als etabliertem Ausstellungsraum sind die Skulptur Projekte älter geworden und zählen, in iPhone-Generationen gemessen, schon mehr als deren fünf Iterationen selbst, wie es in einer Besprechung in Texte zur Kunst heißt.

Noch eine zweite Besprechung in TzK widmete sich den Skulptur Projekten, auch darin mäandert sich die Argumentation munter durch Pro und Contra. Bescheinigt den drei Kurator*innen eine »be-indruckende Leistung«, die darin bestanden habe, »durch ihre Auswahl die aktuelle Unsicherheit, was Öffentlichkeit bedeuten kann, und die künstlerische Mitarbeit an ihrer Konstruktion so facettenreich abzubilden«. Um Münster dann doch zu attestieren, die Stadt sei in keiner Weise mehr »privilegierter Kristallisationspunkt für das, was man heute gemeinhin Öffentlichkeit nennt«. Und zieht daraus den Schluss: »Aufhören, wenn's am schönsten ist.«

Es war aber 2017 gar nicht am schönsten. Der Rigorismus dieser Empfehlung, einfach schlusszu-machen, ist fehl am Platz, denn die zurückliegenden Skulptur Projekte haben die Potentiale einer Kunst im öffentlichen Raum keineswegs ausgeschöpft. »Was ist mit dem öf-

fentlichen Raum in den letzten 10 Jahren passiert? Zum einen ist er mehr und mehr zu einem virtuellen Raum geworden (Stichwort Social Media). Zum anderen wurde der öffentliche Raum wiederentdeckt als Ort für politische, »körperbetonte« Widerstandskultur – (Stichworte Occupy Bewegung, Tahrir Platz, Gezi Park Proteste). Für beide Entwicklungen haben die aktuellen Skulptur Projekte so gut wie kein Interesse gezeigt und daher auch keine neuen künstlerischen Formate gefunden, mit denen diese hätten reflektiert werden können.« So zu lesen auf rhizome.hfbk.net*.

Kunst im öffentlichen Raum – dieses Thema (wenn man es überhaupt noch so bezeichnen will) ruft geradezu nach einer aktualisierten Auslegung und Begrifflichkeit. Münster könnte sich, gerade als »Langzeitstudie« und »Tiefenbohrung«, als die sich die Skulptur Projekte gern beschreiben, darüber noch ausgiebig profilieren. Wenn das verquere Lob für die Skulptur Projekte und die krude Kritik an der documenta 14 dennoch einen Sinn gehabt haben sollen, dann könnten der darin bestehen, dem Phänomen »Superkunstjahr« den Garaus gemacht zu haben. Von Kasper König kam der durch und durch vernünftige Vorschlag, die Skulptur Projekte künftig um ein Jahr nach hinten zu verlegen und somit von der documenta und dem ganzen »Super«-Hype abzukoppeln. Münster könnte dadurch eine Kritik zukommen, die ihren Namen verdient, und eine »Grand Tour« braucht auch keiner mehr.

Georg Imdahl ist freier Kunstkritiker und seit 2011 Professor für Kunst und Öffentlichkeit an der Kunstakademie Münster.

VIVA ARTE VIVA



Even though a lot of critics didn't, Chloe Stead enjoyed her visit at this year's Venice Biennale

Witnessing art critics' steadily rising infuriation was one of my favourite things about this summer's back-to-back run of blockbuster exhibitions, which included documenta 14, the 57th Venice Biennale and Skulptur Projekte Münster. Whether you chalk it up to the strain of taking too many flights on low-cost airlines, or the disappointingly overblown curatorial offerings themselves, critics were exasperated – and it produced some of the best art writing I've read all year.

man heart as icily as a period in the right place,« I like to think that nothing can dampen the spirit of the organiser of a biennale, quinquennial or decennial more than a well placed em-dash. Witness this delightfully catty aside by Amy Sherlock, for example: »Large-scale exhibitions are fatiguing. Even in cases – and documenta 14 is not one – where visitors are helped by legible maps and well-informed invigilators, and in which we are spared the extensive prerequisite reading required by oblique curatorial theses.« Ouch.

(Bild S. 37)
Sheila Hicks,
Escalade
Beyond Chro-
matic Lands,
2016–2017,
57. Venedig
Biennale, *Viva*
Arte Viva;
Foto: Andrea
Avezzù

(Bild S. 39)
Ernesto Neto,
A Sacred
Place, 2017,
57. Venedig
Biennale, *Viva*
Arte Viva;
Foto: Andrea
Avezzù

While the curated exhibition at Venice *Viva Arte Viva* got off lightly in comparison to the utter rage that documenta 14 seemed to inspire in a good portion of the arts community, critics still, almost-universally, panned it. Chris Wiley spoke of the »flaws that are coded into its DNA«; Dan Fox called it a »pea-souper of woolly concepts« and Holland Cotter used »bland« and »soft-power« as descriptors in her review for The New York Times.

I missed the opening and went to Venice in early October, long after this critical consensus had been reached, and I was surprised to find how much there was to like about *Viva Arte Viva*, particularly in the show's largest venue: the Arsenale. A complex of former shipyards and armories, the Arsenale is an imposing and unwieldy space, which curator Christine Macel attempted to bring into order with nine »chapters« that were to be understood as pavilions – mimicking the organisation of the nation state pavilions that make up the rest of the biennale. These sections were given vague, new agey titles, such as »The Pavilion of Time and Infinity« and »The Pavilion of Joys and Fears«, which were unfortunately so indistinct that as I write this I couldn't tell you a single instance in which I can remember what work went in what chapter. On the whole, it seemed unnecessary when the concept of this edition could be reduced to just one word: humanism. Macel stated as much in her curatorial statement, but it also exuded from many of the works, which were overwhelmingly about humans: how we live, how we communicate and what role art plays in our daily lives.

The opening room featured two installations in which participation played a central role. The first, *Circle of Fires*, 1979, by Chilean filmmaker Juan Downey, comprises footage of the Yanomami, an indigenous group who lives in the Venezuelan Amazon, which the tribe filmed themselves. The second, Rasheed Araeen's *Zero to Infinity in Venice*, 2016/17, is a remake of a 1968 sculpture made up of a set of colourful cubes that the audience are invited to rearrange. Despite the merits of the individual works, as an opening statement it was underwhelming, especially when compared to the boldness of previous interventions in this space – I'm thinking especially of Massimiliano Gioni's inclusion of a full scale model of Marino Auriti's fantastical *Enciclopedico Palazzo del Mondo (The Encyclopedic Palace of the World)* in 2013 – but it does introduce us to a key aspect of Macel's artist list. *Viva Arte Viva* is certainly not a youth-focused biennale. 10% of the artists featured are deceased, with over 40% between the ages of 41–60 and only 2% of artists under the age of 31 (the same percentage as those in the 91–100 age range).

This perspective, coupled with the fact that a massive 70% of artists were showing at the biennale for the first time, meant that there was a wealth of unknown artists to discover this year. Kananginak Pootoogook's ink and coloured pencil drawings of modern Inuit lives, for example, were a revelation. His portrayal of walrus hunts and wolves – *Untitled (Successful Walrus Hunt)* and *Untitled (Self-portrait of Kananginak drawing a wolf)*, both 2009 – mixed

* William Huffman, marketing manager at Dorset Fine Arts, in conversation with canadian-art.ca



with snowmobiles and photography – *Untitled*, 2006, and *Untitled*, 2010 – give a fascinating insight into the daily weaving of traditional activities into modern life by indigenous Canadians. Pootoo-

gook's estate (he died in 2010) expressed »total surprise«* at his inclusion in Venice, but here's hoping we'll see more of the late artist from this point on. The same goes for the Lebanese artist and fashion

57. Venedig
Biennale
Viva Arte Viva
Mit Arbeiten
von Franz Erhard
Walther (HFBK-Pro-
fessor für
Bildhauerei,
1970–2005)
und Yorgos
Sapountzis
(Gastprofessor
für Zeitbezo-
gene Medien
an der HFBK
Hamburg,
2016/17) u.a.
13. Mai – 26.
November
2017

designer behind another series of drawings, Huguette Caland, whose depictions of vaginas were as funny as they were delicate.

It was also great to see eighty three-year-old Sheila Hicks given a prime position for her stand out installation, *Escalade Beyond Chromatic Lands*, 2016/17, featuring a cascading pile of huge, brightly coloured pompoms that I was dying to jump into. Known worldwide for her textile pieces, Hicks hardly needs the publicity of showing at Venice, but it's important to give older female artists their due while they are still able to travel. (In 2013, Maria Lassnig's Golden Lion recognition came too late and she had to send in an acceptance speech instead.)

Textiles were everywhere in *Viva Arte Viva*, from the inclusion of three cotton and wood pieces from Franz Erhard Walther's *Wallformation* series (for which he won the Golden Lion) to Spanish artist Teresa Lanceta's beautiful interpretations of Moroccan embroidery and Ernesto Neto's *Um Sagrado Lugar (A Sacred Place)*, 2017, a mesh pavilion inspired by the ceremonies of Huni Kuin Indians. What little painting there was on display, such as Giorgio Griffa's excellent acrylic on canvas works, tended to fit with the mantra set up by the aforementioned textile pieces: brighter is better.

The often-collaborative aspect of these craft practices fit well with Macel's interest in ritual and non-western traditions, themes that were repeated throughout the Arsenal in a variety of media. One of my favourite examples was the video piece *Atradto*, 2014, by the French artist Marcos Ávila Forero,

which was filmed in the Colombian Amazonia (where the French-born Ávila Forero spends part of his time) with the participation of a group of locals. It depicts men and women attempting to revive the lost Afro-Columbian ritual of »playing the water« of the Atradto River: a joyful but physically demanding process. *Atradto* manages to tell the viewer a story about marginalised people without resorting to primitivism, a complaint levelled at other contributors, such as Ernesto Neto (whose pavilion work I mentioned earlier), by critics.

Elsewhere the rituals could be very funny, such as Shimabuku's *Sharpening a MacBook Air*, 2015, a video showing the Japanese artist using his MacBook as a tool to slice a real apple in half. Jeremy Shaw's hilarious documentary *Liminals*, 2017, follows a fictional cult-like group of white Europeans as they try to access a new level of consciousness and sticks out like a sore thumb amongst the many un-ironic, hippy-era »we can make a difference if we all come together« works scattered throughout *Viva Arte Viva*.

Ultimately, I can understand the objection to the tone of this year's Venice Biennale, which does feel out of step with our current global situation. Very little here is overtly critical, but in comparison to the hard slog that was documenta 14 – an undeniably critical exhibition – I can't deny that I didn't thoroughly enjoy myself. If the world is going to burn, at the very least I got an Aperol Spritz before I go.

Chloe Stead is a writer and critic based in Berlin. She has been regularly published in Frieze d/e, Frieze and Spike Art Quarterly.

REALITY CHECK DURCH TÄUSCHUNGSMANÖVER



Michael Diers scheint sein Highlight des Ausstellungsjahrs 2017 gefunden zu haben. In einem Palazzo in Venedig begibt er sich in das Labyrinth der Künste

Den Titel einer Ausstellung einem Popsong zu entleeren, ist zur Mode geworden. Oft besagt er alles oder nichts. Im Fall der großen, von Udo Kittelmann kuratierten

Schau in Venedigs Ca' Corner della Regina hingegen besitzt er einige Zug- und Aussagekraft, auch wenn diese sich erst allmählich erschließt. *The Boat is Leaking. The*

(Bild S. 41)
Thomas Demand, *Backyard*, 2014;
Foto: Delfino Sisto Legnani
und Marco Cappelletti

(Bild rechts)
Thomas Demand, *Patio*,
2014; Foto:
Delfino Sisto Legnani und
Marco Cappelletti

(Bild S. 43)
Anna Viebrock,
Media system shelf, 2017;
Alexander Kluge,
Stummfilm mit zwei O-Tonteilen,
2017; Thomas Demand,
Kontrollraum,
2011; Foto:
Attilio Maranzano



Captain Lied. ist eine leicht abgewandelte Zeile aus Leonard Cohen's zeitkritischem Hit *Everybody knows* aus dem Jahr 1988. Sie verbindet das traditionsreiche Motiv des Schiffsbruchs und der Katastrophe mit der Frage nach Verantwortung, Schuld und Lüge. Mit Bezug auf die Lage des Palazzo am Canal Grande, von Venedig in der Lagune und der Lagune als Teil der Adria und folglich des Mittelmeers, sind bereits topographisch zahlreiche Stichworte genannt, die nicht nur literarisch und historisch, sondern auch aktuell und politisch einen prägnanten Rahmen für eine Ausstellung abstecken, die sich dem Konzept wie der Umsetzung nach viele ambitionierte Ziele gesetzt und, man es kann es nicht anders sagen, grandios und fulminant auch erreicht hat.

Am Anfang stand die Idee der Kooperation. Ein Schriftsteller und Filmemacher, ein bildender Künstler und eine Szenografin sollten gemeinsam mit einem erfahrenen Kurator ein Projekt entwickeln und damit ein großes Ausstellungs-

haus bestellen. Namentlich waren dies die Künstler*innen Alexander Kluge, Thomas Demand und Anna Viebrock. Hinter der Idee der Zusammenarbeit stand von Beginn an der Gedanke von Synergie und Synthese. Und dahinter wiederum die Intention, dass die Künste einmal nicht, wie sonst oft üblich, jede für sich, sondern im Verein auftreten sollten. Und dies wiederum nicht, um dem überholten Gedanken an ein Gesamtkunstwerk zu frönen, sondern um die einzelnen Vermögen im Verbund zum Vorschein zu bringen und sich den Gattungen nach wechselseitig zu bespiegeln, sprich zu reflektieren, und dadurch ihre Aussagen steigern zu lassen.

Dies gilt zunächst für das mediale Zusammenspiel von begehbaren Bühnenräumen, in denen stille und laufende Bilder an den Wänden, auf Screens, Tablets oder auf Monitoren präsentiert werden. Bilder wiederum, die wie die Räume selber Alltagsszenarios beschreiben und mit der Idee eines welthaltigen Modells spielen. Anna

Viebrock lehnt sich in ihren vielfältigen, teils eigens für die Schau entwickelten, überwiegend aber älteren Prospekten an dokumentarische Aufnahmen an, die sie auf ihren Rechercheisen für Inszenierungen von Christoph Marthaler oder Jossi Wieler gefertigt und als Nachbauten umgesetzt hat. Thomas Demand legt seinen Modellbauten häufig Presse- oder Reportagefotos zugrunde und verwandelt sie mit der Kamera wiederum in Bilder, die, wie bei Viebrock, etwas dadurch zur Kenntlichkeit entstellen, dass sie Realität vortäuschen. Weniger das Modell als Paradigma als vielmehr die Verfahren von Montage und Collage stellen für Alexander Kluge die zentrale künstlerische Strategie dar. Aus Fragmenten medialer Wirklichkeiten erschafft er ein neues Panorama aus Film- oder Videobildern, welches die zugrundeliegende Realität mit Witz kritisch kommentiert. Und wenn dann wiederum ein Filmbild aus Kluges *Abschied von gestern* (1966) durch die szenografische

Fantasie von Viebrock zurück in einen realen (Gerichts-)Raum verwandelt wird, in welchem dem Besucher zugehörige Audiopassagen aus Kluge-Filmen zu Gehör gebracht werden oder ein realer Monobloc-Plastikstuhl unvermittelt einer Szene von Thomas Demand zu entspringen scheint, dann handelt es sich um ein Ineinander der Gattungen und für den Besucher um überraschende Täuschungsmanöver, die aber weniger auf bloßen Augentrug als auf eine Schärfung der Sinne aus sind, die zugleich die Rolle und den Status von Bildern zu bedenken hilft. Was unterscheidet ein mittel- oder kleindimensioniertes Gemälde von einer großformatigen Fotografie in Bezug auf die Intensität der Aussage, was ein stehendes von einem laufenden Bild? Welche Art der Aufmerksamkeit verlangt ein schnell geschnittener Videofilm im Gegensatz zu einem klassischen Spielfilm, und was trennt ein computertechnisch animiertes von einem klassischen Bewegtbild? Wie spielen Bild und



(Bild rechts) Text zusammen, und warum haben
 Anna Viebrock, Gemälde keinen Ton oder brau-
 Anna Viebrock, *Display* chen ihn nicht? Und wie beein-
window pas- flusst ein abgedunkelter Kinosaal
sage und *Cir- mit Plüschsesseln die Wahrneh-*
cus pedestal, mung eines Films, und warum ist
 beide 2017; Alexander Kluge, *Vier gleich-*
zeitig ausge-
strahle Videos, das Licht in den White Cubes so
 2017; Foto: gleißend hell? Fragen über Fragen,
 Delfino Sisto Legnani und die sich aus dem venezianischen
 Marco Cap- Environment wie beiläufig ergeben
 pelletti und die sich durch unmittelbaren
 Vergleich in wichtigen Ansätzen
 auch beantworten lassen.

Alle Fotos:
 Installations-
 ansichten *The*
Boat is Leak-
ing. The Cap-
tain Lied., Fon-
 dazione Prada,
 Venedig, 2017

tel oder einer geschlossenen Bar
 oder aber auf einer kleinen Bühne
 stehen, um sich einen Interview-
 film mit Helge Schneider in der
 Rolle als Terroristenführer anzu-
 sehen. Selbstverständlich gibt es
 auch den Blick hinter die Kulissen,
 auf die technische Konstruktion,
 welche die Illusion erst ermöglicht.
 Auf diese Weise kommen Dynamik
 und reale Bewegung ins Spiel der
 Bilder, und der Betrachter agiert
 unbemerkt als eine Art Darstel-



Die Fülle solcher Zusammen-
 spiele und -stöße, denen die Besu-
 cher*innen auf den drei Geschos-
 sen des Palazzo begegnen, ist im-
 mens. Sie löst ob der Virtuosität
 der Inszenierung großes Staunen
 aus, sorgt für Verblüffung und be-
 reitet ebensolches Vergnügen. Bei-
 nahe unbemerkt verwandeln sich
 die Besucher in Kinogänger, in
 Museumsbesucher oder Leser, in
 Menschen, die sich auf Korridoren
 begegnen, Türklinken in die Hand
 geben, gemeinsam an Schaufenst-
 ern vorbeistreichen, auf Zirkustrom-
 meln sitzen, vor einem Stundenho-

ler. Eine improvisierte Performance
 rundet das Trio der oben genann-
 ten Künste ab.

Aber es sind ja nicht nur die
 Künste, sondern auch die Inhal-
 te, die sich ineinander spiegeln.
 Dass die Welt aus den Fugen (und
 das Schiff leck geschlagen) sei,
 kündigt bereits der Titel an. Dies
 genauer zu fassen und zu bele-
 gen, sind die einzelnen Werke,
 aber auch das Ensemble insge-
 samt angetreten. Kluge zeigt Clips
 zu Meeresdramen, bei Demand
 ist das dramatische Schlingern ei-
 nes Schiffes auf hoher See zu se-

The Boat is Leaking. The Captain Lied.
Thomas Demand, Alexander Kluge, Anna Viebrock
13. Mai – 26. November
2017
Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venedig
www.fondazioneprada.org

hen. Ebenso sind Altersheime oder spießig-stickige Flure oder Abstellkammern ein Teil der Inszenierung. Was all diese Welten im Innersten zusammenhält, ist die Suche nach der Wahrheit hinter der Wirklichkeit durch das Medium der Kunst. Im persönlichen Gespräch sagte Alexander Kluge: »Wenn ich Sachen (aus einem bestimmten Zusammenhang) befreien und zum Beispiel neben ein Bild von Trump stellen will, muss ich sie homogenisieren, und die Kunst ist die einzige Form, die das kann.« Ein Instrument dafür ist das Modell, ein anderes die Montage. Hier in Venedig werden sie auf wundersame und wunderbare Weise zusammengeführt. Und die Ausstellung selber stellt ein Modell dar, das sich auf das Prinzip Montage berufen kann. Jede Tür, die man öffnet und durchschreitet, düpiert die Erwartung und verknüpft scheinbar Unzusammenhängendes miteinander. Verhandelt werden drängende Fragen der Zeit, darunter Kindesmissbrauch und Abtreibung, Krieg und Zerstörung, Nazis und Terroristen, Flucht und Vertreibung, Furcht und Schrecken, Armut und Reichtum, aber auch Wind und Wetter, Regen und Tränen. Was wie ein großes Tohuwabohu daherkommt, wird in größter Ruhe und Konzentration über »schöne« Bilder und Räume in einem ernsten oder humorvollen Ton zur Sprache gebracht und bedacht. Mit Hans Blumenberg ließe sich für den ausgreifenden thematischen Kontext der Ausstellung die Idee jener Existenzmetapher bemühen, welcher der Philosoph 1979 in seiner Untersuchung *Schiffbruch mit Zuschauer* nachgespürt hat. Sie handelt vom Topos der »Kontraposi-

tion von festem Land und unstetem Meer«, der seit der Antike in zahllosen Erzählungen ausgesponnen wurde. Konkret geht es um die Gegenüberstellung von einem am sicheren Ufer stehenden Betrachter, den nichts aus der Ruhe bringt und der dem in den Sturmfluten manövrierunfähig dahintreibenden Unglücksschiff vom Ufer aus zuschaut. Die Ausstellung breitet einen schwankenden Boden und raubt dem Zuschauer den Platz am Ufer, indem sie versucht, ihn ins Geschehen zu involvieren, ihn einzubeziehen und Teil der Inszenierung werden zu lassen. Zugleich setzt sie mittels Bildern, Texten und Klängen auf das Faktische, geht dem Wahwitz des Postfaktischen nicht auf den Leim und tritt den *fake news* (»The Captain Lied«) mit veritablen Artefakten ebenso entschieden wie konzertiert entgegen. »All the world's a stage«, die ganze Welt ist Bühne, wusste bereits Shakespeare.

Die Schau ist dermaßen überzeugend, dass der Eindruck entsteht, es sei eigentlich immer schon in dieser Weise so und nicht anders nötig gewesen, die Genres miteinander zu verknüpfen. Die Geschichte der Kunstaussstellung jedenfalls hat eine neue Dimension hinzugewonnen, die es kaum vorstellbar sein lässt, die Wege der beteiligten Bild-, Text und Tongattungen könnten sich nach Sparten wieder trennen. Gäbe es einen Goldenen Löwen auch für Projekte außerhalb der Biennale und der Giardini-Pavillons, diese Ausstellung hätte ihn verdient gehabt. *Michael Diers ist Professor i.R. für Kunstgeschichte an der HFBK Hamburg. Derzeit forscht er am Getty Center in Los Angeles.*

JEDER IST EIN AUFTRAG- GEBER



Das Programm »Neue
46 Auftraggeber« gibt Bürge-

(Bild links)
Karola Matschke und Alexander Koch in dem Berliner Büro der Neuen Auftraggeber; Foto: Birthe Mühlhoff

rinnen und Bürgern die Möglichkeit, selber Kunst im öffentlichen Raum in Auftrag zu geben. Birthe Mühlhoff traf den Projektleiter Alexander Koch zum Gespräch

Birthe Mühlhoff: Fangen wir doch gleich einmal mit einem Beispiel an. Was wäre ein typischer Auftrag der Neuen Auftraggeber?

Alexander Koch: Das »typische« Projekt gibt es nicht. Die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber ist eine Trägerorganisation, die Auftraggeber mit Mediatoren und Künstlern in Kontakt bringt, sich um die Anfangsfinanzierung kümmert und die Entwicklung des Projekts fachmännisch begleitet. Dabei fallen die Aufträge so unterschiedlich aus, wie es die lokalen Situationen der Bürger sind, die nun zu Auftraggebern werden. Wenn man genau hinschaut, sieht man, dass die Idee der Neuen Auftraggeber selbst ein Kunstwerk ist. Es wurde nämlich 1990 von dem belgischen Künstler François Hers erdacht, dessen Protokoll, eine Art Manifest, bis heute unserer Arbeit zugrunde liegt. Die Nouveaux Commanditaires sind seit 1992 mit Hilfe der Fondation de France aktiv – ohne die auch der deutsche Ableger, den es seit 2007 gibt, nicht denkbar gewesen wäre. Seit 1992 wurden auf Grundlage des Protokolls bislang über 500 Projekte in ganz Europa realisiert.

BM: Das erklärte Ziel der Neuen Auftraggeber ist es, Kunst in die Mitte der Gesellschaft zu tragen. Da könnte man fragen: Was ist denn daran neu? Soll Kunst nicht ständig in die Mitte der Gesellschaft getragen werden?

AK: Dieser Wunsch ist nicht neu, er liegt ja auch der Kunst im öffentlichen Raum, der Kunst am Bau und partizipativen künstlerischen Ansätzen zugrunde. Oft haben diese Projekte jedoch den Schönheitsfehler, dass sie letztlich top-down organisiert sind. Was für ein Kunstwerk entsteht, das entscheiden meist Expertenjurys und Gremien, aber fast niemals die Menschen, die nachher damit leben sollen. Dabei hätten diese Menschen vielleicht viel darüber mitzuteilen, welche Werke sie eigentlich wünschen und brauchen.

BM: Unzufriedenheit gibt es aber nicht nur auf Seiten der Bürger...

AK: Auch viele Künstler haben ein Interesse daran, Kunst für Menschen zu machen, denen diese Kunst etwas bedeuten kann, und Projekte für die Öffentlichkeit und mit ihr zu entwickeln. Verantwortliche Politiker wollen das oft eben-

so, aber sie haben ein Kommunikationsdefizit: Sie wissen einfach nicht, wo die Interessen, Vorstellungen und Bedürfnisse in der Gesellschaft liegen und wie Kunst darauf antworten kann, weil es keinen ausreichenden Informationsfluss von unten nach oben gibt.

BM: Ich kann mir aber vorstellen, dass eine Gemeinde oder ein Stadtteil selbst nicht weiß, was für Kunst sie haben wollen, geschweige denn mit einer einmütigen Vorstellung auftreten.

AK: Sehr richtig, aber das müssen sie auch gar nicht. Ein typisches Projekt der Neuen Auftraggeber fängt damit an, dass eine Gruppe von Menschen an uns herantritt und noch keine konkrete Vorstellung hat, was sie will. Vielleicht finden sie nur, dass ihr Dorf abgehängt wurde. Ist dann die gute Lösung, eine Schnellstraße zu bauen für eine bessere Anbindung? Unser Ansatz hingegen würde zunächst einmal versuchen, das Unwohlsein klarer zu artikulieren und darüber nachzudenken, wie dieses Dorf leben will und was man dafür verändern müsste. Den Mediatoren der Neuen Auftraggeber kommt dabei eine Schlüsselrolle zu. Als unser Mediator Gerrit Gohlke in dem brandenburgischen Ort Pritzwalk recherchierte, wurde er von einer Bürgerin angesprochen. Man müsse etwas tun gegen den Leerstand! Das war der Beginn des Projekts *Die Sieben Künste von Pritzwalk* mit Clegg & Guttmann. Nach langem Prozess ging daraus u.a. die Gründung des Pritzwalker Kunstvereins hervor, ein unerwartetes Novum für den Ort.

BM: Was genau machen diese Mediatoren?

AK: So bezeichnen wir unsere

Vermittler, die eine erweiterte Kuratorenrolle einnehmen. Sie sind frei in ihrer Tätigkeit, kooperieren aber mit regionalen Institutionen, die wir »Ankerpunkte« nennen. Sie sind für Bürger*innen ansprechbar, die die Initiative für ein Projekt, für einen Auftrag ergreifen wollen. Und dann wird gemeinsam geschaut, was für eine Form das annehmen könnte und welcher Künstler oder welche Künstlerin in Frage käme. Dann braucht man Geld, Logistik, Konfliktarbeit, all das machen die Mediatoren.

BM: Wie darf man sich diese Projektentwicklung genau vorstellen?

AK: Als Auftraggeber haben die Bürger das letzte Wort. Sie bringen selbst ihre Kompetenzen ein, und niemand entscheidet über ihre Köpfe hinweg. Aber wir verteidigen zugleich die Unabhängigkeit künstlerischer Entscheidungen. Künstler sind ja keine Dienstleister zum Bürgerwohle. Das heißt, manchmal haben Auftraggeber und Künstler unterschiedliche Vorstellungen, es gibt Missverständnisse und auch Streit. Aber wenn man will, dass Kunst etwas mit Emanzipation zu tun hat, dann muss man diesen Streit aushalten, ja sogar gut finden und kultivieren, und dann kann Kunst zugleich frei und überraschend sein – und zugleich wirksam werden, so dass alle Beteiligten am Ende sagen können, dass sich etwas verändert hat. Aber die Künstler müssen auch verstehen, dass sich Menschen in ihrem eigenen Leben und ihren Bedürfnissen selbst am besten auskennen. Also geht es darum, eine gemeinsame Sprache zu finden.

BM: Wie werden die Projekte finanziert?

(Bild unten)
Erwin Wurm,
BOB, 2013,
Lille, Mediator:
Bruno Dupont;
Foto: Maxime
Dufour

AK: Wir sind in der glücklichen Lage, für eine große Pilotphase mit bis zu zwanzig Projekten von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt zu werden. Eine tragfähige Finanzausstattung ist wichtig, damit das Modell vernünftig laufen

se weiteren Förderer versuchen wir in der Trägerorganisation von unserem Berliner Büro aus für die Finanzierung von Projekten zu begeistern.

BM: Bei Sponsoren oder Investoren kommt unweigerlich der Ver-



kann: Die Mediatoren und Künstler müssen ordentlich bezahlt werden, und vieles mehr. Diese Finanzierung reicht bis zum Abschluss eines fertigen künstlerischen Entwurfs. Sind die Auftraggeber mit diesem zufrieden, geht es an die Finanzierung der Produktion, gemeinsam mit anderen Geldgebern, die wir und die Mediatoren finden müssen. Das können Privatleute sein, eine Kommune, das jeweilige Land oder die EU. Gerade die-

dacht auf, dass durch Kunstprojekte bestimmte Gebiete auch ökonomisch aufgewertet werden. Inwiefern seht ihr euch in der Gefahr, Gentrifizierungsprozesse voranzutreiben?

AK: Meist sind wir in Gegenden unterwegs, wo die Gefahr der Gentrifizierung weniger an der Tagesordnung ist. Es geht aber auch grundsätzlich nicht darum, jemandem das Wohnzimmer zu vergolden oder den Wert von Immobilien



zu steigern. Wir achten bei jedem Projekt darauf, dass es unserem Anspruch genügt, neue öffentliche Güter zu schaffen. Aber nehmen wir einmal ein Beispiel, das zeigt, wie komplex das ist. Sagen wir, es kommt jemand zu uns, der eine Pommeshütte in einem abgelegenen Teil der Stadt besitzt und sich bei uns beschwert, dass sie nicht gut läuft. Natürlich sind wir nicht dafür da, den Umsatz seiner Pommeshütte zu steigern. Aber trotzdem hören wir erst mal zu – denn vielleicht ist ja etwas dran an dem, was er sagt. Vielleicht hat die ganze Straße, der ganze Bezirk ein Problem und viele Leute dort spüren, dass sich etwas bewegen muss. Wenn das der Fall

ist, kann es ja sein, dass ein sinnvolles Kunstprojekt an diesem Ort auch den Umsatz des Pommeshüttenbesitzers am Ende verdoppelt. Das war dann aber nicht unser Ziel, sondern ist nur ein Effekt neben sehr vielen anderen. Uns muss es zunächst immer darum gehen, Menschen ernst zu nehmen. Und das heißt vor allem, ihr Gefühl ernst zu nehmen, dass etwas nicht stimmt. Was genau inwiefern nicht stimmt, muss man dann gemeinsam herausfinden.

BM: Wenn ich es recht verstehe, sind die Neuen Auftraggeber also nicht die »Neuen Besitzer« von Kunst. Wem gehört denn das Kunstwerk nach Fertigstellung des Projekts?

(Bild links)
Xavier Veilhan,
Le Monstre,
2001 – 2004,
Tours, Media-
torin: Anas-
tassia Makri-
dou-Breton-
neau; Foto:
Les Nouveaux
Commandit-
aires

AK: Das ist schwierig zu beant-
worten, weil die Projekte so unter-
schiedlich sind. Bei dem Kunstver-
ein in Pritzwalk, der – wenn man
so will – als bleibendes »Produkt«
aus dem Projekt hervorging, han-
delt es sich um einen gemeinnüt-
zigen Verein. Manche Werke ge-
hen in den Besitz der Kommune
über – so zum Beispiel die Skulp-
tur eines Monsters in der franzö-
sischen Stadt Tours. Sie ging ur-
sprünglich aus einem Streit hervor.
Ein Stadtteil wurde in einem groß
angelegten Sanierungsplan au-
ßer Acht gelassen, wogegen die
Stadtteilbewohner mithilfe dieses
künstlerischen Zeichens, das sie
in Auftrag gaben, protestierten. In-
zwischen ist die Statue so bekannt,
dass der Platz im Volksmund »Pla-
ce du Monstre« genannt wird. In
einem anderen französischen Pro-
jekt entstand tatsächlich ein Pro-
dukt, das jetzt von einer Firma ver-
trieben wird: ein Reinigungswagen.
Eine Putzfrau hatte sich viele Jahre
über die ineffiziente und für sie um-
ständliche Anordnung des Putzwa-
gens geärgert, mit dem sie arbei-
ten musste. Mithilfe der Nouveaux
Commanditaires konnte sie einen
Designer beauftragen, der nun ei-
nen Reinigungswagen entwarf, der
auf ihre Bedürfnisse bei der Arbeit
exakt zugeschnitten war. Dass da-
bei ein »kaufbares« Produkt ent-
stand, ist allerdings ein Sonder-
fall, und mir fiel da spontan gar
kein zweites Beispiel ein. Wichtig
ist sicher: Wir fördern und schaf-
fen keine Kunst, die später auf dem
Kunstmarkt landet.

BM: Theoretisch ließe sich das
Modell der Neuen Auftraggeber
doch auch auf andere Disziplinen
übertragen, oder?

AK: In der Tat. In Frankreich wird

das bereits gemacht. Dort gibt es
seit Kurzem zwei wissenschaftliche
Mediatoren. Geistes- und natur-
wissenschaftliche Fragestellungen,
die sonst nirgendwo bearbeitet
und finanziert werden würden, kön-
nen auf diese Weise von Bürgern
und Bürgerinnen in Auftrag ge-
geben werden. Sie können so nicht
nur »partizipieren«, sondern die
Gesellschaft, in der sie leben, aktiv
mitgestalten. Wir halten das für ei-
nen wichtigen Teil des demokrati-
schen Prozesses.

*Alexander Koch hat Kunst stu-
diert, ist in die Theorie gewechselt
und hat 2008 die Galerie KOW in
Berlin gegründet. Seit 2007 lei-
tet er die Neuen Auftraggeber in
Deutschland.*

*Birthe Mühlhoff hat in Paris Phi-
losophie studiert. Ihre Texte er-
schienen auf Zeit Online und in di-
versen Zeitschriften wie Edit, Epi-
log, Polar-Magazin. 2016 erschien
der Band Euro Trash im Merve Ver-
lag. Auf rhizome.hfbk.net schreibt
sie einen Blog.*

»I LOVE NEW YORK, CRAZY CITY«



1 Siehe Sabine Breitwieser, »The Characters of Isa Genzken: Between the Personal and the Constructive, 1970–1996«, in: *Isa Genzken. Retrospective*, New York: Museum of Modern Art, 2013.

2 Zu ihrem Freundeskreis jener Zeit gehörte unter anderem Gerry Schum, der an der Deutschen Film- und Fernseh-Akademie in Berlin studierte, die Genzken jedoch ablehnte, da sie noch keinen Film gedreht hatte.

3 Das genaue Jahr der ersten New York-Reise scheint nicht bekannt oder wurde absichtlich mythologisiert. In ihrem Katalogbeitrag zur MoMA-Retrospektive 2013 schreibt Sabine Breitwieser, Genzken sei Anfang der 1960er Jahre als Gymnasiastin zum ersten Mal mit ihrer Mutter nach New York gereist, was Genzkens eigener Aussage während eines Public Art Fund Talks 2016 in der New School entspricht, sie sei sechzehn gewesen. In dem vielzitiert-

Anlässlich der Verleihung des Kaiserrings an Isa Genzken – Studentin an der HFBK Hamburg 1968/69 – wirft Eva Scharer einen Blick auf das vielschichtige und heterogene Werk der Künstlerin

Die Bildhauerin Isa Genzken gilt heute nahezu unumstritten als eine der einflussreichsten Figuren der zeitgenössischen Kunst. Unumgänglich wird auf die radikale Heterogenität ihres multimedialen Werks verwiesen, dem es in exzentrischer Verwendung von Alltagsmaterialien immer wieder gelingt, sich selbst zu verjüngen. Nachdem Genzken so ziemlich alles erreicht hat, was man als Künstler erreichen kann – dreimalige Teilnahme an der documenta in Kassel (1982, 1992, 2002) und den Skulptur Projekten Münster (1987, 1997, 2007), der deutsche Pavillon in Venedig (2007), eine Retrospektive im MoMA (2013) sowie Einzelausstellungen in den renommiertesten Museen der Welt, unter anderem *Mach Dich Hübsch* am Stedelijk Museum in Amsterdam und im Martin-Gropius-Bau in Berlin (2015/16) –, wurde ihr dieses Jahr der renommierte Kaiserring der mittelalterlichen Stadt Goslar verliehen, verbunden mit einer Ausstellung im dortigen Museum Mönchehaus. Erster Träger dieser undotierten Auszeichnung war

1975 Henry Moore, Genzkens Ex-Mann Gerhard Richter erhielt ihn 1988.

1968 bewirbt sich Isa Genzken an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Zur Aufnahmeprüfung werden ihr Zeichenmaterial, Schere und ein Blatt Papier überreicht – welches sie zerknüllt und demonstrativ zu Boden wirft.¹ Damit ist sie angenommen und studiert unter anderem bei Almir Mavignier, der sich mit kinetisch-optischen Effekten befasst. Sie hat in ihrer Zeit außerdem Kontakte zu Studierenden der drei Jahre zuvor gegründeten und jahrelang ohne gesicherte Dozentur geführten Klasse für experimentellen Film.

Zu Studienbeginn war Genzken bereits seit einigen Jahren in der Kunst- und Filmszene² unterwegs. Als Sechzehnjährige³ reiste sie mit ihrer Mutter zum ersten Mal nach New York – der Eindruck der Stadt sollte sich nachhaltig auf ihr Werk auswirken, die Architektur zum Maßstab ihrer Kunst werden. Genzken kehrte seitdem jährlich nach New York zurück und lernte dort bald Künstler wie Dan Gra-

ten, 2003 in Camera Austria publizierten Interview mit Wolfgang Tillmans hingegen sagt sie, sie sei mit 21 Jahren erstmals nach New York gekommen, und auf einem Plakat in der aktuellen Ausstellung bei König heißt es: »This Foto was made at my first trip to New York in 1971« – demnach wäre sie 23 gewesen.

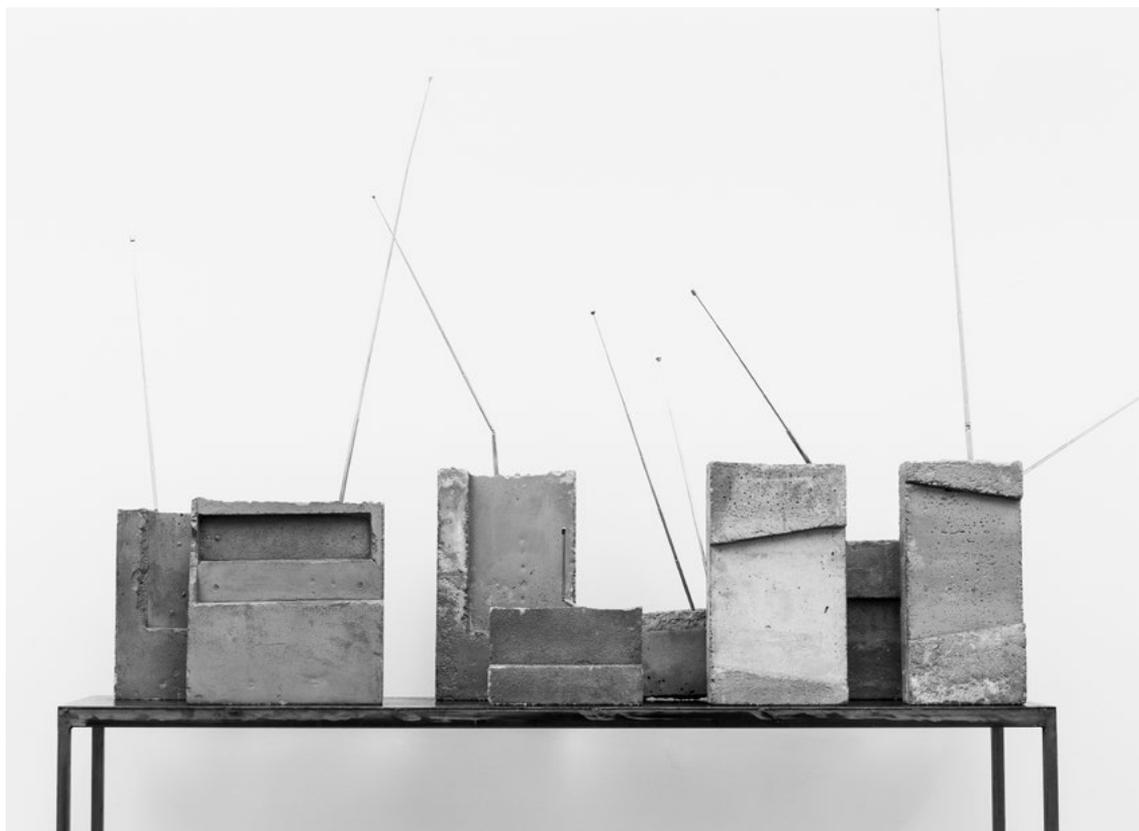
4 »Isa Genzken: A Conversation with Wolfgang Tillmans,« in: Camera Austria 81, 2003, S. 8.

ham, Michael Asher oder James Lee Byars kennen. Doch auch in Berlin, wohin die Familie 1960 von Hamburg umzog, stand sie bereits früh vor der Kamera und bewegte sich in linksintellektuellen Kreisen, von denen sich einige Mitglieder in den frühen 1970er Jahren radikalisieren sollten und dem Umkreis der RAF anschlossen. Über Empfehlung ihres damaligen Freundes Benjamin Buchloh, der an der Kunstakademie in Düsseldorf unterrichtete, wurde sie 1973 in der Klasse von Gerhard Richter angenommen, mit dem sie von 1982 bis 1994 verheiratet war. Dass Richters provokantester und politischster Bilderzyklus *18. Oktober 1977* aus dem Jahr 1988 auf den Einfluss Isa Genzkens zurückgeht, wurde von Richter nie bestritten.

Genzken selbst stellte ihre elegant-minimalistischen Bodenskulpturen *Ellipsoide*, die nur an einem Punkt Bodenhaftung haben und auf eine Performance von Bruce Naumans *Instructions for a Mental Exercise* 1973 in der Galerie Konrad Fischer zurückgehen, in einer ersten Einzelausstellung 1976 ebendort erstmals aus. Die Formen der manuell gefertigten und delikat handlackierten *Ellipsoiden* und *Hyperbolos* (1976 – 1982) gehen auf präzise Computerberechnungen zurück. 1979 beginnt Genzken, diese zusammen mit Fotografien von Werbeanzeigen von Hi-Fi-Geräten auszustellen, um ihre Präzision und Modernität unter Beweis zu stellen: »When I was photographing the hi-fi adverts I thought to myself, everyone has one of these towers at home. It's the latest thing, the most modern equipment available. So a sculpture must be at least as modern and

must stand up to it. It must have a certain relation to reality.«⁴ In starkem Kontrast dazu stehen die 1983 begonnenen, vergleichsweise roh und fragil wirkenden Skulpturen aus Gips (*Mein Gehirn*, 1984) und Betonabgüsse, die auf technische und architektonische Referenzen – Lautsprecher, Fenster, Treppen, Passagen – verweisen und auf hohen metallenen Gestellen präsentiert werden. Auch das Motiv des *Weltempfänger* von 1982, Genzkens bislang einziges reines Readymade, taucht in diesem Zusammenhang wieder auf – minimalistische, in Beton gegossene Quader wurden mit fühlartigen Antennen versehen und nach verschiedenen Städten benannt (*Weltempfänger*, 1987–1989). In einem nicht realisierten Entwurf für den öffentlichen Raum setzt sie später Philipp Johnsons AT&T Building Antennen auf und unterstreicht die Ähnlichkeit des postmodernen Gebäudes zu einem antiquierten Radio (*Deutsche Bank Proposal*, 2000).

Viel wurde bereits geschrieben über die überraschenden Material- und Stilwechsel, die Genzkens Werk durchziehen. Die wahrscheinlich radikalste Wandlung vollzieht sich Anfang/Mitte der 1990er Jahre mit der Trennung von Richter, der Bekanntschaft mit einer jüngeren Generation von Galeristen und Künstlern – Daniel Buchholz, Wolfgang Tillmans, Kai Althoff – und schließlich mit ihrem Umzug von Köln nach Berlin 1996. Mit diesen eingreifenden persönlichen Veränderungen geht auch eine Aufgabe der autonom-konstruierten Skulptur zugunsten skulpturaler Assemblagen und Installationen unter Verwendung industriell gefertigter Materialien ein-



(Bild S. 52)
Isa Genzken,
*Deutsche
Bank Proposal*, 2000

(Bild S. 55)
Isa Genzken,
Weltempfänger, 1988–89

(Bild S. 56)
Isa Genzken,
*Schwules
Baby*, 1997

(Bild S. 57)
Isa Genzken
1983 in ihrem
Düsseldorfer
Atelier mit
*Meister Ger-
hard*; aus: Isa
Genzken.
Retrospective,
Museum of
Modern Art
New York,
2013, S. 271

Alle Fotos:
VG Bild Kunst
Bonn, 2017

her. Trash- und Technoästhetik, Spiegelfolie, farbiges Klebeband, orangefarbenes Baunetz und Sprühfarbe werden zu einer Art Markenzeichen. Zu den Werkgruppen dieser Zeit zählen etwa das collagierte Künstlerbuch *I Love New York, Crazy City* (1995–1997), *Schwules Baby* (1997), *Jacken und Hemden* (1998) und die Gruppe von verspiegelten Porträtssäulen, denen sie die Vornamen ihrer Freunde gibt (1998–2000).

Im Jahr 2000 entsteht *Fuck the Bauhaus (New Buildings for New York)*, eine Serie pavillonartiger architektonischer Modelle aus unterschiedlichen Billigmaterialien – Pizzakartons, Einkaufstaschen, semitransparente farbige Plastikcontainer, Spielzeugfiguren, Austernschalen –, mit farbigem Tape krude zusammengehalten, auf Sperrholzsockeln, in denen jedoch

klare Bezüge zu modernen konstruktivistischen Entwürfen erkennbar sind.

Man kann es als Ironie des Schicksals verstehen, dass ein Jahr später mit dem Angriff auf das World Trade Center – für Genzken der Inbegriff moderner Wolkenkratzerarchitektur –, den sie in New York aus der Nähe miterlebt, ein weiterer massiver Einschnitt stattfindet. Unter dem Eindruck von 9/11 und den Folgen entsteht 2003, im Jahr der zweiten Invasion der USA in den Irak, die apokalyptische Serie *Empire/Vampire*, in denen Spielzeugsoldaten, Plastiktiere, künstliche Blumen und gestürzte Gläser, mit Silber besprüht und mit roter Farbe übergossen, Tableaus von bizarrer Schönheit bilden. Auch in weiteren Arbeiten wie *Der Amerikanische Raum* (2004), der Installation *OIL* für den deut-



5 In Kollaboration mit der Galerie Buchholz, 11. November 2017 – 7. Januar 2018.

Isa Genzken – Kaiserringträgerin der Stadt Goslar 2017
7. Oktober 2017 – 28. Januar 2018
Mönchehaus Museum Goslar
www.moenchehaus.de

schon Pavillon auf der Biennale von Venedig 2007 und insbesondere in ihren auf Rollpodesten präsentierten Modellen für eine neue Gestaltung von *Ground Zero* (2008) klingt diese traumatische Episode der amerikanischen Geschichte nach, wenngleich auch die Vorschläge für ein *Hospital*, einen *Car Park*, einen *Osama Fashion Store* oder eine *Disco Soon* von entwaffnend lakonischem Humor sind.

Dieser Optimismus zeichnet auch die aktuelle Ausstellung *Issie Energie* in der Berliner König Galerie⁵ aus, die – nomen est omen – Genzkens ungebrochenen Produktionswillen unter Beweis stellt. Zur Eröffnung bildete sich eine lange Schlange vor der Treppe zur Nave der ehemaligen Kirche St. Agnes. Gezeigt werden insgesamt achtzehn neue Skulpturen – minimalistisch anmutende Betonskulpturen, ähnlich denen, die Genzken in den 1980er Jahren schuf, Nofretete-Büsten und Gruppen von Mannequin-Figuren in verschiedenen Stadien der Nacktheit oder Kostümierung aus der Werkgruppe *Schauspieler* – sowie 48 Wandarbeiten (alle Arbeiten *Untitled*, 2017), meist Collagen unter Verwendung von (neon-)farbigem Konfektionsklebeband als Verweis auf De-Stijl-Kompositionen. Darin omnipräsent: die Künstlerin selbst, in zahlreichen Porträtfotografien der letzten Jahre, Aufnahmen ihres Ateliers, vergangener Ausstellungen, Bilder der jungen Isa auf Einladungskarten, Verweise auf prominente Künstlerfreunde. Der autobiografische Moment, der Genzkens Arbeit immer schon durchzogen hat, steigert sich hier zum Personenkult, anstelle radikaler Brüche tritt ein Recycling des



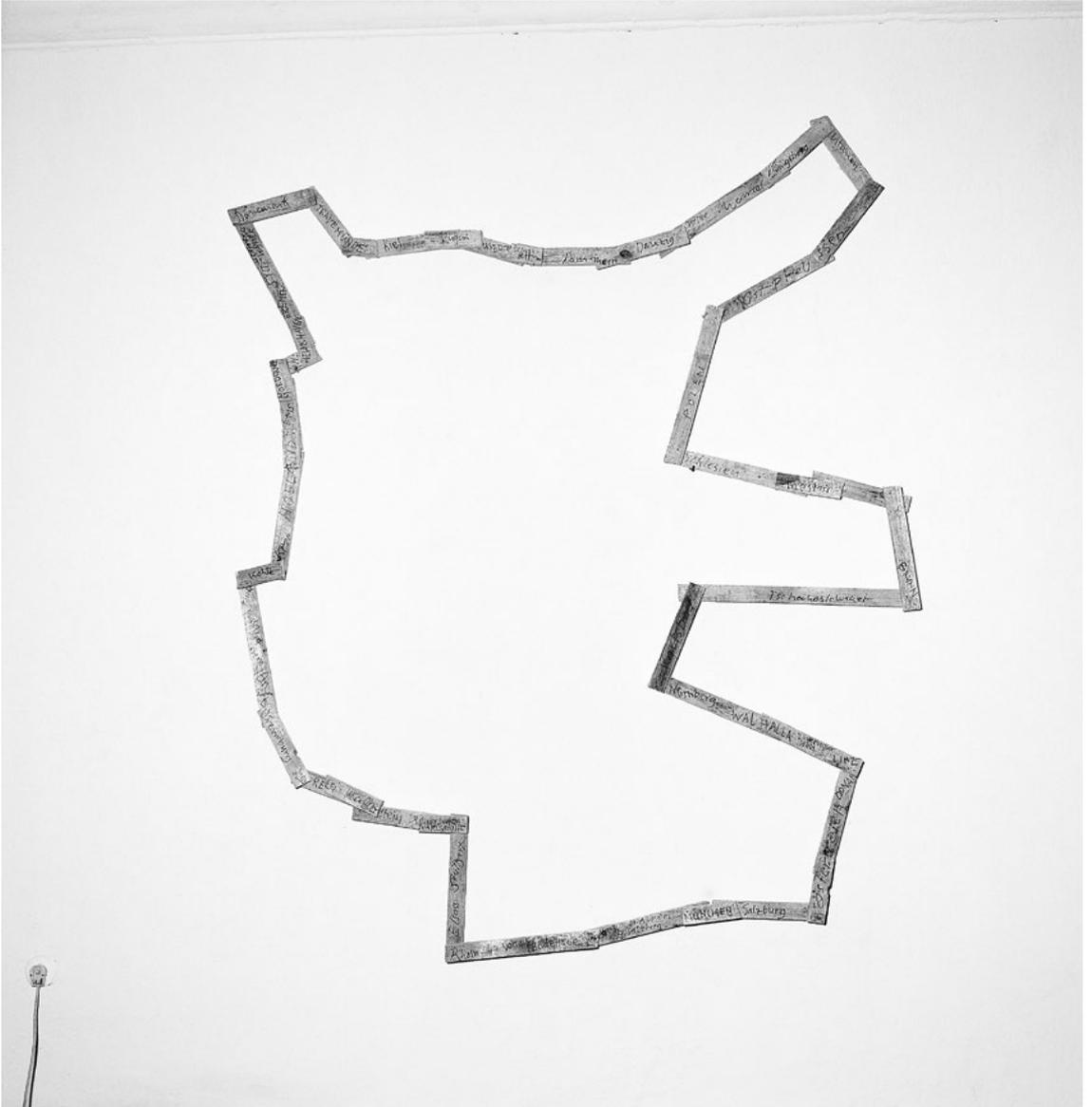
eigenen Werks – auch Isa Genzken kann sich nicht ständig neu erfinden.

Nachtrag/Anmerkung:

Während der Recherche zu diesem Text, nur wenige Tage, nachdem Jenny Holzers Truism *Abuse of Power Comes as No Surprise* infolge diverser Skandale um sexuelle Belästigung durch soziale Netzwerke und e-flux verbreitet wird, stoße ich im MoMA-Katalog auf ein Foto, das Isa Genzken 1983 in ihrem Atelier zeigt, mit dem vertikalen Hyperbolo *Meister Gerhard*. Das betont locker nur halb in die schwarze Hose gesteckte T-Shirt trägt Holzers Schriftzug, der im selben Jahr durch eine Fotografie der Graffiti-Künstlerin Lady Pink Verbreitung fand, die ihn auf einem Trägershirt trägt. Isa Genzken war offenbar immer schon genau am Puls der Zeit und ihr gleichzeitig voraus.

Eva Scharrer ist freie Autorin, Lektorin und Kuratorin und lebt in Berlin.

ES TANZT HEUTE FÜR SIE: DAS KATASTROPHEN- BALLETT



In Georg Herolds umfassender Ausstellung in Bonn erblickt Oliver Tepel 58 eine Denk- und Empfin-

(Bild links)
Georg Herold,
*Deutschland
in den Gren-
zen von 1937,*
1985

dungs-Maschine und ver- steht das Werk des Künstlers, der 1977 bis 1983 bei Sigmar Polke an der HFBK Hamburg stu- dierte, als Alternative zur müden Beliebigkeit aktu- eller Kunst

Nein, sie tanzt nicht mehr; die Figur, aus Dachlatten gezimmert und von einem gelackten Zwirn umhüllt, ist hart aufgeprallt. Gegen die Wand gelaufen oder abgestürzt? Ein Teil des unmittelbar empfundenen Schreckens verliert sich jedoch, gleich dem Szenario eines Cartoons, im Slapstickhaften. Das garstige Ende athletischer Grazie – was ist da passiert, was sehen wir? *Mont Parnass*, antwortet lakonisch der Titel. Eine Figur, zerschellt am Berg der Musen des antiken Griechenlands. Ein Crash auf der Reise zu höchsten kulturellen Weihen?

Es wirkt im Nachklang dieser Arbeit aus dem Jahr 2012 etwas schwierig, anlässlich der Georg Herold-Ausstellung im Kunstmuseum Bonn von einer »Retrospektive« zu sprechen oder von einer »monografischen Ausstellung«, wie es der Preetext sagt. Ist den Begriffen doch das Bild der Rückschau auf ein vollendetes Œuvre inhärent. In der formal konzentrierten und stetige Wechselbeziehungen zwischen den Werken generierenden Schau dominiert allerdings Herolds

Kunst aus diesem Jahrtausend, vor allem aber warnt die Verunglückte am Mont Parnass vor den fatalen Folgen des rückwärts gerichteten Blicks. Insofern erwartet den Besucher keine Heldensaga, kein abgeschlossener Roman, sondern genau das Gegenteil, ein *work in progress*. Nicht angekommen, lediglich aufgebrochen – oh weh, das wäre schon fast ein idealisierender Trinkspruch auf Herolds Künstlergeneration. Aber auf den 1973 bei einem Fluchtversuch aus der DDR Festgenommenen und später aus der Haft Freigekauften, der mit seinem Gespür für die eigentümlichen Verhältnisse zwischen Dingen und ihren Bezeichnungen dann genau richtig kam für eine junge Kunst, die sich Ende der 1970er aus der Sprachlosigkeit ihrer wieder zusehends bildungsbürgerlichen Sphäre befreien wollte, trifft er zu.

Jenes Gefühl für die Sprache der Dinge und für den Moment verband ihn um 1980 mit Werner Büttner, Albert Oehlen und Martin Kippenberger. Doch etwas ist anders in seinem Schaffen, technischer vielleicht, zarter gar? Die von

(Bild unten)
Georg Herold,
Mont Parnass,
2012; Foto:
Mike Bruce

(Bild S. 62)
Georg Herold,
Rumsfeld,
2004

ihm erstmals 1977 als Kunstobjekt präsentierte Dachlatte wird über die Jahre hinweg zu einem Grundbaustein, der, so legt es Herold 2009 selbst in seiner Arbeit *The Human Factor* nah, wie von Geisterhand in der Art eines Stop-Motion-Trickfilms zu unterschiedlichsten Objekten zusammengesetzt wird. Oder ist die betende Figur in *The Human Factor* gar nicht im Entstehen, sondern es wird ihr – wie es Stephan Bergs Text aus dem Ausstellungskatalog nahe-

keit erfüllen die Dachlatten in Herolds Werk meist ihre konstruktive Aufgabe. Die Destruktion erscheint, wenn, dann versinnbildlicht. Schwestern jener von Zwirn oder Strumpfhosen überzogenen Holzlattendame vom Beginn des Textes tanzen einmal tatsächlich, posieren ansonsten lasziv oder liegen gelangweilt herum. Allzu sympathisch scheint Herold sie nicht zu finden, eher als Subjekte destruktiver Selbstveräußerung. Anderswo ergeben die Latten verwinkelte Formen, mal symbolisch, mal kartierend, oft persiflierend. Es ist erstaunlich, auf wie vielen Ebenen die mit Namen angrenzender Städte, Regionen, Orte deutschen Pathos' oder den Namen von Waffenbauern beschrifteten Latten, anno 1985 *Deutschland in den Grenzen von 1937* betitelt, im Jahr 2017 Sinn machen. Der harte, lakonische Humor in der Attacke auf das Weltbild alternder Herrenreiter der »Deutschen Frage« trifft auf die Angst und Anklage unserer Zeit. In diesem Spannungsfeld strahlt Herolds Werk laserhell, doch dazu vielleicht später.

Aus den Latten lassen sich selbstredend auch Keilrahmen zimmern, Keilrahmen, die ihrerseits zu Fadenkreuzen werden oder zumindest ihre Funktion so wörtlich nehmen, dass sie die guten Ambitionen des Kunstschaffenden durchkreuzen. Gleich bösen Erinnerungen wollen sie einfach nicht unter der Leinwand verschwinden, bleiben in aller gestaltender Macht, wo etwa in *Kunstraub* (1985) nur noch Reste von Leinwand in einer Diagonalen aufgespannt sind oder um eine Ecke des Rahmens gewickelt wurden. Auf die Rahmen lassen sich aber auch Bettlaken spannen



legt – der Kopf abgerissen? Gottesanbeterin statt Roboterarm?
Auch jenseits der Eindeutig-

oder Nylonstrumpfhosen (*Cross Culture*, 1993). Über dem in Erdöl getränkten Laken von *Nur nichts anbrennen lassen* (1990) trotzten gehäkelte Topflappen der Hitzeentwicklung, drei Jahre später, im Zenit des Hypes um die Chaostheorie, verschmelzen diese Lappen mit einer Mandelbrotmenge: *Mandelbrot – Fragen sie mal meine Mutter!* Hier werden die Dachlatten zum Klöppelrahmen des Chaos. Es erscheint wie eine Verbildlichung von Herolds Arbeitsprinzipien.

»Chaos in die Ordnung bringen« überschreibt Volker Adolphs auch seinen Katalogbeitrag, wobei es in Herolds Werk allerdings ebenso eine Tendenz gibt, der hoffnungslos verloren scheinenden Situation wieder ihre Unschuld zurückzugeben. Der Leinenstoff, der sich als potenzieller Malhintergrund in mannigfaltigen, assoziativen Formen seiner vermeintlichen Bestimmung entzieht, trägt schon in einem Werk der Serie *Kunstraub* Luigi Fontanas Schnitt – je nach Interpretation der rituelle Mord der Moderne am Hehren oder aber die Öffnung hin zu neuen Welten des »Dahinter«. Wie auch immer, eine harte Zäsur. 1988 näht Herold Fontanas Schnitte in Wiedergutmachung zu. Im selben Jahr klebt er in einer unbetitelten Arbeit Ziegelsteine, Pflastern gleich, über die so notdürftig wieder geschlossenen Schnitte. Ein stilles Grauen kriecht noch aus jeder Interpretation dieser Arbeit. Die Ziegelsteine erscheinen als letztes von Herolds künstlerischen Basismaterialien in der Ausstellung; ob als Wortspiel über den US General Rumsfeld oder behütet von einem Faltenwurf der Leinwand getragen oder der Schwerkraft trotzend auf sie montiert, bleibt die Macht ihrer

reinen Masse manifest. Dieses Miteinander der Materialien mag die erwähnten »stetigen Wechselbeziehungen« skizzieren, welche aber in anderen Konstellationen und mit anderen von Herold verwendeten Materialien und Techniken ebenso funktionieren. Somit ist »Work in Progress« vielleicht weniger die Beschreibung eines Zeitpfeils als die einer Maschine, der künstlerische Apparat Georg Herolds.

Gälte es diesen noch weiter zu erkunden, so fungierten die ebenfalls aus Baumarktmaterialien konstruierten Tischvitrinen des 1993 entstandenen *Rude Museum* als idealer Ausgangspunkt. Offenbar dem Müll entnommene Alltagsgegenstände finden sich hier gruppiert unter *Kommunikative Elemente, Gemeinwesen, Nahrungsmittelbeschaffung oder Umverteilung und Verwaltung*; welcher Abteilung ausgestellte Gegenstände wie Schere, Lackdose oder Zigarettentstummel zuzuordnen sind, leuchtet assoziativ schnell ein. Bis man gedanklich versucht, in den beieinanderliegenden Objekten, im Sinne der Ordnung von Ausstellungsvitrinen archäologischer Museen, zu den Überschriften passende Gruppen auszumachen. Auf einmal zeigen sich neue sinnhafte Verknüpfungen, weitere Assoziationsspiele, neue Bedeutungen oder vielleicht auch gar keine. Herolds Maschine produziert fortwährend Chaos aus Ordnung und Ordnung aus Chaos, und wir sind mittendrin.

Die zum Beginn von Herolds Karriere in bürgerlichen Kunstkreisen noch weitestgehend verachtete Popkultur mit ihrer Musik, ihren Genrefilmen und Comics hatte längst auf so vielfache Weise bewiesen, dass dem Unmittelbaren



oder vermeintlich Unmittelbaren so viel innewohnen kann, dass ihr Inventar gleich einem Werkzeugkasten zur Gestaltung neuen Sinns erschien und für einige Jahre wirklich bürgerliche Befindlichkeiten strapazierte. Heute muss man sich weder als Sammler noch als Kurator seiner Fachkenntnis in Sachen Star Wars oder seiner Sammlung von Punkplatten schämen, ganz im Gegenteil. Auch der Funke des Unsinns scheint lang schon verglommen. Doch Beispiele für eine Anwendbarkeit des Dadaismus jenseits der kompletten Verweigerung lieferten die Fluxus-Künstler bereits während der 1960er Jahre. Fluxus bot dabei auch die Aussicht auf ein alternatives Vokabular der Kunst. Nicht im Sinn selbstverliebter und selbstzentrierter Gebildetheit, sondern vielmehr in Begriffen wie »klug«, »schlau«, »gewitzt«. Vieles in der Sprache der jungen Kunstgeneration um 1980 fußte darauf und vermochte es zugleich nochmals zu akzentuieren. Wer darin nur Oberfläche sah, war schon zu oft und heftig gegen den Berg Parnass gerast, und um einen Kalauer auf Kosten der Ewigkeit war diese Kunst eh nie verlegen.

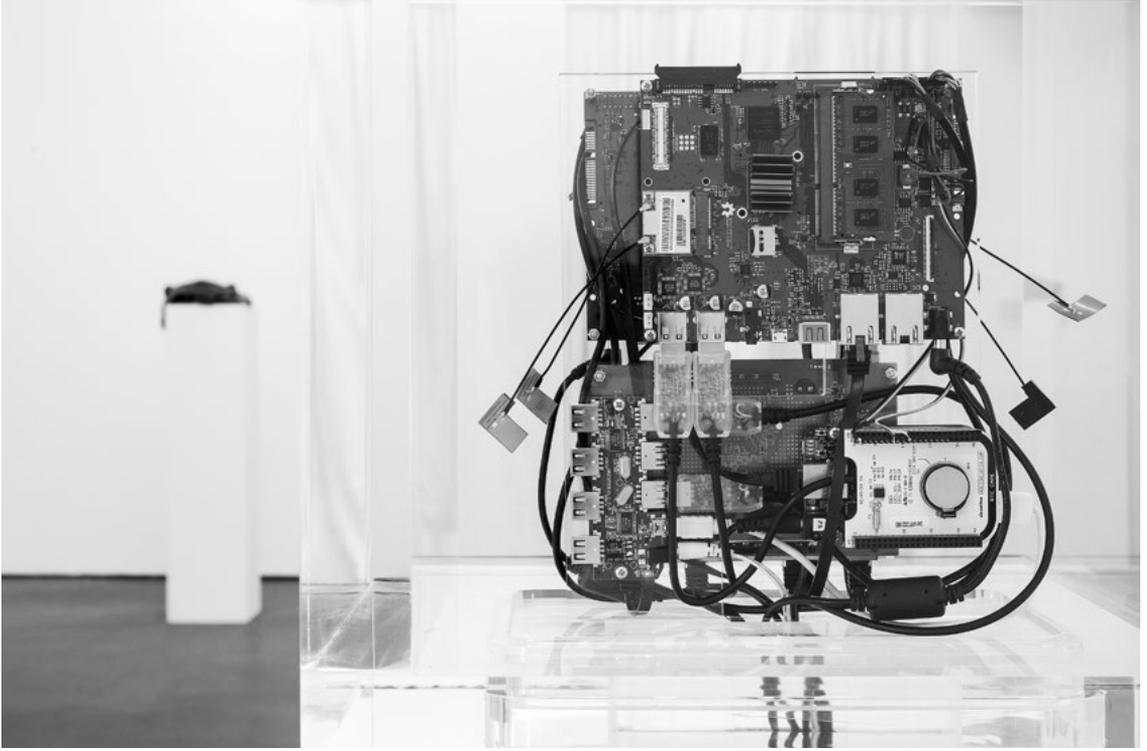
So könnte man fast vermuten, Georg Herolds Kunst sei irgendwann an ein Ende gelangt, zumindest in ihrer konfrontativen oder kontrastierenden Qualität, die mit dem letzten Lachen über den Witz oder dem letzten Ärgernis ob der Anmaßung verblasst. Dass dem nicht so ist, liegt historisch daran, dass die Kunstwelt bereits im Laufe der 1990er Jahre jener Generation den Gefallen tat, das Unmittelbare wieder in vermeintliche Pop-Bereiche auszugrenzen und dafür auf hoch komplex wirkende,

meist politisch fundierte Installationen oder aber eine unbestimmbare, aber mit genügend Insignien der Bedeutung angereicherte Unverbindlichkeit zu setzen. In der Zeitspanne von Herolds Schaffen wandelte sich die Bezeichnung der künstlerischen Interaktion mit der Außenwelt von »Kritisieren« über »Dekonstruieren« zum »ironisch Verweisen« und ist heute bei der tristen Formulierung »beschäftigt sich mit« angekommen. Künstlerisches Schaffen als Beschäftigungstherapie.

Vielleicht ist für mich hier die Chance, den ansonsten im Text so präventiv auf »vielleicht später« vertagten Aspekt des Werks von Herold anzuführen. Nimmt es doch keine wiederzuentdeckende Pose ein oder gefällt sich in der Inszenierung des Moments, sondern die Semiotik seines Werks erinnert daran, wie Kunst »funktionieren« kann! Funktionieren im Sinn einer Denk- und Empfindungs-Maschine als Replik auf eine müde Beliebigkeit, aber auch als Antwort auf allzu einfache Botschaften. Da ist die Georg Herold-Ausstellung im Kunstmuseum Bonn auf einmal eine Unterrichtsstunde. Wie nötig diese Arbeit ist, ergibt sich aus dem Versuch, seine Kunst der heute so oft beschworenen Zweiteilung der Kunstwelt in harmlose Messekunst und intellektualisierte Kuratorenkunst zuzuordnen. Sie will sich weder hier noch dort einpassen. Wäre das doch nur die Zukunft – gegen den *Mont Parnass* rennen ja schon genügend andere.

Oliver Tepel schreibt seit den frühen 1990er Jahren über Musik, Kunst und Mode, er lebt in Köln.

POTENTIALS OF DARKNESS



The exhibition »yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control« in the Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg marks the end of three years of research work by the scientific/artistic programme »Aesthetics of the Virtual«
64 at the HFBK Hamburg.

Lerchenfeld spoke to the curator, Elena Agudio

Lerchenfeld: Can you explain the title of the exhibition? What does »incomputability« mean for you?

Elena Agudio: The title of the exhibition refers to the concept of incomputability as described in the article by Luciana Parisi (lecturer in Cultural Theory at Goldsmiths, University of London) and Antonia Majaca (curator and visiting professor at TU Graz) in the e-flux journal #77. In this essay, Majaca and Parisi ask themselves how subjectivity can be performed in times of government by algorithm. They also elaborate conceptual tools that might be used to initiate »thinking from within the machine and from within the very logic of the instrument«. They want to »think beyond the control loops of the post-cybernetic age«. For me, incomputability works in two ways. In a specific technical sense, it describes things that are not computable, mathematical problems that are non-resolvable, evoking a theoretic extension of Gödel's incompleteness theorem, but also extending to the computational mysteries of quantum theory. As a curator of a research platform combining art and neuroscience, I work in a close dialogue with cognitive scientists, and try to encounter reductionist perspectives that disregard the limits of computation and of artificial intelligence. In a wider sense, I also understand incomputability as something that is not relevant only to science and mathematics. In Italian, for instance, the word »incomputable« can also mean »incom-

mensurable«. So you can stretch the meaning of a term from a very technical, anti-computational perspective to a wider philosophical perspective: but it is a perspective of indetermination, of invisibility and incommensurability.

Lf: How do you define the virtuality in arts, with reference to your previous and present work?

EA: I had never been really engaged in a project that addressed virtuality per se. In general, in my curatorial research and practice, I am always interested in a more expanded perspective that takes into consideration different socio-political implications. After I was invited to work with the doctorate program Aesthetics of the Virtual, I first tried to find a common ground, a main thread in the discourses developed within the three-year program, which at first glance appeared very diverse. After that I started talking to each artist, and – as it usually happens – I got inspired and somehow enlightened. Artistic practice can sometimes be much more to-the-point and precise than any theoretical debate. With the help of the doctoral candidates I began to understand their respective interests in virtuality, and I tried to respond through my interest in questioning the power structures in which we are embedded, in our contemporary society. It seems clear that, more and more, we live in a surveillance society, with increasing militarization of our everyday life. I decided that I shouldn't just think about the »aes-

(Bild unten)
Joke Jansen, *alle Zeit der Welt*, 2016/17; im Hintergrund: Anna Tautfest, *de-grid*, 2017

thetics of the virtual«. I also had to address the ethics of virtuality and elaborate a critical theory of the virtual medium.

Lf: In your speech at the opening event you referred to the virtual as »dark«. What does this »darkness« mean? Can it be understood as some kind of opposite pole to the concept of enlightenment?

EA: I am interested in addressing concepts of darkness, of in-betweenness and in-visibility. The virtual is a space of hyper-transparency without any privacy: it is a state of hyper-visibility. We are over-exposed within the virtual. The idea of proposing disorientation, darkness and a concept like »opacity« is taken from the French writer, poet and philosopher Eduard Glissant (1928–2011) from Martinique. It is a way to establish a counter-graphic to this hyper-visibility. The Enlightenment has perpetrated an idea of knowledge as something related to light, to rationality. Darkness, shadows, lack of clarity or

(Bild rechts)
Joachim Glaser, *Uncanny*, 2017

and clear is accepted as a way of being, of knowledge. Unfortunately, the only attitude that exists in the West is one of considering knowledge as something that is systematic and clear, the total opposite of darkness and opacity. My idea is to avoid binarisms and dichotomies, and to work in the interstitial spaces, in the blind spaces, to focus on undecidability, on uncertainty and on the irreducibility of the subject to grids of classifications. To focus on becoming.

Lf: How can non-European, non-Western concepts contribute to opaque or incomputable strategies?

EA: To a European, for example, witchcraft might appear non-scientific and non-rational, and yet there is a sense in which it could be considered scientific because there are layers of different knowledge intertwined within it. And it encompasses centuries of experiences. I have been inspired by thinkers such as Ernesto de Martino (1908–1965), a very interesting Italian anthropologist, philosopher and historian of religions. He has clearly stated how much the silencing of rituals that were very common in Southern Italy took place precisely at the time of the Enlightenment. Since then, they have been discarded, even though they were a very rich part of the Southern Italian tradition and an important part of the knowledge system. My idea was to reflect – including in an academic context – on certain epistemic, epistemological parameters that we take for granted. In 2017, we can really try to deconstruct our episteme and reconsider a more open and inclusive knowledge system.



indeterminacy, on the other hand, have been pigeonholed as occultist sciences, as things that are not rational and anti-scientific. And yet, in many other cultures, irrational thinking or talking about concepts that are not completely transparent



Lf: Are there examples of opaque or incomputable strategies like witchcraft in the exhibition?

EA: Oh yes, definitely. Louis Henderson, who is a very interesting filmmaker and artist, suggests that witchcraft is just another way of hacking the system. In his film *Black Code/Code Noir* he talks about the Haitian revolution as a first gesture and a first moment of hacking and sabotaging the colonial system. The film takes its cue from the assassination of Michael Brown and Kajieme Powell, the two black Afro-Americans killed by the police in 2014, and refers to the many murders which have been perpetrated in the years since. He makes a clear connection between the former Black Codes of the colonies and the current algorithms that configure police Big Data and the necropoliti-

cal control of African Americans in the United States. Henderson argues that behind the present situation of algorithmic control there exists a sedimented history of slavery. He shows that racism is not only the result of a certain politics but is also a layered thing, and that these algorithms are still using the same way of thinking, the same colonial attitude. To me, his work is interesting because it not only points to the problem but also poetically invokes a sort of a moment of cracking, evoking the Haitian revolution and its hyper-sabotage. Many people do not know this, but the Haitian revolution began in 1791 with a voodoo ritual, known as the ceremony of Bois Caïman from the name of the wood in the mountains where the revolutionaries gathered. Representative slaves from nearby plantations gathered to participate



in a secret voodoo ceremony. Many stories have been written about this powerful, dark moment.

Lf: Louis Henderson is one of the guests you invited to complement the positions of the members of the graduate program. How do other guests, for example Trevor Paglen, fit into your concept?

EA: The work of Trevor Paglen addresses the society of control, the manipulation of data and the problem of hypervisibility. His work and his research are very important, and, of course, very much fit into the exhibition because he proposes »darkness« and invisibility as an alternative. His *Autonomy Cube* has both a practical activist dimension and a sculptural one: several Internet-connected computers create an open Wi-Fi hotspot which can be used by the visitors of the exhibition and the people working in the museum. *Autonomy Cube*

does not provide a normal internet connection, but routes the traffic over the Tor network (a global network of thousands of volunteer-run servers, relays, and services designed to help anonymise data). In addition, *Autonomy Cube* is itself a Tor relay, and can be used by others around the world to anonymise their internet use. The work is about the possibility and the importance of being unseen, of navigating protected without being viewed or controlled, since your IP is hidden. But it is also about collective agency. We as the users become part of a privacy-oriented, volunteer-run internet infrastructure. Also, it is not only the people that are coming to see the exhibition that are able to use the store, as other people in other locations can connect through the *Autonomy Cube*. Thus it becomes, let us say, a quite interesting other space.

(Bild links)
Joke Janssen, *alle Zeit der Welt*, 2016/17; Anna Tautfest, *de-grid*, 2017

Alle Fotos: Installationsansichten, *yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control*, 4. November – 17. Dezember 2017, Deichtorhallen, Sammlung Falckenberg, Hamburg; Fotos: Michael Pfisterer

Lf: But what about links between different approaches like the video work by Joachim Glaser filmed in the Humboldt Forum and the audio work by Elsa M'bala aka AMET, which both deal with colonialism in a broad sense?

EA: The work *Uncanny* by Joachim Glaser probably does not address colonialism directly and clearly. It was shot at the construction site of the soon to be opened Humboldt Forum in Berlin, and reflects on the Freudian concept of *Unheimlichkeit* (Uncanniness), but also on repetition and on its cinematic use. The effect is one of disorientation, and of folding orientation through repetition, both as an architectural reconstruction and as an artistic deconstruction of the invisible. This is based on the three different time layers; the traces of the former Palast der Republik, the actual time of the construction site, and the future of the nascent new building. And they are all entangled with a fourth dimension: that of the virtual space which is created. He is most interested in analyzing the *Unheimlichkeit* that one feels in this place where all these different time layers come together. But it is apparent that he is never really attracted by the political implications or the problems that are essential to the project.

Lf: The vertical and horizontal movements of the camera are reconstructive and deconstructive at the same time.

EA: And because his work was so open, I decided to confront *Uncanny* with the work of another guest artist, Elsa M'bala aka AMET, whose work *sowetsch* (a word meaning »people« in Amharic language) is interested in challeng-

ing the power mechanisms written into archives and is addressing the de-humanisation of black people during the colonial time. Considering an exhibition like a symphony, there is a clear connection to the work of Joachim Glaser. In a very indirect way the two works open a dialogue, one can represent the counterpoint to the other one. They may also complete each other.

Lf: An aspect of algorithmic control we haven't talked about yet is binarisation. Joke Janssen, for example, deals with gender norms by using pitch, a very mythological material, to make them fluid. Their sculptures show that this material is not exactly dark, more light brown. But where it occurs in fairy tales and myths, it is dark, pitch-black. Isn't that another opacity strategy?

EA: Yes, I like the way you defined Joke Janssen's work as a multi-sensory form of research, research on the different possibilities of challenging gender binaries and proposing a philosophy of in-betweenness. Their work captures and translates the long process of finding a correspondence for the experiences they has in their everyday life, as a person living beyond gender dualism. The extraordinary thing is the struggle to find an appropriate materiality (in the artistic work) and terminology (in the academic work) to define concepts that are unspeakable, but are lived and embodied. They has really been looking for a vocabulary to use in developing a discourse and in translating it into a materiality.

Lf: How would you sum up the experiences you had while working on the exhibition? Will they have an impact on your further work?

* Toni Morrison: »No Place for Self-Pity, No Room for Fear.« The Nation (March 23, 2015), <https://www.thenation.com/article/no-place-self-pity-no-room-fear/>

yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control

Concluding exhibition of the post-graduate programme »Aesthetics of the Virtual«

Moritz Ahlert, Eva Castringius, Joachim Glaser, Joke Janssen, Hanry Oldendorf, Benjamin Sprick, Anna Tautfest (post-graduate programme HFBK Hamburg), and Ivana Franke, Louis Henderson, Agnieszka Kurant and John Menick, Elsa M'bala aka AMET, Trevor Paglen

4. November – 17. December 2017

Deichtorhallen / Sammlung Falckenberg, Hamburg www.aesthetikendesvirtuellen.de

EA: I must say that there is a lot of enthusiasm at the moment within all the discourses and debates about artificial intelligence, about virtuality itself. People believe that we are very close to even being able to reproduce the human brain. Many people are even saying that humans can be replaced by machines. I believe the scientific community is extremely enthusiastic about the scientific findings and the new technologies that are being developed. At the moment, there is a big debate concerning the Artificial Neural Network approach, whose original goal was to solve problems in the same way that a human brain would. I am a bit confused and sceptical about these discourses, but it would seem to be important to try to understand what level of computability we can get to. For many years, I have been interested in the theoretical work of people like Kurt Gödel (1906–1978) who talks about the theory of incompleteness, saying that an algorithmic system is never complete. In my curatorial practice, I am interested in addressing the importance of embodiment, of phenomenology and of the body as a site of experience, beyond any final reduction to forms of automation.

Lf: This sounds quite optimistic.

I was also surprised that there is no negative attitude in the exhibition. Is it possible to overcome the regime of transparency and control?

EA: My curatorial statement starts in a very pessimistic way, drawing upon the fact that we are so much trapped in a system of classification, and that the emancipatory processes started generations ago seem to have been slowed down and disempowered

by the current political situation. You can see this in the rise of intolerance and of right-wing politics right now. The situation seems to be quite negative and uncertain, but art could and should really play a role in finding possible ways out. Even though this is difficult. We have to find ways of sabotaging the system. I quoted Toni Morrison and her invocation to artists to never be silent: »This is precisely the time when artists go to work. There is no time for despair, no place for self-pity, no need for silence, no room for fear. We speak, we write, we do language. That is how civilizations heal. I know the world is bruised and bleeding, and though it is important not to ignore its pain, it is also critical to refuse to succumb to its malevolence. Like failure, chaos contains information that can lead to knowledge—even wisdom. Like art.«*

This interview with Elena Agudio was conducted by Julia Mummenhoff on the 4th of November 2017 at the Deichtorhallen / Sammlung Falckenberg, Hamburg.

Elena Agudio is artistic director of the Association of Neuroaesthetics, co-director of SAVVY Contemporary Berlin and a guest professor at the HFBK Hamburg in the winter semester of 2017/2018.

THIS IS A JOURNEY INTO SOUND¹



(Bilder S. 71 und S. 73)
Wolfgang Tillmans, *Zwischen 1943 und 1973 lagen 30 Jahre nach 1973 war das Jahr 2003.*, Ausstellungsansichten Kunstverein in Hamburg, 2017

¹ Sample aus einer LP von 1958, der u.a. von Eric B. & Rakim für ihren Track *Paid in Full* (1987) verwendet wurde

Zwei große Retrospektiven in London und Basel hatte Wolfgang Tillmans in diesem Jahr. Dass er in diesem Herbst auch die Ausstellung zum 200. Jubiläum des Hamburger Kunstvereins bestritt, hat mit seiner besonderen Verbundenheit mit der Stadt zu tun

2 Deren
Herausgeber-
kreis Tillmans
zusammen mit
Diedrich Die-
derichsen,
Tom Holert
und Jutta Koe-
ther (Profes-
sorin für Ma-
lerei an der
HFBK Ham-
burg) Ende der
1990er Jahre
angehörte.

Sein Interesse an Fotografie, sagt Wolfgang Tillmans, sei durch Schwarzweißbilder in Zeitungen geweckt worden. Als 1986 der erste Schwarzweiß-Laserkopierer in die Copyshops kam, begann er, aus eigenen und gefundenen Fotos Bilder zu produzieren, indem er mit den Originalen experimentierte, sie bis ins Unendliche vergrößerte und als Fotografien dekonstruierte. Er habe eine Kamera gekauft, um Fotografien zu machen, die er vergrößern konnte. All das fällt ungefähr in die Zeit, die Tillmans in Hamburg verbrachte.

1968 in Remscheid geboren, führte ihn der Zivildienst hierher. Eine Ausstellung seiner Fotokopierer-Arbeiten im Cafe Gnosa im Stadtteil St. Georg brachte ihm erste Anerkennung als Künstler. In seinen Hamburger Jahren tauchte er in die lokale queere Szene und die aufkommende Rave-Kultur ein und dokumentierte sie. Seine Momentaufnahmen und Porträts von Involvierten wurden später auch in überregionalen Magazinen wie i-D, Tempo oder Spex² veröffentlicht und bilden heute einen grundlegenden Zweig seines Werks. 1998 bis 1999, gut zehn Jahre später, hatte der inzwischen in London, Berlin und New York lebende Tillmans eine Gastprofessur an der HFBK Hamburg. Und noch zwei Jahre später, 2001, richteten die Deichtorhallen ihm die erste Retrospektive aus. All diese Hamburger Premierer hätten vermutlich bei zwei fast parallel liegenden internationalen Ausstellungen noch nicht ausgereicht, um Tillmans zu überreden, auch die Jubiläums-Ausstellung des Kunstvereins zu gestalten. Dessen Leiterin Bettina Steinbrügge hat ihm al-

lerdings völlig freie Hand gelassen, und so ist diese Ausstellung sicher die persönlichste von allen Tillmans-Schauen in diesem Jahr.

Tillmans ist mit dem Raum in der ersten Etage des Kunstvereins radikal umgegangen: Durch Abschalten der Deckenbeleuchtung ließ er den gesamten Ausstellungsraum in ein Halbdunkel tauchen, was bei der Eröffnung, die zugleich die Geburtstagsfeier des Kunstvereins war, viele Gäste irritierte. Selbst die Mutter des Künstlers – so eine anekdotische Nebenerzählung – fand dies eine schwer akzeptable Maßnahme ihres Sohnes und ließ sich erst durch ein Gespräch mit der Kunstvereins-Leiterin von deren Stimmigkeit überzeugen. Das Halbdunkel verbindet die Arbeiten aus drei Jahrzehnten, die in der für Tillmans charakteristischen Art unhierarchisch und unabhängig von der chronologischen Abfolge angeordnet sind. Das spärliche Licht fordert dazu auf, ein Werk zu entdecken, in dem es immer auch um Wahrnehmung geht und das sich hier in verschiedenen möglichen Erzählsträngen entfaltet. Ein wichtiges, den Raum definierendes Element ist der Soundtrack, der in der gesamten Ausstellung zu hören ist (in der Tate Modern in London und der Fondation Beyeler in Basel waren den musikalischen und performativen Arbeiten jeweils abgeschlossene Räume gewidmet). Die speziell für den Ort und für die Ausstellung entstandene Komposition *Hamburg Süd / Nee / Yaow eow eow* basiert auf der eigenen Stimme des Künstlers sowie Aufnahmen der in Hamburg geborenen Sängerin Billie Ray Martin und der Geräuschkulisse des den Kunstverein umgebenden Schie-



3 Das 1983 eröffnete *Front* am Heidenkampsweg hatte ein überwiegend männliches, homosexuelles Publikum und war der erste Club in Deutschland, in dem House gespielt wurde.

nen- und Straßenverkehrs. Dieses Tosen ist auch im Original zu hören und verändert sich mit der jeweiligen Position der Rezipient*innen im Ausstellungsraum. Durch Tillmans' Raumin szenierung lassen sich die sonst unsichtbar bleibenden Quellen der Außengeräusche auch visuell erfassen: Zwei Podeste ermöglichen den Blick aus den sonst zu hoch gelegenen Fenstern. Die von einer lustvoll-absurden, lautmalerischen Sprache getragenen Klänge, in die sich nur gelegentlich verständliche Worte (Himmelsrichtungen, der Name einer Hamburger Reederei) mischen, wecken zwischen Kurt Schwitters' Ursonate und Mönchsgesängen oszillierende Assoziationen und bilden ein Muster für das, was sich das Auge nun quasi ertastet. Es beginnt, Abstraktionen, Figurationen, Motivgruppen wie Porträts, Nahrungsmittel (Stillleben), Meeresdarstellungen, Landschaften,

Interieurs, technische Details und Oberflächen von Materialien oder kunstferne bildhafte Darstellungen wie Briefmarken oder Banknoten auszumachen, es ist eine Gleichberechtigung, die gerade in einer konzentrierten Ausstellung wie dieser das Einzelbild zugunsten seiner Wirkung im Raum beinahe aufgibt. Auch die mediale Durchmischung von analogen, digitalen und projizierten Bildern trägt zu einer zeitlosen Zusammenschau bei: Die gesamte technische Entwicklung der letzten Jahrzehnte, von der Fotokopie bis hin zu gestochen scharfen Bildern eines 4K-Projektors, ist gleichzeitig präsent.

Elf Vitrinentische in der Mitte des Raums führen eine neue Blickrichtung ein und können als eigenständige Erzählungen wie auch als Lesarten der gesamten Ausstellung verstanden werden. *We are not going back a – c* konfrontiert ein scheinbar wissenschaftlich-klas-

Zwischen
1943 und
1973 lagen
30 Jahre.
30 Jahre nach
1973 war das
Jahr 2003
Wolfgang Till-
mans
23. Septem-
ber – 12. No-
vember 2017
Kunstverein in
Hamburg
www.kunstver-
ein.de

sifikatorisches Display mit auf Fire Island (wo Tillmans ein Haus hat) gefundenen Steinen und Muscheln und einer täuschend echt wirkenden Fotografie derselben Anordnung. *Time / Mirrored IV* besteht aus Blättern mit gedruckten Sätzen, die Tillmans wie Formeln für das Nachdenken über Geschichte aufgeschrieben hat: »Der Beginn des Irak-Krieges in 2003 liegt jetzt 14 Jahre zurück. In 14 Jahren wird das Jahr 2031 sein.« / »1983 war Michael Jackson der erste afro-amerikanische Musiker mit einem eigenen Video auf MTV. 19 Jahre nach dem *Civil Rights Act*, der Afroamerikanern die gleichen Bürgerrechte wie weißen Amerikanern verschaffte.« / »Martin Luther King hielt seine ›I have a dream‹ Rede 27 Jahre vor 1990. 27 Jahre nach 1990 wurde Donald J. Trump als Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika eingeschworen.« / »15 Jahre nach den ersten AIDS-Fällen in 1981 gab es die erste dauerhaft erfolgreiche Therapie. 15 Jahre danach, im Jahr 2011, sterben 1,7 Millionen Menschen weltweit an den Folgen von AIDS.« Man nimmt diese Sätze unweigerlich auf dem weiteren Gang durch die Ausstellung mit, die dieser eine neue zeitliche und historische Ebene hinzufügen. Es bleibt die Frage, ob dies die Zeitzugehörigkeit der frühen Hamburg-Arbeiten wie *Hafenstraße / Fettecke* oder *Lutz, Front Blutsturz, flyer design*³ (beide 1988) und *Blindes Ehepaar, Zivildienst* (1987) verstärkt oder überformt.

Im Katalog zur Londoner Ausstellung schreibt Tom Holert über Tillmans' verstärkte Hinwendung, teilweise auch Rückkehr zum Performativen seit 2015. Zum einen tritt er in seinen Arbeiten selbst

auf, wie etwa in der Videoinstallation *Instrument* (2015). Zum anderen hat er nach langer Pause wieder damit begonnen, Musik zu machen, in Form eines elektronischen Soloprojekts, mit dem er verschiedene Kollaborationen eingeht, und mit seiner Band *Fragile*, mit der er 2016 in Brooklyn zum ersten Mal ein Konzert gab. Wichtig sind für Tillmans nicht nur die Studios, in denen Kunst oder Musik produziert werden, sondern auch jene Räume, in denen sie vom Publikum wahrgenommen werden. Der von ihm betriebene Off-Raum *Between Bridges* in der Berliner Keithstraße ist so ein Ort. Und mit der Reihe *Payback Room* richtete er 2016 im Münchener Lenbachhaus erstmals einen temporären Raum ein, in dem mit einem high-end HiFi-Soundsystem Musik in Studioqualität gehört werden konnte, so unverfälscht, wie sie im Studio klingt.

Die Hamburger Ausstellung entspricht dieser Entwicklung, indem zur Finissage kein Katalog, sondern eine CD mit der Komposition der Soundinstallation erschien, auf der auch weitere experimentelle Solostücke, Kollaborationen aus dem letzten Jahr, zu hören sind. Unter anderem *Device Control*, das 2016 durch die Appropriation des amerikanischen R&B-Musikers Frank Ocean auf seinem Visual Album *Endless* bekannt wurde. Eine Dokumentation der Ausstellung befindet sich im Booklet der CD. Es sieht so aus, als ob Tillmans erneut einen Weg gefunden hat, nicht nur die eigene künstlerische Praxis weiter auszudifferenzieren und zu erweitern, sondern auch den Maßstab, was künstlerische Praxis sein kann.

Julia Mummenhoff

SAMMLER KOMPLIZIERTER DINGE



Der aus Benin stammende Künstler Georges Adéagbo hat im Wintersemester eine Gastprofessur an der HFBK Hamburg. Raphael Dillhof folgte den verschlungenen Wegen seiner Ausstellung im Kunsthaus Hamburg, die ihm anlässlich seiner Auszeichnung

mit dem Kunstpreis Finkenwerder ausgerichtet wurde

Zu direkt, zu platt, zu pathetisch, theoriebeladen oder unverblümt – so lauteten zahlreiche der bisweilen vernichtenden Kritiken, mit denen das Feuilleton der diesjährigen *documenta* und ihrem politisch-postkolonialen Anspruch begegnete. Und tatsächlich war Kassel mit seinen vielen in-your-face-Positionen in diesem Jahr kein Vergnügen; allzu machtlos und erschlagen fühlte man sich als politischen Themen zugeneigter Besucher vor den vielen Ungerechtigkeiten und Schief lagen der Welt, die da auf Videoprojektionen, in Bildern und Installationen in oft drastischen Bildern auf einen einprasselten.

Auch wer Georges Adéagbos Ausstellungen betritt, fühlt sich vielleicht erschlagen ob der schieren Anzahl der collageartig aufgereihten Exponate, die sich über Wände und Böden der Ausstellungsräume ziehen. Peter Maffay-Schallplatten hängen neben afrikanischen Masken (auf den ersten Blick authentisch, aber tatsächlich bei Ebay erworben), Souvenirs aus Bayern neben Kinderbüchern und politischer Literatur, deutsche Zeitungsausschnitte neben Bildern aus afrikanischen Illustrierten – und dazwischen gemalte Bild-Text-Tafeln, die Traumata der Kolonialzeit illustrieren. Eine Wunderkammer, deren Zusammenstellung auf den ersten Blick ausufernd und wahllos scheint, die aber, so ahnte man beim Besuch von *À la rencontre de l'art* im Kunsthaus

Hamburg schnell, irgendwie mit dem europäisch-afrikanischen Verhältnis zu tun haben muss. Doch einer konkreten Interpretation entzieht sich die unüberschaubar wirkende Kombination von Gegenständen zunächst. Alles sehr komplex, so mochten die Betrachtenden dem Potpourri vielleicht noch entnehmen – aber ist das nicht einfach post-moderne Beliebigkeit? Das Gegenteil von Belehrungskunst, von Bevormundung? Die Kapitulation vor der Komplexität des 21. Jahrhunderts?

Mitnichten. Denn mediale Bilder haben Macht, das hat nicht nur Adéagbo erkannt; werden sie ent- und rekontextualisiert, gelangt man vielleicht auch hinter ihre Strategien. Und so bedient sich Adéagbo, egal wo er hinkommt, seit Jahrzehnten am kulturellen Kosmos seiner Umgebung, an den Regalen der Waren- und Werbe welt, an popkulturellen Erzeugnissen, an wissenschaftlicher Literatur wie profanen Zeitschriften, die er sammelt und gepaart mit ähnlich gearteten Erzeugnissen seiner afrikanischen Heimat im Ausstellungskontext präsentiert. Gerade diese überbordende Zusammenschau scheint ein präzises Bild der Welt im 21. Jahrhundert zu entwerfen, ein bizarres, verzerrtes Panoptikum der Bilderflut, der man täglich ausgesetzt ist.

Es ist aber auch ein Blick in die Mülltonne des europäisch-afrikanischen Verhältnisses, ein Quer-

(alle Bilder)
Georges
Adéagbo,
À la rencontre de l'art, In-
stallationsan-
sicht Kunst-
haus Hamburg
2017; Fotos:
Hayo Heye,
VG Bild Kunst
Bonn, 2017

schnitt durch das koloniale Unterbewusstsein. Die persönliche Geschichte Adéagbos selbst ist symptomatisch für die komplexe Weltlage im post-kolonialen Zeitalter. Es war 1993, als der Franzose Jean-Michel Rousset in Adéagbos als Atelier genutzte Garage platze. Rousset, ein Assistent André Magnins, des berühmten Kurators für afrikanische Kunst, zog gerade durch Benin, um noch unbekannte Künstler und Künstlerinnen zu entdecken, neue Positionen, die es galt, der Öffentlichkeit zu präsentieren – und damit dem unersättlichen westlichen Kunstmarkt einzuverleiben. Und Adéagbo mit seinen

der Biennale in Venedig und der documenta 11 ausstellte, hat man sich einen unkontrollierbaren Forschergeist ins Herz des Kolonialismus geholt, der diese Praxis des »Verwurstens« und »Zerpflückens« kurzerhand umkehrt. Denn was der Besucher in Adéagbos Ausstellungen bekommt, ist keineswegs das Afrika-Klischee, das man sich bei der Entdeckung des Sammelkünstlers vielleicht erhoffte. Im Gegenteil, er bekommt den westlichen Wohlstandsschrott gleich mitgeliefert.

Aber noch eine andere Strategie verfolgt Adéagbo in seiner Arbeit. Erst der zweite oder dritte Blick



Collagen aus gefundenen Objekten, mit seiner beinahe obsessiven Sammeltätigkeit, schien da perfekt geeignet zu sein, spannend, frisch. So offensichtlich problematisch diese neokoloniale Kunstsaafari-Praxis auch ist: Mit Adéagbo, der in den darauffolgenden Jahren auf

zeigt, dass die Auswahl der Gegenstände alles andere als beliebig ist, vielmehr systematisch und zielgerichtet erfolgt. So bestehen zwischen den zunächst kaum zueinander passenden Dingen nicht nur ganz diffuse und weitläufige Zusammenhänge, sondern es scheidet

À la rencontre
de l'art
Georges
Adéagbo
5. Septem-
ber – 8. Okto-
ber 2017
Kunsthaus
Hamburg
www.kunst-
hausham-
burg.de

nen ganz konkrete Verbindungslinien zu sein, die Adéagbo zwischen den zahlreichen paradoxen Situationen zieht, auf welche die Gegenstände verweisen. Die Installation im Zentrum der Ausstellung *L'Allemagne avant la Guerre et l'Allemagne après la Guerre* kombiniert etwa Sarrazins »Deutschland schafft sich ab« auf einem Berberteppich mit historischen Zeitungsausschnitten, Protestflyern gegen den G20-Gipfel und kolonialen Darstellungen von Afrika. Präzise verknüpft Adéagbo hier aktuelle Hamburger Geschehnisse konsequent mit der weitgehend unaufgearbeiteten kolonialen Vergangenheit der Hansestadt: Die globale kapitalistische Weltordnung, um die im Juni mitten in Hamburg gekämpft wurde, nahm sie nicht vor Jahrhunderten gerade hier ihren Anfang? Und hat diese Machtdemonstration nicht ebenso mit der zunehmenden Zahl an Fluchtbewegungen zu tun? Nichts bleibt ohne Konsequenzen, scheint diese Assemblage sagen zu wollen. Selbst das bunte Seeräuberkostüm vom Kinderfasching erinnert in diesem Kontext nicht nur an die Zeit Störtebekers, sondern auch daran, dass die Spezialeinheiten, die die Piraten vor den leergefischten Küsten Somalias von »unseren« Containerschiffen fernhalten, in Hamburg ausgebildet werden. All das bleibt aber nur angedeutet in dieser Ausstellung, die den Betrachtern ein hohes Maß an kognitiver Eigenleistung abverlangt, auf den ersten Blick gesehen aber beinahe versöhnlich wirkt: »Kunst ist eine Methode, mit seinem Nachbarn zu sprechen, ohne sein Feind zu werden«, meint Adéagbo im Untertitel der Ausstellung. Die Botschaft

ist da, bleibt aber verschleiert. Im Gegensatz zu vielen aktuellen documenta-Positionen bleiben direkte Kritik, Angriff oder Wut aus. Das mag für viele Besucher erleichternd sein, lässt aber auch einen schalen Beigeschmack zurück.

Und noch eine andere Sache stimmt nachdenklich: Adéagbo, der in seiner Heimat für sein ungewöhnliches »Hobby« des Sammelns von seiner Familie isoliert wurde, sogar in die Psychiatrie kam, empfindet das Leben im internationalen Kunstbetrieb als Bereicherung. Gleichzeitig rollt die Kunst-Verwertungsmaschinerie weiter; jährlich müssen Künstler*innen neu- oder wiederentdeckt werden – besonders die Kunst aus Schwellenländern sorgt da für frisches Blut. Doch auch wenn die Namen der auf Großausstellungen gezeigten Künstler*innen für uns zunehmend schwieriger auszusprechen sind und marginalisierte Perspektiven endlich sichtbar werden, die Deutungshoheit und das große Geld bleibt vor allem in den Händen des westlichen Kunstmarkts. Und am Ende nimmt Adéagbo in Hamburg einen hochdotierten Kunstpreis entgegen, dessen Stifterunternehmen – mit einem Bein in der Rüstungsindustrie – von ebendieser neokolonialen Ordnung profitiert. Ja. Es ist alles sehr kompliziert.

Raphael Dillhof lebt in Hamburg und ist Redakteur des Kunstmagazins Art sowie als freier Autor tätig. Zusammen mit Nina Lucia Groß und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. kuratiert er Ausstellungen in wechselnden Räumen. Er betreibt auf rhizome.hfbk.net den Blog 3notizen.

HINTER DEN SPIEGELN



(Bild S. 79)
Ausstellungs-
plakate von
Alice Neel
und Anita Rée
in Hamburg;
Foto: Karin
Schulze

(Bild S. 81
links)
Anita Rée,
6. *Doppel-
büsi-Karte*,
1929; Foto:
Elke Schnei-
der, Stiftung
Historische
Museen Ham-
burg, Altonaer
Museum

(Bild S. 81
rechts)
Alice Neel,
*Pregnant
Julie and Al-
gis*, 1967;
Foto: Malcolm
Varon, Estate
of Alice Neel

(Bild S. 82)
Anita Rée,
Selbstbildnis,
um 1913

(Bild S. 84)
Alice Neel,
Max White,
1935; Foto:
Smithsonian
American
Art Museum,
Washington
D.C.

Mit den Einzelausstellungen von Anita Rée in der Kunsthalle und Alice Neel in den Deichtorhallen ist in Hamburg zeitgleich das Werk zweier herausragender Künstlerinnen zu sehen. Im wirklichen Leben sind sich die beiden nie begegnet, aber es ist legitim, die Biografien und künstlerischen Positionen beider Frauen im Vergleich zu befragen – wie Karin Schulze beweist

Anita Rée (1885 – 1933) ist 1930 auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs. Sie hat Aufträge für Porträts und für Wandbilder in Hamburger Schulen. Sie ist jetzt, nach ihren eigentümlich frostigen Italienbildern, bekannt für so delikate wie ausdrucksstarke Bildnisse. Es entsteht, was vielleicht ihr Magnum Opus ist: das grandiose Selbstporträt in irritierenden Gelbgrüntönen. Es zeigt sie, den Kopf in die Hand gestützt, in klassischer Melancholie-Pose. Trotz des Ohrings aus Koralle – einem Material, das in der Renaissance als Mittel gegen Trübnis galt – scheint in ihren Au-

gen ein Vorschein künftigen Schreckens zu liegen.

Für die US-Amerikanerin Alice Neel (1900 – 1984) verläuft das Jahr 1930 eindeutig desaströs. Der Diphtherie-Tod ihrer Tochter ist kaum überwunden, da geht ihr Mann ins Ausland, nicht ohne ihr vorher die gemeinsame zweite Tochter entzogen und zu seiner Familie nach Kuba gebracht zu haben. In diesem Sommer arbeitet Neel mit fiebriger Intensität an schonungslosen Porträts. Weil sie sich kein Modell leisten kann, malt sie die Kolleginnen, mit denen sie ihr Atelier teilt. Dann versagen ihre

1 Auf die Rückseite der Leinwand hat Rée eine Meeressansicht gemalt.

Nerven, sie kommt ins Krankenhaus, begeht zwei Selbstmordversuche. Nur allmählich stabilisiert sich ihr Zustand.

Zwei Jahre später hat Neel die Krise überwunden: Sie zieht nach New York und malt in den nächsten Jahren etliche nüchterne, aber ausdrucksstarke Porträts wie die von *Martin Jay* oder *Max White*. Sie ist jetzt Mitte dreißig. Ein langes, kämpferisches und intensives



Leben liegt vor ihr und eine starke, unbeirrte Werkentwicklung, die ihren letzten zehn, fünfzehn Jahren endlich auch die Anerkennung der Kunstwelt eintragen wird.

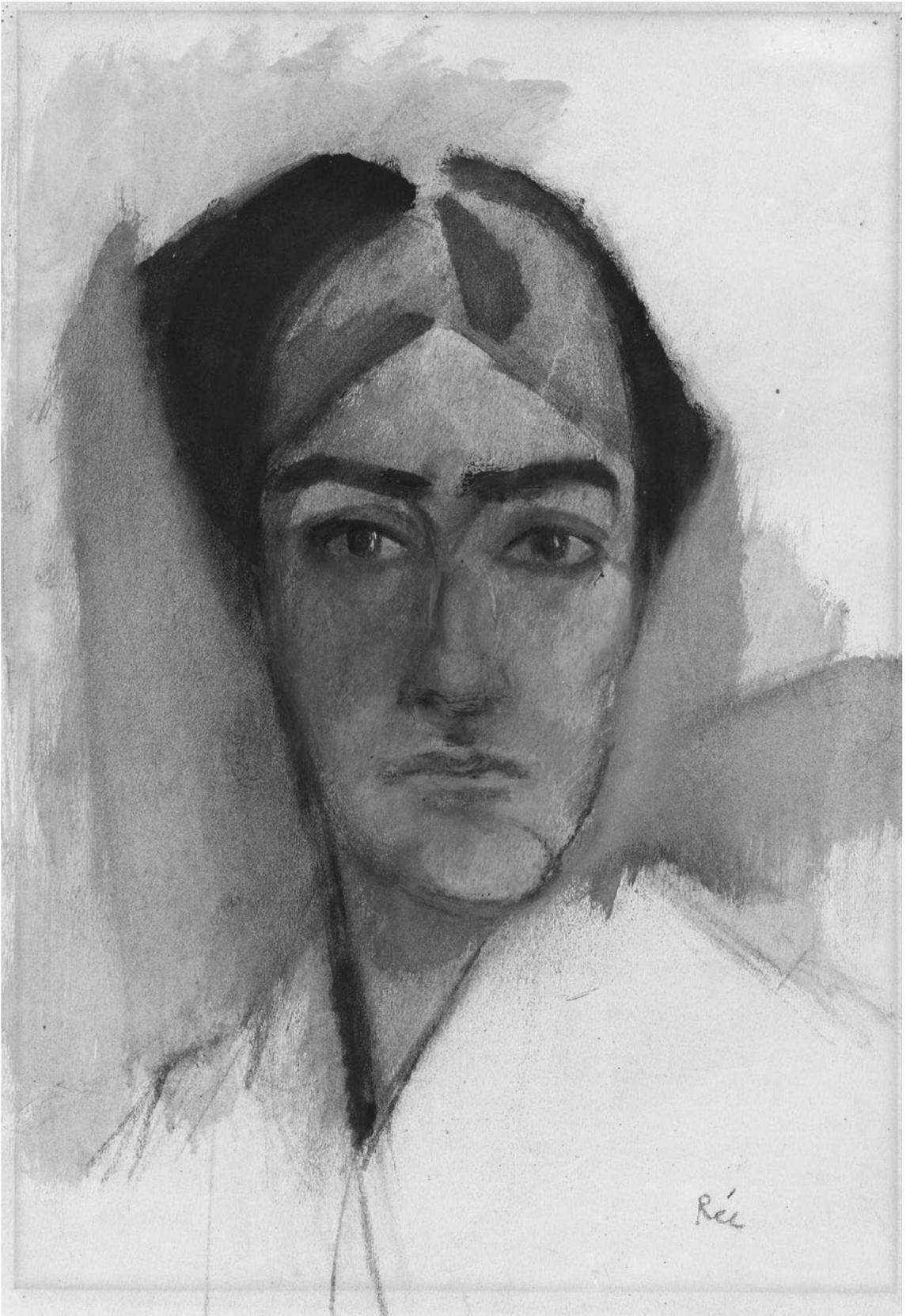
1932, als Neel nach New York geht, taucht die damals 47-jährige Rée ab. Sie zieht von Hamburg nach Sylt, malt brav und steif – Meer, Dünen, verloren wirkende

Schafe. Und zwei Porträts: ihre Freundin Lotte Burk lachend – als blitzte noch einmal in der Gischt der Brandung¹ eine Ahnung von Ausgelassenheit und Verbundenheit auf. Wenig später, im Dezember 1933, setzt sie ihrem Leben ein Ende.

Man käme wohl kaum auf die Idee, die Schicksalsjahre der beiden unter so divergierenden biografischen, sozialen und historischen Umständen agierenden Malerinnen in Beziehung zu setzen, wenn ihre Werküberblicke nicht zufällig parallel zueinander in Hamburg gezeigt würden. Besucht man aber die Rée-Retrospektive in der Kunsthalle und die Neel-Schau in den Deichtorhallen kurz hintereinander, dann kommentieren sich ihre Werke und die sich in ihnen kristallisierenden Haltungen unweigerlich gegenseitig.

Beide Malerinnen gingen ihren Weg in einem Jahrhundert, in dem vor allem männliche Malerheroen





2 Rée hatte Kontakt etwa zu Aby Warburg, Kunsthallendirektor Gustav Pauli, Gottfried Benn, Franz Blei und Carl Einstein.

3 Neel verkehrte in Kreisen von Filmemachern, kommunistischen Intellektuellen und hatte Kontakte zu den Beatniks und dem Umkreis von Warhols Factory.

4 Zitiert nach dem Ausstellungskatalog: *Anita Rée: Retrospektive*, München 2017, S. 22.

5 Zitiert nach dem Ausstellungskatalog: *Alice Neel: Painter of Modern Life*, Ostfildern 2016, S. 52.

6 Vgl. etwa *Bildnis Dorothy Tillmann*.

7 Zitiert nach Ausstellungskatalog, S. 17.

8 Was Jeremy Lewinson in seinem Beitrag »Malerei (in) der Krise« im Ausstellungskatalog minutiös nachweist.

9 Zitiert nach Kito Nedo: »Ich bin eine Seelensammlerin«, Art, November 2017, S. 65.

Eingang in die Kunstgeschichte fanden. Beide ließen sich noch an speziellen, auf Frauen ausgerichteten Kunstschulen ausbilden. Und zur Entdeckung beider trug die feministisch inspirierte Kunstbetrachtung ab den 1960er Jahren wesentlich bei. Beide arbeiteten dezidiert figürlich, und im Œuvre beider steht das Porträt zentral. Beide schätzten Cézanne, wandten sich einer realistischen Malweise zu, während sie Abstraktion und andere radikal modernistische Positionen ablehnten. Beide nahmen vereinzelt symbolistische Elemente in ihr Werk auf oder adaptierten zeitweise den kühlen Gestus der Neuen Sachlichkeit. Sowohl Rée² wie Neel³ bewegten sich in den intellektuellen Kreisen ihrer Zeit. Das Werk beider bezeugt Interesse an fremden Kulturen und den Ambivalenzen der Geschlechterverhältnisse. Aber spätestens da enden die Gemeinsamkeiten.

Die 15 Jahre ältere Rée ist Tochter einer wohlhabenden Hamburger Familie mit jüdischen Wurzeln. Sie hat ihr Atelier zeitweise im elterlichen Haus am Harvestehuder Alsterkamp, verfügt über ein kleines Vermögen, verkehrt in Kreisen der Hamburger Gesellschaft. Und doch empfindet sie die Stadt als lähmend und lähmt sich wohl auch selbst: Sie ist, so der damalige Kunsthallendirektor Gustav Pauli, »über alle Maßen schwierig und von zahllosen Hemmungen gelähmt«⁴.

Neel stellt zwar viel aus, verkauft aber fast nichts. Sie lebt lange Zeit in ärmeren Stadtteilen, in der Bronx oder in Spanish Harlem, und malt ohne Atelier in der Wohnung. Dabei ist sie selbstbewusst und kontaktfreudig. Auch ihr von psycho-

logischem Scharfblick geprägtes Schaffen ist ihr eine Verbindung vom Ich zum Du, von Innen- und Außenwelt: »Das ist meine Art, die Entfremdung zu überwinden. Mein Ticket in die Wirklichkeit.«⁵

Ist die Leinwand für Neel eine Membran, durchlässig für die Kunst wie das Leben, bannt Rée auf die Leinwand, was dem Leben entzogen sein soll. Sie überformt mit klar konturierten Umrissen Menschen und Ansichten, als schneide sie Gemmen⁶. Sie destilliert aus dem Vergänglichen das Zeitlose, aus dem Zufälligen das Ideal, nimmt Anleihe bei den Meistern der Frührenaissance, verlangt von künstlerischen Werken den »Anspruch auf die Ewigkeit«⁷. Sie dichtet mit altmeisterlicher Akribie ihre Inhalte ab gegenüber dem Akzidentiellen, zeigt Menschen als Unerreichbare – wie in Gießharz gegossen, eingelassen in perfekt ausgewogene Kompositionen.

Bei Neel dagegen platzt das Leben förmlich aus den Farben und den immer wieder auch über die Wiedergabe hinauschießenden Pinselstrichen⁸ heraus. Meist sieht man ihren Bildern den Moment, die psychologische Konstellation zwischen Malerin und Modell an. Sie hat keine Scheu, ihre Protagonisten in bunten Kaftanen, grünen Flipflops, Latzhosen oder Hippiehemdchen zu porträtieren. Sie umarmt das Modische, versteht es als Ausweis des Zeitgeistes: »Ich male meine Zeit. Die Leute sind meine Beweisstücke.«⁹ Und gemäß den Ideen ihres Lehrers, des Malers Robert Henri, malt sie schnell, spontan und lässt unfertige Partien zu. Auch verrutschte Schultern oder Beinansätze scheinen ihr nichts auszumachen.

10 So Karin Schick, Kuratorin der Ausstellung, im Katalog, S. 21.

11 Auch die Wandnische im Hintergrund und die Handflächen deuten konkave Formen an.

12 Am nächsten kommt dem ihr *Evviva! Mussolini! Italienische Straßenszene* von 1922–1925/31.

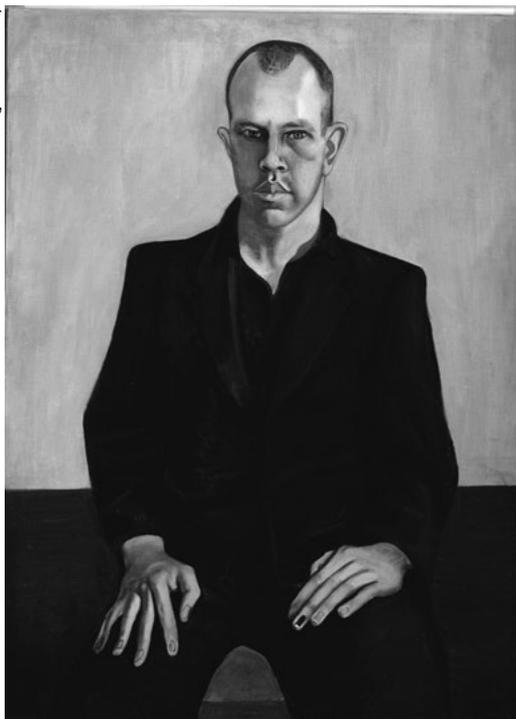
Alice Neel: Painter of Modern Life
13. Oktober 2017 – 14. Januar 2018
Halle für aktuelle Kunst, Deichtorhallen, Hamburg
www.deichtorhallen.de

9. Januar 2018, 17 Uhr
Prof. Dr. Dirk Luckow im Gespräch mit Prof. Dr. Hanne Loreck
www.deichtorhallen.de

Anita Rée: Retrospektive
6. Oktober 2017 – 4. Februar 2018
Hamburger Kunsthalle
hamburgerkunsthalle.de

Rée dagegen tilgt die Spuren des Malprozesses und aller korrigierenden Eingriffe sorgsam, strebt harmonisch-ausgewogene Kompositionen an. Dabei hätte sie durchaus Talent zum Überschwänglichen. Das bezeugt das wild-bunte *Alloverdussin* ihrer – als Botschaften an Freunde kreierten – *Doppelbusenkarten*.

Neel war sexuell selbstbewusst und freizügig und malte Männer wie Frauen, die es auch waren – die kühne Vulvaansicht *Ruth Nude* etwa, den schwulen *John Perreault* oder das queere Paar *Jackie Curtis und Ritta Redd*. Rée dagegen war vor allem diskret, ihr Privatleben lässt sich nur skizzieren: »Rée leb-



te Freundschaften, vielleicht auch Liebesbeziehungen mit Männern und mit Frauen.«¹⁰ Nur verkläusultiert streift sie, was man heute Genderambivalenz nennen würde: Das *Paar (Zwei römische Köpfe)* scheint innige Nähe zweier Frauen anzudeuten. Eine aber trägt eine

Haube, wie sie in der Renaissance Männern vorbehalten waren.

Um die Differenzen zwischen den beiden zuzuspitzen, bieten sich die Begriffe Introvertiertheit / Extrovertiertheit an. So malte Rée etliche Selbstporträts, Neel dagegen vollendet ihr erstes Selbstporträt mit 80 – und zeigt sich: nackt. Ihre füllige Figur, aufgebaut aus quellenden, konvexen Formen, ist ganz Welt, ganz realer Körper, während Rées *Selbstbildnis* von 1930 mit konkav gehöhlter¹¹ Brust Verinnerlichung andeutet. Und während traurige Verlorenheit untergründig viele Bilder Rées bestimmt, malt Neel explizit, was sie bedrückt: *Loneliness* zeigt den Stuhl, auf dem sonst oft ihre Modelle saßen: leer. Neel malt ein äußeres Bild ihrer Einsamkeit, Rée sucht sie in sich zu ergründen und erliegt ihr am Ende.

Dazu hat die politisch äußerst bewusste Neel schon 1936 das Bild *Nazis Murder Jews* gemalt, das eine New Yorker Demonstration gegen den deutschen Nationalsozialismus zeigt. Die protestantisch getaufte Rée hat den Antisemitismus selbst erlitten, sie wurde als Jüdin gebrandmarkt, ihre Arbeiten von nationalsozialistischer Seite attackiert. Politisch-gesellschaftskritische Äußerungen oder gar entsprechende Werke¹² sind von ihr aber nicht bekannt.

Auch wenn man keines ihrer melancholischen Porträts missen möchte, man hätte Rée doch eine wie Neel an die Seite gewünscht: eine, die sie herausgerissen hätte aus ihren Selbstzweifeln. Und aus Deutschland.

Karin Schulze lebt als freie Journalistin in Hamburg und schreibt für Zeitungen, Kunstmagazine und Kataloge.

GIB GUMMI!

Eigentlich brauchte Lena Schramm, Bachelor-Studentin im 3. Semester in der Malerei-Klasse von Prof. Werner Büttner, nur einen ruhigen Arbeitsraum. Nach längerer Suche auf einschlägigen Im-

stelle nun ein Ausstellungsraum geworden ist, ergab sich nach einigen Versuchen, dort zu arbeiten. Schramm musste feststellen, dass sich der Benzingeruch zu gut gehalten hatte und dass sich wegen des Straßenverkehrs und der vielen neugierig in die Fenster schauenden Passanten keine kontemplative

Benzolrings, die sich dem Ort und dem mit ihm verbundenen Themenfeld widmete. Eine große Anzahl Studierender und Absolvent*innen der HFBK Hamburg trug – wegen der kurzen Vorlaufzeit so gut wie spontan – dazu bei. Die meist kleinformatischen Arbeiten zogen sich wie ein luftiges Band über die Wände des großen Raums: gemalte, an Roadmovies erinnernde Palmen-Landschaften von Timo Grimm; Seiten aus Pornoheften, aus denen bis auf die Autoreifen alles ausgeradiert wurde von Jan Holger Mauss; Bilder von Explosionen von Stef Heidhues oder Fotografien von Tankstellen von Shin Kudo. Zur Eröffnung wurden Getränke aus dem Kofferraum serviert, unter anderem der eigens für



mobilen-Portalen stieß sie schließlich auf der Seite der Hamburger Kreativgesellschaft auf verschiedene Räumlichkeiten in einem Gewerbe-Areal zwischen dem Messegelände und der Uni Hamburg, das sich Rentzel-Center nennt. Bei der Begehung entschied sich Schramm dann für die skurrilsten Räumlichkeiten, die zwei Ladenräume einer ehemaligen Tankstelle, die einst zu der stadtbekanntesten Autowerkstatt Schlüter Söhne gehörte. Davon zeugt nur noch das über eine Treppe erreichbare winzige Büro, von dem aus der Chef das Geschehen in der dahinter gelegenen Werkstatthalle beobachten konnte. Dass aus der Tank-

Ruhe einstellte. So schrieb sie das Konzept für den Ausstellungsraum, den sie nach der allgemeinen Bezeichnung für Kraftstoff »Benzene« nannte. Benzin und die verschiedenen Kohlenwasserstoffgruppen Alkane, Alkene und Arene sollen dabei als Metapher für unterschiedliche Formen explosiver und ephemerer Verbindungen von Künstler*innen dienen. Mit Unterstützung der Karl H. Ditze Stiftung und der Kulturbehörde, die die Miete übernahm, konnte Benzene Ende Oktober 2017 seine Ausstellungstätigkeit aufnehmen.

Polyeckdings hieß die erste Schau, abgeleitet von der molekularen Struktur des

den Abend kreierte Cocktail AdBlue. Nach diesem Tribut an den Genius Loci löste sich das Programm auch schon wieder davon. Die zweite Ausstellung, *ARTz IV*, gab sich als »Kunstmesse« aus und fand zeitlich parallel zur Affordable Art Fair statt, die ihren Standort unweit vom »Benzene Center« auf dem Messegelände hatte. Im Eingang hingen dann auch die sehr lustig umformulierten Richtlinien der Affordable Art Fair. Es sei ihr aber nicht um eine Parodie oder um eine vordergründige Kritik gegangen, so Schramm,

sondern darum, über das Finanzielle an sich in künstlerischer Form nachzudenken. Wir dürfen also gespannt sein, mit welchen Formaten das Benzene noch aufwarten wird.

Julia Mummenhoff

TRANSLATING PASTS INTO FUTURES

Dinge können unlösbar mit den Dispositiven ihres Entstehungs-, Produktions- und Nutzungskontextes verbunden sein. Versteht man sie als derart gerahmte Vehikel, schleifen sie ihre kontextuellen Verwicklungen von der Vergangenheit in die Gegenwart. Doch können sich Dinge – oder ihre Handhabung und Wahrnehmung – von diesen Rahmen emanzipieren? Kann den Dingen ein transformatorisches Potential zugesprochen werden? Und welche Strategien entwickelten Design, Gegenwartskunst und Film, um in fortbestehende Missverhältnisse zu intervenieren?

Am 13. und 14. Oktober 2017 lud der interdisziplinäre Forschungsverbund »Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen«, an dem die HFBK Hamburg beteiligt ist, zur internationalen Tagung *Translating Pasts into Futures*.

Decolonial Perspectives on Things in Art, Design & Film ein, um diese Fragen gemeinsam zu diskutieren.

Die Veranstaltung war die

dritte und letzte der Tagungsreihe *Praktiken medialer Transformationen*, die von den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen des Forschungsverbunds konzipiert und durchgeführt wurden. Die Annäherung an die Fragestellung erfolgte über vier Themenblöcke, die sich von den Materialien über Bewegungen und Dinge bis hin zu Archiven bewegte.

Der erste Block am 13. Oktober 2017 beschäftigte sich mit verschiedenen Aspekten und Interpretationen von Materialwissen. Dabei wurde die Frage aufgeworfen, inwiefern Kunst oder Design nicht nur Materialien gerecht

veli Mavrokordopoulou und Sanne Sinnige aus Brüssel gaben mit ihrem aus einem Screening sowie anschließendem Vortrag bestehenden Beitrag *Copper means Trouble* anhand von drei Filmen einen Einblick in die Umstände des Abbaus von Kupfer in der Katanga-Region im Kongo. Daran anschließend besprach Knowbotique aus Zürich das Projekt *Psychotropic Gold*, welches die Frage aufwarf, inwiefern Materialien von ihren Abbaubedingungen gelöst werden können und dürfen, die oft mit Ausbeutung, Sklaverei und kolonialen Machtverhältnissen verknüpft sind. Am Nachmittag



sein können, sondern darüber hinaus auch eine Verantwortung existiert, An- oder Abbaubedingungen von Materialien gerecht zu sein. Ky-

besuchte der Künstler Georges Adéagbo aus Cotonou, der in diesem Semester auch Gastprofessor an der HFBK Hamburg ist, zusammen mit

Stephan Köhler die Tagung. Unter dem Titel *Assemblages as Laboratory of Encounters – The Daily Practice and Diversity of Locations* berichtete er aus seiner täglichen künstlerischen Praxis in der Auseinandersetzung mit Objekten verschiedenen Ursprungs, aus denen seine Installationen entstehen.

Unter dem Titel *The Use of Performative Arts as Contemporary Rituals to Demystify Colonial Archives as Ghosts of the Past* stellte die Kuratorin Anne Wetsi Mpoma aus Brüssel im letzten Themenblock des Tages ihre Arbeit vor. Dieser Beitrag stand in Korrespondenz zu dem künstlerischen Beitrag der Tänzerin Alesandra Seutin aus London, welche die Tanzperformance *Across the Souvenir* aufführte. In dem anschließenden Gespräch zwischen der Kuratorin und der Künstlerin, aber auch den Referenten und den Tagungsteilnehmern, wurde die Frage nach (post)kolonialen Lesarten von Tanz und Körper diskutiert. Dabei stand die Vereinnahmung des Körpers durch Bewegungen und Tanz ebenso im Fokus wie die Überlegung, welche Strategien der Dekolonisierung in den performativen Künsten zur Anwendung kommen.

Mit dem Fokus auf Objekte und die Frage, ob und wie Objektbiografien sich manifestieren können, begann der zweite Tag der Veranstaltung. Marie Kirchner aus Hamburg brachte mit ihrem Beitrag *Objects Talking back: A Delegation of the Assembly of German Colonial Heirlooms* eine Präsentationsform ein,

welche die Objekte selbst sprechen ließ. Dafür stellte sie Gipsabdrücke von Gegenständen kolonialen Ursprungs aus, die seit Generationen in deutschen Familien weitergegeben werden. Außerdem bat sie Tagungsteilnehmer*innen, unterschiedliche Fragen vorzulesen: Woher kommt das Objekt und wer hat es geschaffen? Wie ändert sich die Verwendung, der Kontext oder die Bedeutung des Objekts? Was passiert, wenn es eine Verschiebung im Sinn oder Kontext gibt? Lynhan Balatbat-Helbock, Marlon Denzel van Rooyen und Jorinde Splettstößer von dem Projektraum SAVVY Contemporary in Berlin stellten das partizipative Archivprojekt *Colonial Neighbours* vor, in dem das Archiv zu einem Ort kritischer Auseinandersetzung mit deutscher Kolonialzeit wird. Alltägliche Gegenstände, die einen Bezug zu vergangenen und gegenwärtigen kolonialen Verflechtungen haben, werden darin in künstlerischen Interventionen zum Ausgangspunkt kritischer Reflexionen. Abgeschlossen wurde das Panel durch den Vortrag *Unfixing Museologies: Seeing Through Objects in the Ethnographic Archive* von Alyssa Grossman aus Göteborg. Sie berichtete von ihrer Arbeit, welche darauf abzielt, koloniale Paradigmen zu destabilisieren, indem sie alternative Praktiken der Objektbefragungen und Dingbeobachtungen erprobt.

Abgeschlossen wurde die Veranstaltung durch ein Panel mit dem Fokus auf dekolonialen Interventionen in Archiven und zwei akade-

misch-wissenschaftlichen Vorträgen. Zunächst hielt Cornelia Lund aus Hamburg einen Vortrag mit dem Titel *Looking Back into the Future. Rethinking Archives in Relation to Decolonial Futures*. Im Anschluss berichtete Arine Kirstein Høgel aus Aarhus unter dem Titel *Re-mediating Danish Orientalism* von ihrem Film *Glob and the Creation of Knowledge*, welcher Szenen alter dänischer Filmbestände aufgreift und mit dem Ziel der Dekolonisierung re-arrangiert.

Während der gesamten Tagung gab es ein Exhibition Screening des Films *I was her and she was me and those we might become* der Künstlerin Kitso Lynn Lelliott aus Johannesburg, der auf das Thema der Tagung auf eine ganz eigene Art Bezug nahm. In einer kurzen Präsentation erklärte die Künstlerin, dass die Installation in einer sehr persönlichen Auseinandersetzung mit sich selbst und den Geistern der Vergangenheit, die sie an allen Orten vorfindet, entstanden sei.

Mara Recklies ist Promovendin an der HFBK Hamburg sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund »Übersetzen und Rahmen«.

READING LIST

Die Kritik an den Kurator*innen hat im Moment Konjunktur. Darum baten wir den freien Kurator, ehemaligen Kunstvereinsleiter und Promovenden der HFBK, Florian

Waldvogel, seine persönliche Bücherliste zur kuratorischen Praxis zusammenzustellen.

From Conceptualism to Feminism
Lucy Lippard's Numbers Shows
1969–74

Cornelia Butler and other authors



Exhibition Histories

Cornelia Butler, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*, Afterall Books, London 2012

Warum Harald Szeemann und nicht Lucy Lippard in der westlichen Kunstgeschichtsschreibung als Prototyp des freien und unabhängigen Ausstellungsmachers gilt, ist nach der Lektüre von Cornelia Butler völlig unverständlich. Immerhin organisierte die amerikanische Kunsthistorikerin und Kuratorin Lucy Lippard 1966 mit *Eccentric Abstractions* in der Fishbach Gallery, New York, die erste Thesen-Ausstellung, die Arbeiten einzelner Künstler unter einer thematischen Behauptung vorstellte, drei Jahre vor Szeemanns *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*. Butler beschreibt außerdem, dass Lippards kuratorische Praxis, die Kunstkritik und Autorschaft verschränkte, ein Interesse an kunstübergreifenden

Themen und Diskursen entwickelte und somit die bis heute üblichen und viel kritisierten subjektiven Prinzipien der Künstlerauswahl enthierarchisierte.

durch andere Medien. So kuratierte Siegelaub 1968 mit *Xerox Book* die erste exhibition-as-book. Die Ausstellung mit Douglas Huebler 1968 bestand nur aus einem Kata-

SETH SIEGELAUB BEYOND CONCEPTUAL ART

XEROX BOOK
JANUARY 5–31, 1969
ART WITHOUT SPACE
THE HALIFAX CONFERENCE
JULY/AUGUST EXHIBITION
THE ARTIST'S CONTRACT
PUBLIC PRESS + NEWS NETWORK
IMMRC
MARXISM AND THE MASS MEDIA
HOW TO READ DONALD DUCK
COMMUNICATION AND CLASS STRUGGLE
CSROT
BIBLIOGRAPHICA TEXTILIA HISTORIÆ
THE CONTEXT OF ART/THE ART OF CONTEXT
TIME AND CAUSALITY IN PHYSICS
HOW IS ART HISTORY MADE?

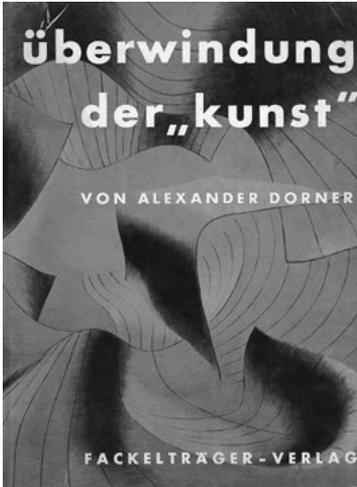
STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

Leontine Coelewijn, Sara Martinetti, *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, Verlag Walther König, Köln 2015

Dieses Buch bündelt alle wichtigen Projekte Seth Siegelaubs. Er führte von 1964 bis 1966 eine traditionelle *White Cube*-Galerie und erweiterte bereits 1966 den konservativen Galerienbegriff und seine kuratorische Praxis mit Konzepten für alternative Ausstellungsräume oder ersetzte ihn gleich

log mit Werkbeschreibungen und diversem Dokumentationsmaterial. Die Publikation dokumentiert auch den »Artist Contract«, den Siegelaub gemeinsam mit einem Künstler entwickelte. Dieser Vertrag regelt das »Folgerecht« (Kontrolle über die Ausstellungsrechte, prozentuale Beteiligung bei Weiterverkäufen, Reproduktionsrechte u.v.m.) für Künstler*innen und geht auf einen Protest des Künstlers Takis zurück, nachdem das Museum of Modern Art

in New York gegen seinen Willen eine Arbeit von ihm zeigte.



Alexander Dörner, *Überwindung der »Kunst«*, Fackelträger-Verlag, Hannover 1959

Alexander Dörner wurde 1925 Direktor des Provinzialmuseums Hannover (heute Niedersächsisches Landesmuseum) und revolutionierte umgehend dessen museale Gestaltung. Für Dörner war ein Kunstwerk nicht das Werk eines genialen Individuums, sondern Ausdruck seiner gesellschaftlichen Umstände, somit in seinen historischen Kontext eingebunden und nur aus diesem heraus zu verstehen. Die Arbeiten wurden zeittypisch gerahmt, zu Sinnheiten gruppiert, semantische und dialektische Bezüge wurden hergestellt. Mit Raumtexten versuchte Dörner, den Besucher zu schulen, denn für ihn war das Museum eine »Erziehungsanstalt«, wo der menschliche Geist wachsen sollte. Diese aufklärende Emanzipation des Rezipienten, heute eine Selbstverständlichkeit, war damals ein Paradigmenwechsel in der Kunstvermittlung.



Laszlo Glozer, *Westkunst*, DuMont, Köln 1981

Dieses Standardwerk von Laszlo Glozer und Kasper König verbindet den Entstehungs-, Wirkungs- und Lebenszusammenhang der Kunst der Moderne mit den sozial- und geistesgeschichtlichen Hintergründen und der Rezeptionsgeschichte der künstlerischen Produktion von Ende der 1930er bis Anfang der 1970er Jahre in einem allgemeinverständlichen Text, ergänzt durch zahlreiche Quellen, Künstlertexte und Abbildungen wie Ausstellungsfotos, Atelieraufnahmen und Künstlerporträts. Absicht dieser antiautoritären Textform war weniger die wissenschaftliche Erkenntnis als vielmehr eine grundsätzliche Einführung und diente dem Abbau der Schwellenangst der Kunstrezeption. Das »Handbuch« stand nur bedingt in einem instrumentellen Verhältnis zur Ausstellung *Westkunst*, vielmehr war es ein autonomes Werk, das aufklärerische Aspekte durch eine kritische Auswahl – auch kritisches Weglassen – neu gewichtete. Diese Publikation muss im Gegensatz zur Ausstellung oder einem herkömmlichen Buch, ähnlich

wie *Mille plateaux* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, das 1980 erschien, nicht mehr linear von vorne bis hinten studiert werden.

Ausstellungsautorschaft
Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann.
Eine Mikroanalyse von Søren Grammel

Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann*, Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2005

Anhand verschiedener Ausstellungsformate von Harald Szeemann beschreibt Søren Grammel, wie eine Ausstellung in der Öffentlichkeit als Objekt rezipiert wird – als das Werk eines Ausstellungsmachers oder Kurators anstatt ein von einer Institution produziertes Medium. Nur durch eine temporäre Ausstellung kann der Kurator überhaupt den Status des Ausstellungsautors erreichen. Durch diesen neugewonnenen Status wird die Ausstellung durch den Kurator personalisiert und erfährt somit eine auktoriale Zuschreibung durch die Öffentlichkeit. Auf der Folie von Michel Foucaults *Was ist ein Autor?* beschreibt Grammel, wie der Ausstellungsmacher

cher im diskursiven Stoff der künstlerischen Produktion als Autor erscheint. »Dieses Mehr an Funktion bedeutet auch ein Mehr hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten, welche die Ausstellung dem Kurator bietet.« Unter anderem »die Art des Gebrauchs der Arbeiten als symbolische Bedeutungsqualitäten innerhalb eines Gesamtbildes der Ausstellung (Visualisierung

benutzen würde.« Grammel kommt zu dem Ergebnis, dass sich wohl problemlos auf alle Kuratoren übertragen lässt, dass das stilbildende Moment des Systems Szeemann, erstens, der betont subjektive Zugriff des Kurators auf die Kunstwerke, zweitens auf die Konstruktion von Kunstgeschichte und drittens auf das Medium Ausstellung selbst ist.

Jahrhunderts, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig 1991

Das Lehrbuch *Die Kunst der Ausstellung* von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch ist eines meiner absoluten Lieblingsbücher zu diesem Thema. Die Autoren konzentrieren sich auf die Dokumentation ausgewählter Ausstellungen, die nicht nur großartige Kunstwerke gezeigt haben, sondern auch exemplarisch waren für eine progressive kuratorische Präsentation. In dieser Anthologie finden sich Ausstellungsbesprechungen wie zum Beispiel der Sonderbundausstellung in Köln (1912), Achille Bonito Olivas *Contemporanea* in einer Tiefgarage in Rom (1973) oder auch Jan Hoets *Chambres d'Amis* in Genter Privatwohnungen (1986). Die Textbeiträge beleuchten die historischen Umstände, die konzeptionellen Überlegungen der jeweiligen Ausstellungsmacher sowie, ob die vorgestellten Ausstellungen Maßstäbe für die Zukunft setzten.



Die Kunst der Ausstellung

Eine Dokumentation dreißig exemplarischer
Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts
Herausgegeben von
Bernd Klüser und Katharina Hegewisch
Insel Verlag

der Parabeln)« und die »Kritik Daniel Burens, dass Szeemann die Arbeiten der Künstler »wie die sorgfältig gewählten Farbtupfen eines Bildes«

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses*



Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung*, de Gruyter, Berlin 1967

Diese erste umfassende Geschichte der Kunstausstellung erschien erst relativ spät, im Jahr 1967. Koch beschreibt ganz anschaulich und leicht verständlich, wie es zu dem Berufszweig des Ausstellungsmachers oder Kurators kommen konnte. Mit der Etablierung des Salons in der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft in Frankreich seit 1725 entwickelten sich erstmals Geschmackskriterien – umso mehr, als der Publikumsandrang größer wurde und die Ausstellung nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein gesellschaftliches Forum darstellte. Sie wurde nunmehr zu einem Bildungs- und Erlebnisort sozialer Begegnung und Auseinandersetzung. Eine neue Schaulust setzte ein, und mit ihr wuchs der Unterhaltungswert der Kunst. Die Bilder hingen dicht gedrängt an der Wand, und das Publikum drängte scharenweise in die Ausstellungen. Der Katalog des Pariser Salons von 1882 verzeichnete über 5600 Werke, und das, obwohl im Jahr zuvor die Verantwortung für die Gestaltung des Salons der Künstlerschaft übergeben worden war. Jeder, der in einer Künstlergenossenschaft oder Vereinigung registriert war, erhob nun Anspruch auf einen Platz. Die Künstler wurden zum Hauptfeind ihrer eigenen Präsentation, unzählige Karikaturen und Kritiken, am bekanntesten wohl die von Emile Zola, belegen dies. Die Zeit des »Decorateurs« (heute Kurator) war gekommen, er übernahm die Ausstellungsregie und fügte Themen und Formate zu einer Gesamtordnung. Die einsetzende Rezeption verursachte

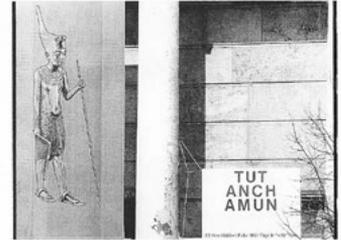
ein »Dilettantenfieber«, das die Bildung von Kennerschaft, Geschmacks- und Werturteilen erstmals auf eine breite Basis stellte; es scheint, als habe sich seit damals nicht viel geändert.



Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Das gedruckte Museum von Pontus Hultén*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1996

Ein großartiges Buch zur Bibliografie des Ausstellungsmachers und Museumsdirektors Pontus Hultén, das deutlich macht, dass kuratorische Praxis mehr ist als das Organisieren einer Ausstellung. Es illustriert anschaulich, wie eine Publikation eine Erweiterung der Ausstellung über die Grenzen des Ausstellungsraums hinaus sein kann. Das Erscheinungsbild und die Formate aller Kataloge von Hultén folgten keinerlei Standardmustern, sondern wurden permanent hinterfragt und mit den jeweiligen Inhalten der Ausstellungen synchronisiert. Die grafische Identität sollte dynamisch sein, um die Ausstellung als sich ständig wandelnden Organismus zu repräsentieren.

Da Ausstellungen per Definition temporäre Ereignisse sind, kommt diesen Künstlerbüchern eine weitere überaus wichtige Funktion zu, die Inhalte der Ausstellung auf eine andere, dauerhafte Ebene zu überführen.



EKKEHARD MAI
EXPOSITIONEN
Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens

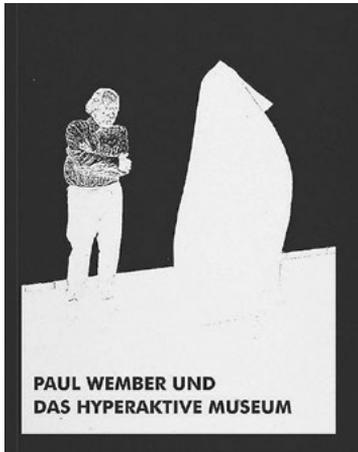
Deutscher Kunstverlag



Ekkehard Mai, *Expositionen – Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 1986

Die peinlichen Diskussionen um Adam Szymczyk und die documenta 14 wiederholen sich alle fünf Jahre, wie bei Ekkehard Mai nachzulesen ist. Mai entwarf 1986 eine Typologie gegenwärtiger Ausstellungen, wobei er in erster Linie zwischen Ausstellungen von Gegenwartskunst und kunsthistorischen Ausstellungen unterschied. Am Beispiel der documenta macht er deutlich, dass es im Geschäft der zeitgenössischen Kunst eine Hierarchie der Ausstellungsplätze gibt. Für den Autor und den Rest der Welt ist

die documenta noch immer die »Ausstellung der Ausstellungen« – eine Quintessenz vorheriger Veranstaltungen, Querschnitt, Übersicht, Bestätigung und Selektion. Sie ist gleichermaßen Resümee wie Prognose, subjektiver Ausdruck dessen, was nach Ansicht des repräsentativ bestellten Kurators geblieben ist oder bleiben soll. »Gerade diese ihr zugeschriebene, aber zunächst ja auch tatsächlich durch die Praxis der Wertung und Auswahl wahrgenommene Funktion sorgt für die wiederkehrende öffentliche Strittigkeit des Unternehmens documenta.«

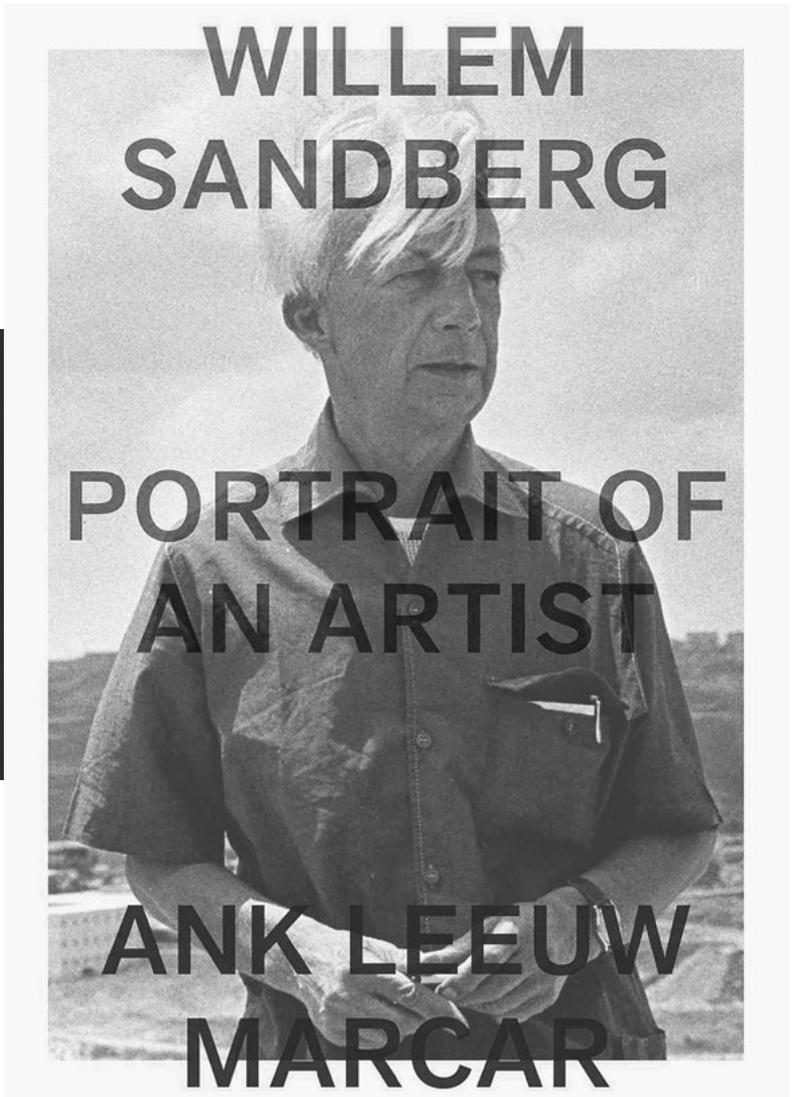


Sylvia Martin, Sabine Röder, *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2013

Paul Wember war von 1947 bis 1975 Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums sowie ab 1955 Direktor des Museum Haus Lange in Krefeld, welches unter seiner Leitung zu einem der führenden Orte für experimentelle Ausstellungsformate wurde. Die Autorinnen zeichnen das Bild eines Ausstellungsmachers nach, der den Anfeindun-

gen seitens der städtischen Kulturpolitik und der Krefelder Bevölkerung trotzte und seine kuratorischen Überzeugungen kompromisslos verfolgte. »Kunst ist immer Ausdruck ihrer Zeit und man muss sie daher akzeptieren und für sie kämpfen.« Neugier war sein Antrieb für alles,

den nennen darf. Wember war verantwortlich u. a. für die ersten Einzelausstellungen von Alexander Calder (1959), Cy Twombly (1965), Franz Erhard Walther (1969) und der einzigen noch zu Lebzeiten des Künstler Yves Klein (1961) in einer deutschen Institution.



was er tat, Widerstand seine Energie, und er brachte seine Leidenschaft und seinen Einsatz so ungewöhnlich und einzigartig ein, dass man diesen Mann getrost einen Hel-

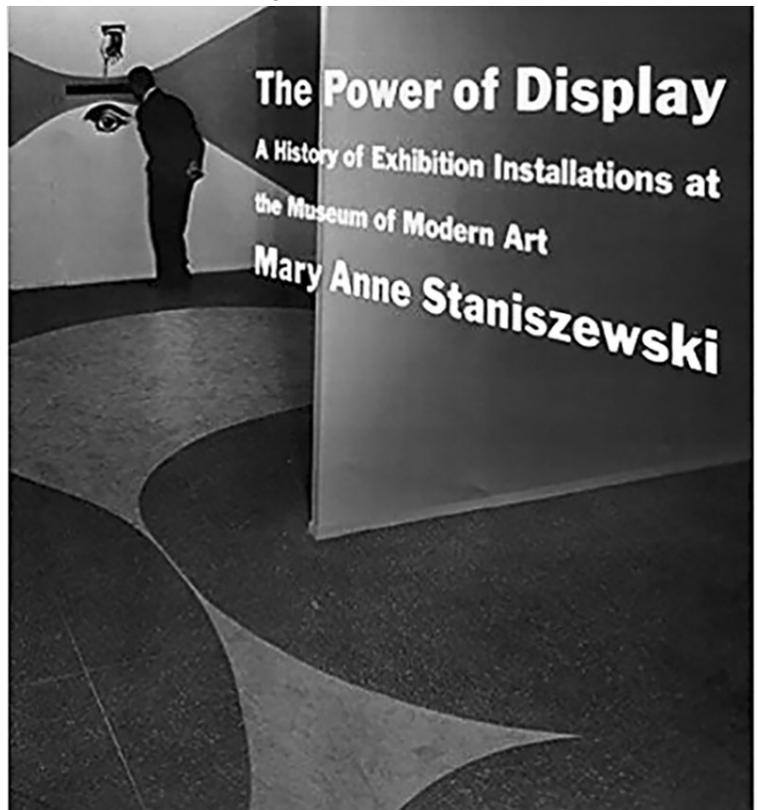
Ank Leeuw Marcar, *Willem Sandberg: Portrait of an Artist*, Valiz Wimby, Amsterdam 2014, und Ad Petersen, *Willem Sandberg - vormgever van het STEDELIJK*, 010,

Amsterdam 2004

Jetzt kommen wir meiner Meinung nach zu dem progressivsten Ausstellungsmacher aller Zeiten: Willem Sandberg. Die beiden Bücher skizzieren die wichtigsten Stationen seines beruflichen Werdegangs. Der gelernte Schriftsetzer, Grafiker und Typograf wurde bereits 1937 im Alter von 40 Jahren Kurator am Stedelijk Museum in Amsterdam. Im Sommer 1938, als Großteile der Stadtverwaltung Amsterdams in den Ferien weilten, befreite er das Treppenhaus von seiner damals üblichen ockerfarbenen Wandfarbe und ließ es weiß übermalen. Dies war ein entscheidender Augenblick in der europäischen Entwicklung der Ausstellungsarchitektur, die nach 1945 zum internationalen Standard wurde. 1941 arbeitete er im Widerstand der von Nazi-Deutschland besetzten Niederlande. Er fälschte Ausweise für jüdische Mitbürger, war Fluchthelfer, und nach einem misslungenen Brandanschlag auf das Amsterdamer Einwohnermeldeamt im März 1943 musste auch er mit gefälschten Papieren untertauchen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er bis zu seiner Pensionierung 1962 Direktor des Stedelijk Museums und formulierte ein neues Institutionskonzept für Europa. 1947 gründete Sandberg im Stedelijk eine eigene Vermarktungsabteilung, die der Nachfrage vor allem nach Reproduktionen hauseigener Werke van Goghs und Chagalls nachkommen sollte. Sandberg nutzte die Erlöse zum Ankauf von Originalarbeiten für die Sammlung. 1952 bestand Sandberg auf

einen Erweiterungsbau für das Stedelijk Museum, so dass die Passanten von der Straße aus in die Ausstellungsräume hineinschauen konnten. Die Bürger*innen sollten verstehen, dass der Museumsbestand öffentliches Eigentum war, und ihn auch in Besitz nehmen. Er löste sich von der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Auffassung, dass das Museum ein statisch in sich gekehrter Kunsttempel sei, und propagierte stattdessen sein ideales Museum als ein dynamisches, offenes Zentrum der Begegnung, das mitten im Leben steht. Sandberg hob

tum für eine zeitgenössische Kunst ohne Grenzen, die der künstlerischen Individualität rückhaltlos vertraute. Das Museum wurde zum Atelier. Sandberg betonte, dass sich »Kunst als Teil der Gesellschaft ständig verändere und dass sich Entwicklungen des Heute in Wechselwirkung zu denen aus der Geschichte verhielten«. Karel Appel hatte seine erste Einzelschau im Stedelijk Museum 1955 mit 34 Jahren, ein absolutes Novum damals, diesem Beispiel folgten viele Ausstellungsmacher wie auch Paul Wember.



die von Museen üblicherweise praktizierte Distanz gegenüber lebenden Künstler*innen auf, um unmittelbar von ihrer Kreativität zu profitieren. Das war zugleich ein Vo-

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 1998

Mit seinem Konzept, die Werke in einer Abfolge weiß gestrichener Kojen auszustellen, um eine geordnete wie auch dramaturgisch spannende Erzählung entstehen zu lassen, hat Alfred H. Barr 1929 den *White Cube*, ein Modell für das moderne Museum schlechthin, erfunden. Er wollte, dass sich der Raum völlig zurücknimmt, um den Kunstwerken eine konzentrierte Präsentation zu ermöglichen, die der Rezipient nacheinander abschreiten kann. Staniszewski skizziert aber auch weitere Ausstellungen und deren Präsentationsformen, wie *Road to Victory* (1942) oder *The Family of Man* (1951), und zeigt, dass Barr die Räume einer Kunstinstitution nicht nur als neutralen Rahmen zur Auseinandersetzung mit ausschließlich ästhetischen Fragen betrachtete, sondern sie auch für gesellschaftspolitische Themen öffnete. Barr lud immer wieder Künstler wie Friedrich Kiesler oder Herbert Bayer ein, Ausstellungen und Präsentationsräume zu gestalten, die sich selbstreflexiv auf die Kontexte beziehen, aus denen die Kunstwerke und Praktiken hervorgehen, wie auch auf die neuen Zusammenhänge, die von bzw. in der Ausstellung postuliert wurden.

zipation der Ausstellung zum Kunstwerk, VDG, Weimar 1999

Wie die Alternativen zu den von Ausstellungsmacher*innen kuratierten Werkpräsentation aussehen könnten, beschreibt Christina Stoelting in ihrer fantastischen Dissertation: Sie widmet sich den von Künstler*innen organisierten Ausstellungen, die als eigenständige Kunstwerke fungieren. Vorgestellt werden exemplarische Künstlerausstellungen von der XIV. Ausstellung (»Beethovenausstellung«) der Wiener Secession (1902) bis zu *FLUXUS: Internationale Festspiele neuester Musik in Wiesbaden* (1962). Die Autorin schildert, wie die Künstler*innen Anfang des 20. Jahrhunderts die Ausstellung als eigenständiges Medium entdeckten, da sie über das Potential und die umfassenden Möglichkeiten der inhaltlichen Vermittlung verfügten. »Einhergehend mit der Erweiterung des Werkbegriffs in der Moderne, emanzipierte sich die Ausstellung innerhalb weniger Jahrzehnte über viele Stationen aus ihrer ursprünglich dienenden Funktion und gewann schließlich Werkcharakter.« So wurde die Ausstellung zum Ort der allgemeinen Auseinandersetzung und des Austauschs der Lebenswirklichkeit und ging über die ästhetische Rezeption weit hinaus.



Christina Stoelting, *Inszenierung von Kunst. Die Eman-*

Show me, don't tell me

Vor einem Jahr traten Adam Broomberg und Oliver Chanarin die Fotografie-Professur an der HFBK Hamburg an. Mit ihnen und ihren konzeptionellen Fotoarbeiten, die sich medienkritisch und künstlerisch mit Bildern von Krieg, Terror und Gewalt auseinandersetzen, erhielt die lange Fotografie-Tradition der Hochschule eine zeitgenössische und vor allem gesellschaftspolitische Perspektive. Um der Neuausrichtung des Fotografie-Schwerpunkts zusätzliche Sichtbarkeit zu verschaffen, wurde auch das Gestaltungskonzept des Magazins Lerchenfeld darauf ausgerichtet. Der von den Studierenden Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss und Anne Stiefel aus der Grafik-Klasse von Prof. Ingo Offermanns im Sommer 2016 vorgeschlagene Relaunch setzt die Fotografie zentral an den Anfang: Jede Ausgabe beginnt mit einem mehrseitigen Foto-Essay, der von Broomberg/Chanarin kuratiert wird. In den zurückliegenden sechs Ausgaben präsentierten sie dort eigene fotografische Arbeiten, u.a. eine Fotoserie, die zurückgelassene Flüchtlingsboote auf Sizilien zeigt, und die mehrfach überdruckten Fotos der Serie Scarti aus dem Jahr 2013. Oder sie kombinierten eigene Bildserien mit thematisch passenden Texten, wie etwa Porträts aus der Serie Spirit is a Bone mit einem Interview, das sie mit Eyal Weizman über die politischen und technischen Implikationen von Gesichtserkennung geführt haben. Außerdem öffneten sie das Format für externe Beiträge. So luden sie die Forschungsgruppe Forensic Architecture ein, das mit Amnesty International realisierte Projekt über das syrische Gefängnis Saindaya in der Nähe von Damaskus vorzustellen. Gemeinsam mit Zeugen und ehemaligen Gefangenen wurde in einem komplexen technischen Prozess die Architektur des berüchtigten Militärgefängnisses durch 3D- und akustische Modellierungen rekonstruiert und so den früheren Gefangenen ermöglicht, ihre Erinnerungen und Eindrücke zu visualisieren und mit der Öffentlichkeit zu teilen. Mit der nun vorliegenden Dezember-Ausgabe geht das »gedruckte Ausstellungsformat« noch einen Schritt weiter und involviert Studierende der HFBK. Ausgewählt von Broomberg/Chanarin, gestalten sie die Bildstrecke des Lerchenfelds mit ihren fotografischen Arbeiten. Den Auftakt macht Maik Graef mit einer Serie von assoziativ arrangierten Schwarzweiß- und Farbfotografien.

Impressum
Lerchenfeld Nr. 41, Dezember 2017

Herausgeber
Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule für bildende Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung
Beate Anspach
Tel.: (040) 42 8989 - 405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion
Julia Mummenhoff

Redaktionsassistentin
Fiona Grassl

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Elena Agudio, Beate Anspach,
Prof. Dr. Michael Diers, Raphael Dillhoff,
Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen,
Prof. Dr. Georg Imdahl, Alexander Koch,
Prof. Dr. Astrid Mania, Julia Mummenhoff,
Birthe Mühlhoff, Mara Recklies, Eva
Scharer, Chloe Stead, Oliver Tepel,
Dr. Florian Waldvogel

Fotoessay (S. 01 – 08)
Maik Graef, ausgewählt von Prof. Adam
Broomberg und Prof. Oliver Chanarin

Konzeption und Gestaltung
Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss,
Anne Stiefel, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe
Soweit nicht anders bezeichnet, liegen
die Rechte für die Bilder und Texte bei
den Künstler*innen und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im Februar
2018

ISBN: 978-3-944954-34-9

Materialverlag 300, Edition HFBK
Die pdf-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de/newsletter

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

(S. 01)
FOTOESSAY: MAIK
GRAEF

(S. 09)
ESSAY: SUSANNE
VON FALKENHAU-
SEN

(S. 29)
DOCUMENTA-DE-
FIZITE

(S. 33)
ENTSPANNUNG
STATT STRESS

(S. 37)
VIVA ARTE VIVA

(S. 41)
REALITY CHECK

(S. 46)
JEDER IST EIN
AUFTRAGGEBER

(S. 52)
I LOVE NEW YORK

(S. 58)
ES TANZT HEUTE
FÜR SIE ...

(S. 64)
POTENTIALS OF
DARKNESS

(S. 71)
A JOURNEY INTO
SOUND

(S. 75)
SAMMLER KOM-
PLIZIERTER DIN-
GE

(S. 79)
HINTER DEN SPIE-
GELN

(S. 85)
GIB GUMMI!

(S. 86)
TRANSLATING

(S. 87)
READING LIST