

KUNSTKRITIK LABOR NR.2

BROKEN --- THEORIES

KUNST
KRITIK **LABOR**

KAI10 | ARTHENA FOUNDATION

KUNSTKRITIK LABOR NR. 2: BROKEN THEORIES
13. – 14. Juni und 4. – 5. Juli 2015

KUNST
KRITIK LABOR

KAI10 | ARTHENA FOUNDATION

4 VORWORT
Monika Schnetkamp

Vorträge der Referenten

6 WIE VERMEIDE ICH FALLEN
UND ANDERE STOLPERSTEINE
Noemi Smolik

18 HATE, like
Antje Stahl

26 DAS KUNSTWERK ALS MAß
Kolja Reichert

32 WIE DIE GEGENWART HISTORISCH
ZU DENKEN IST – UND WARUM MAN ES SOLL
Timotheus Vermeulen

44 VON VERLIEBTEN AUTOREN
UND ANDEREN EXPERIMENTEN
Marion Ritter

Kritiken der Teilnehmer (Auswahl)

54 BREMSSPUREN DER ZEICHNUNG
Ellen Wagner

57 RITA MCBRIDE: GESELLSCHAFT
Frank Meissner

59 A ROMANCE OF MANY DIMENSIONS
Merle Radtke

62 SCHIZO-SHIT-BOX-ART-DESASTER
Andreas Richartz

66 HOW BIG IS YOUR EGO?
Annika Turkowski

69 Impressum

„Es ist ein weites Feld“ heißt es in Theodor Fontanes Roman *Effie Briest* (1894/95). Aus diesem literarischen Zitat ist längst ein viel bemühter Allgemeinplatz geworden und doch umschreibt es das zeitgenössische Kunstschaffen mehr denn je. In den vergangenen einhundert Jahren haben sich nicht nur die Medien und Stile vervielfacht, seit einigen Jahrzehnten haben sich durch die Globalisierung auch der geografische Blick und der kulturelle Kontext stark erweitert. Der postkoloniale Diskurs wird vermehrt auch auf künstlerischer Ebene geführt und in weltweiten Ausstellungen aufgegriffen und gespiegelt. Diese Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst stellen eine Herausforderung an den Betrachter dar. Wie weit helfen einem die subjektive Wahrnehmung und die eigenen Erfahrungen im Umgang mit neuen Formensprachen, inhaltlichen Fragestellungen und kulturellen Hintergründen? Der Wunsch, dieser Vielfalt mit einem allgemeingültigen Kriterienkatalog für die Beurteilung zu begegnen ist so verständlich wie unerfüllbar. Liegt die Lösung dieses Dilemmas also in einem urteilslosen Umgang mit Kunst, oder gibt es wenn nicht Kriterien so doch zumindest Orientierungspunkte, die bei der Bewertung und Einschätzung helfen können?

Unter dem Titel *Kunstkritik Labor Nr. 2: Broken Theories* veranstaltete KAI 10 | Arthema Foundation unter der Leitung von Noemi Smolik erneut ein Praxisseminar für angehende Kunstkritikerinnen und -kritiker. In Impulsvorträgen gaben die Journalisten und Redakteure Kolja Reichert und Marion Ritter sowie die Journalistin Antje Stahl und der Theoretiker und Kunstkritiker Timotheus Vermeulen Einblicke in die eigenen Vorgehensweisen und Annäherungsstrategien an Kunst. Die getroffenen Aussagen wurden in den anschließenden Diskussionen mit den Teilnehmern und beim Besuch von insgesamt vier Ausstellungen auf den Prüfstand gestellt. Mit den erhaltenen Anregungen waren die Teilnehmer aufgefordert, eigene Texte über das Gesehene zu verfassen, die in einem zweiten Seminarblock gemeinsam mit Noemi Smolik und Marion Ritter diskutiert wurden. Die vorliegende Online-Publikation veröffentlicht die Beiträge der Referenten. Eine Auswahl der verfassten Kritiken gibt zudem Einblick in die Textpraxis der Teilnehmer.

Diese Veranstaltung wäre ohne das Mitwirken und die Unterstützung Vieler nicht möglich gewesen. Mein herzlicher Dank gilt daher allen voran Noemi Smolik für die Leitung des *Kunstkritik Labors*. Für ihre facettenreichen Beiträge danke ich den Referenten und Referentinnen Kolja Reichert, Marion Ritter, Antje Stahl und Timotheus Vermeulen. Zum Gelingen des

Seminars trug nicht zuletzt die rege und fruchtbare Auseinandersetzung der Teilnehmer mit dem Thema bei, auch ihnen sei an dieser Stelle gedankt. Weiterhin möchte ich Julia Schleis und Marion Eisele für die für die Organisation der Veranstaltung danken. Ein großer Dank gilt auch der Kunststiftung NRW für die Förderung dieses außergewöhnlichen Projektes.

Monika Schnetkamp

Vorsitzende Arthema Foundation

WIE VERMEIDE
ICH FALLEN
UND ANDERE
STOLPERSTEINE

Die These des *Kunstkritik Labors* 2015 lautet: Genauso wie in der Kunst der einheitliche, zentralperspektivische Raum nach und nach zerstört wurde, so wird auch in der Kunstkritik ein einheitlicher, von einem Standpunkt – dem westlichen – aus geführter Blick auf die Kunst zunehmend aufgegeben. Doch wenn ein Blick aufgegeben wird, durch welchen oder welche wird er ersetzt?

Um diese Frage zu beantworten, wende ich mich einigen Problemen zu, an denen sich die aktuelle Kritik abarbeitet. Es sind insgesamt acht Problem-bereiche, von denen ich fünf als Fallen bezeichne und drei als Stolpersteine, wobei Stolpersteine wie Fallen an der Frage nach den Beurteilungskriterien der Kunst mal gelassen, mal beunruhigt, mal beschwingt entlang schlendern.

Falle #1:

Der Boltanski/Chiapello Effekt

(wobei ich unter ‚Effekt‘ ein Idiom meine, das für Kausalität steht)

In ihrem Buch *Le nouvel Éspirit du Capitalisme* (1999, auf Deutsch erschienen unter *Der neue Geist des Kapitalismus*, 2003) beschreiben Luc Boltanski und Ève Chiapello die in den 1960er-Jahren – dem Jahrzehnt, in dem der Künstler Marcel Duchamp wiederentdeckt wurde, aber dazu kommen wir noch – einsetzenden Verschiebungen innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft. Bei diesen Verschiebungen stellt das materielle Produkt nicht mehr den Mehrwert dar, an seine Stelle treten immaterielle Werte. Heute sind Wertpapiere, Google oder Facebook die größten Akkumulatoren des Kapitals. Ihre Produktionsmittel sind Netzwerke, in die – wie Boltanski und Chiapello betonen – Ideen, Kreativität und Authentizität – genau das, was seit den 1960er-Jahren auch von der Kunst gefordert wird – gespeist werden. Ihre Produkte sind Informationen, deren Mehrwert nach der Optimierung des Systems beurteilt wird. Ideen, Kreativität, Authentizität – einst Ideale der 68er-Bewegung – dienen heute ausschließlich der Steigerung der Funktionsfähigkeit des kapitalistischen Wirtschaftssystems. Weil dieser Anstoß zu mehr Kreativität, Individualität und Authentizität ursprünglich von der Kunst ausging, werfen Boltanski und Chiapello der avantgardistischen Kunst Komplizenschaft mit diesem System vor.

Vergegenwärtigt man sich die Künstlerateliers, die immer mehr zu Büros von gnadenloser Effizienz mutieren, und denkt man an ihre Betreiber, die in Netzen der Vermittler gefangen von Biennale zu Biennale jetten und die

immer öfter die pure Information über den – zumeist schlechten – Zustand der Welt zum Mehrwert erheben, dann ist man geneigt, diesen beiden Soziologen recht zu geben. Die pure Information wird immer öfter zum künstlerischen Mehrwert. Denken wir nur an den Künstler Ai Wei Wei oder an die von dem Künstler Artur Żmijewski kuratierte *Berlin Biennale 7* (2012), die Informationen über bestimmte Aktivitäten wie die der Occupy-Bewegung zum Objekt der Kunst erklärte. Der von der Biennale herausgegebene Presstext erklärte dann diese künstlerische Praxis sogar zum „Werkzeug“. Doch was zeichnet ein Werkzeug aus? Dass es bestimmten Zwecken zugeordnet und nach seiner Zweckbestimmung beurteilt wird.

Bei der Beurteilung der Kunst nach ihrer Zweckbestimmung wird alles über den Haufen geworfen, woran sie sich seit dem Aufkommen der Avantgarden abarbeitet: An dem Paradox nämlich, dass sich die Zweckbestimmung der Kunst gerade durch ihre Zwecklosigkeit konstituiert. Obgleich ohne Zweck, sagte schon Immanuel Kant, sei die Kunst für sich selbst zweckmäßig. An die Wirkung der Kunst zu glauben, bedeutet auch, dem Nutzen der Nutzlosigkeit zu vertrauen. Dieses Vertrauen in die Nutzlosigkeit ist es, was die ästhetische Erfahrung von allen anderen Erfahrungen unterscheidet und was sie in einer neoliberal-postkapitalistischen, gnadenlos zweckorientierten Gesellschaft so unentbehrlich macht. Das heißt jedoch nicht, dass Kunst keine gesellschaftlichen, politischen und ethischen Aufgaben erfüllen kann.

Daraus folgt die erste Fokussierung des Blickes:

Verweigere dich dem allgegenwärtigen Diktat der Nützlichkeit.

Falle #2:

Der Greenberg/Adorno Effekt

1939 veröffentlichte der marxistisch geprägte US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg den Essay *The Avant-Garde and Kitsch*. In diesem Essay sprach er von zwei Existenzmodi der Kunst, die gleichzeitig produziert und konsumiert werden, die sich aber grundlegend widersprechen; von der Kunst der sogenannten Avantgarde und einer Kunst, die mit dem deutschen Wort ‚Kitsch‘ bezeichnet wird. Kitsch lehnte er als minderwertiges Produkt industrieller Produktion ab, weil er die Massen verführe, während er der Avantgarde-Kunst emanzipatorische Qualitäten zuschrieb. Diesen Gegensatz

von Kitsch und Avantgarde übernahm Theodor W. Adorno, ebenfalls marxistisch geprägt, und sprach von der Kulturindustrie, die zwar von den Massen konsumiert, jedoch, wie er meinte, von oben gestaltet und gesteuert werde. Dagegen schrieb er der Avantgarde-Kunst kritisches Potential zu. Adorno zufolge verblödet die Kulturindustrie die Massen – seine Ausfälle gegen die Musik der afroamerikanischen Bevölkerung, den Jazz, sind sprichwörtlich – während die Avantgarde-Kunst und mit ihr die abstrakte Malerei vorne weg die Massen zu selbständig denkenden Subjekten erziehe.

In seinem Buch *Le spectateur émancipé* (2008, auf Deutsch erschienen unter *Der emanzipierte Zuschauer*, 2009) zeigt Jacques Rancière, dass diese Zurückweisung der Massenkultur auf das 19. Jahrhundert zurückgeht, als die Eliten der bürgerlichen Gesellschaft begannen, sich vor der Emanzipation derjenigen zu fürchten, die nicht zu diesen Eliten gehörten. Die Vervielfältigung und Steigerung der industriellen Produktion und die Erweiterung der Rechte leiteten einen Abbau von Privilegien ein, der für die Eliten immer bedrohlicher wurde. „Die Anklage der lügnerischen Verführungen der ‚Konsumgesellschaft‘“, schreibt Rancière, „wurde zuerst von diesen Eliten erhoben, die entsetzt waren... Sicherlich nahm dieses Entsetzen auch die Form der väterlichen Sorge um die armen Leute an, deren zarte Gehirne unfähig waren, diese Vielfalt zu meistern.“¹

Daraus folgt die zweite Fokussierung des Blickes:

Widerstehe der väterlichen Sorge um die verführten Konsumenten und hüte dich vor Berührungängsten mit den Produkten der Massenindustrie.

Falle #3:

Der Krauss Effekt

1985 brach die US-amerikanische Kunstkritikerin Rosalind E. Krauss, eine Nachfolgerin Greenbergs, radikal mit der bis dahin gültigen Vorstellung, Kunstkritik habe zu urteilen. Sie trat dafür ein, nicht zu fragen, ob ein Objekt der Kunst schön sei oder nicht, sondern danach, was die Bedingungen sind, unter denen etwas als schön oder als nicht schön empfunden wird. Anders gesagt, die Kritik soll diejenige Entscheidungen erhellen, die dem aktiven Urteil vorausgehen und es determinieren.

Dieser Ansatz führte zu einer Erweiterung der Kunstkritik um soziologische und soziale, psychologische, linguistische, ethnische und ethnographische, feministische, geschlechtsspezifische und postkoloniale Aspekte. Die französischen Linguisten, Strukturalisten und Poststrukturalisten wie Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Georges Bataille, Roland Barthes und Michel Foucault wurden als Zeugen herangezogen. Auch wurde dieser Ansatz vor allem durch die von Krauss gegründete und bis heute herausgegebene Zeitschrift *October* wirksam. Die deutsche Zeitschrift *Texte zur Kunst* ist sozusagen ein Ableger dieser kunstkritischen Schule, in deren Beiträgen die in diesem Vorgehen angelegte Gefahr zum Oszillieren kommt; statt sich gegenüber allen Urteilen kritisch zu verhalten, flüchtet sich diese Kritik auf Plattformen, die soziologisch, sozial, moralisch und politisch begründete Urteile fällen. Keine andere Plattform im deutschsprachigen Raum bietet so viele eindeutige Urteile – und Vorurteile – wie *Texte zur Kunst*.

Daraus folgt die dritte Fokussierung des Blickes:

Widerstehe der Verlockung, die Begründung deiner Urteile auf sozialen, soziologischen, feministischen, politischen, geschlechtsspezifischen und postkolonialen Plattformen zu suchen.

Falle #4:

Der Bacon/Disney Effekt

1972 veröffentlichte der englische Kunstkritiker John Berger seinen Essay *Francis Bacon and Walt Disney*. In diesem Essay brachte er das Menschenbild des avantgardistischen Malers Francis Bacon mit dem Menschenbild industriell produzierter Filme der Walt Disney Studios zusammen. Nicht, dass Berger sie für gleichwertig erklärt hätte, aber er begegnet ihnen mit derselben Aufmerksamkeit, um durch diesen Vergleich eine Aussage über den Menschen des 20. Jahrhunderts zu treffen. Dabei konzentriert er sich ausschließlich auf das Visuelle des Bildes. Dieser Essay, neben einigen Texten der US-amerikanischen Theoretikerin Susan Sontag, ist die Geburtsstunde der Bildwissenschaften, des ‚iconic turns‘, die sich heute einer großen Ausbreitung im universitären Bereich erfreuen und großzügig mit Geldern

unterstützt werden. Im deutschsprachigen Raum ist Horst Bredekamp der prominenteste Vertreter dieser Richtung, in dessen Vorgehen die Gefahr dieses Umgangs mit Bildern sichtbar wurde. Denn fasziniert von der Kraft des Visuellen ließ er sich von einem Händler, der ihm eine Fälschung einer Galileo Galilei Zeichnung vorlegte, bereitwillig reinlegen.

Daraus folgt die vierte Fokussierung des Blickes:

Widerstehe der verführerischen Faszination der Bilder.

Falle #5:

Der WikiLeaks + Google Effekt

Durch die weltweite Ausbreitung der Online-Informations- und Kommunikationsdienste wie WikiLeaks, Google und Facebook, kommt es zu einer Verschiebung des Verhältnisses zwischen Information und deren kritischer Beurteilung. Die Information an sich macht den Wert aus. Das führt dazu, dass es keine Wertskala mehr zur Beurteilung und Sortierung von Informationen gibt – und das im Namen der Transparenz. Denn WikiLeaks und Facebook geben vor, transparent vorzugehen. Julian Assange, der Gründer von WikiLeaks, und ebenso die Piraten-Partei, operieren mit einer radikalen Transparenzideologie: Alle Informationen sollen prinzipiell allen offen stehen und das auch unter Missachtung zum Beispiel des Briefgeheimnisses und auch auf die Gefahr hin, dass zum Beispiel Informanten oder Dritte massiv gefährdet werden. Das Absurde dabei ist, dass über die Entscheidungskriterien im Inneren von WikiLeaks keine Transparenz herrscht. Auch bei Facebook sind die Algorithmen, die entscheiden, welche Postings wie prominent erscheinen, alles andere als transparent.

Ähnliche Verfahren haben sich auch in der Kunst etabliert. Seit einigen Jahren gibt es den Bilder-Onlinedienst Contemporary Art Daily, der weltweit Bilder von Ausstellungen „nur eben abzüglich einer kritischen Bewertung“, wie der Kritiker Jörg Heiser in seinem sehr erhellenden Beitrag während des letzten *Kunstkritik Labors* sagte, „abzüglich ‚anstrengender‘ Gedankengänge“ präsentiert. Ersetzt wird die Bewertung, ähnlich wie bei WikiLeaks nur natürlich auf viel kleinerem Terrain, durch die Illusion globaler Transparenz. Man muss gar nicht mehr vor Ort sein, alle Informationen sind ja scheinbar digital verfügbar. Und es gibt den Onlinedienst e-flux,

der für eine beträchtliche Zahlung Informationen an seine nichtzahlenden Abonnenten weitergibt, ohne allerdings den Bewertungsschlüssel transparent zu machen. Denn e-flux behält sich vor, auswählen zu dürfen.

Aber damit nicht genug. Es ist nicht nur so, dass alle diese Kommunikationsdienste für Transparenz eintreten und sie selbst nicht einhalten. Facebook schließt sogar von vornherein jede Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung aus. „Wir erhalten eine sanitäre Vernetzungskultur, die bekanntlich nur ‚like‘ und kein ‚dislike‘ kennt“, stellt Heiser weiter fest. Angesichts dieser, jede Art von Kritik bereinigenden Entwicklungen scheint sich im Umgang mit den Begriffen Transparenz, Diskretion, Information, Entscheidungskriterien und Wert eine faustdicke Krise anzubahnen. Und da sind wir endlich wieder bei der Kunstkritik. Denn etymologisch ist ‚Kritik‘ mit ‚Krise‘ verwandt. Beide kommen von dem griechischen Verb ‚krinein‘, was soviel wie „unterscheiden“ bedeutet. Demnach bietet eine Krise die beste Gelegenheit, sich unterscheidend als Kritikerin oder Kritiker zu bewähren.

Daraus folgt die fünfte Fokussierung des Blickes:

Freue dich über die Krise und scheue dich nicht, über Transparenz, Diskretion und Werte neu zu verhandeln.

Stolperstein #1:

Der Duchamp Stolperstein

1917 reichte Marcel Duchamp in New York der Jury der Ausstellung der Society of Independent Artists ein in einem Kaufhaus erworbenes Pissoir ein, das er als *Fountain* betitelt zum Objekt der Kunst erklärte. Die Jury lehnte das Objekt ab. Anschließend verschwand es. Doch Duchamp war vorbereitet, denn er ließ ein Foto seines Pissoirs veröffentlichen, womit er nicht nur einen Skandal provozierte, sondern ein völlig neues Element in die Kunst einführte. Nicht mehr ein Objekt – denn außer der Jury hat keiner das Pissoir gesehen –, sondern die Information darüber wurde zum Kunstwerk. Anschließend wurde Duchamps Geste vergessen. Weder in den Theorien von Greenberg noch in den Texten Adornos spielt sie eine Rolle. Und selbst in dem 1985 veröffentlichtem Buch *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* von Rosalind Krauss kommt Duchamps Pissoir nicht vor.

Wiederentdeckt wurde Duchamp nicht von Kunstkritikern, sondern

Ende der 1960er-Jahre von Künstlern wie Andy Warhol. Das ist sicherlich kein Zufall, denn um diese Zeit setzt, wie Boltanski und Chiapello gezeigt haben, in der kapitalistischen Wirtschaft die Verschiebung vom materiellen Produkt zur Information als dem eigentlichen Mehrwert ein. Warhol, in dessen eigener künstlerischer Praxis die Information – der bewusst in die Öffentlichkeit getragene Klatsch und Tratsch über seine Person – die selbe, wenn nicht größere Rolle spielte als seine Kunstwerke, war dieser Verschiebung auf der Spur. Dagegen verpassten die meisten Kunstkritiker diese Verschiebung, weil sie in ihrer Theorie nicht vorgesehen war.

Daraus folgt die sechste Fokussierung des Blickes:
**Halte Ausschau nach dem Unerwarteten,
Unvorhergesagten und Unwahrscheinlichen.**

Stolperstein #2:

Der Fiedler Stolperstein

Im Jahre 2006 organisierte die Zeitschrift October in New York ein Symposium zum Thema Kunstkritik. Am Vormittag kamen einige Kunstkritiker zu Wort, nachmittags ausschließlich Kenner der kritischen Theorie, die sich auf die Frankfurter Schule wie sie Adorno und Max Horkheimer vertraten, beriefen. Auch die Symposien, die von Texte zur Kunst zu diesem Thema veranstaltet werden, vermengen Kunstkritik mit kritischer Theorie, denn es soll suggeriert werden, kritische Theorie sei gleichzeitig auch Kritik. Dabei, bei allem, was sie geleistet hat, ist kritische Theorie eine Methode, die sich von der Kunstkritik grundlegend unterscheidet. Denn Kunstkritik ist ein Vorgehen, das sich verschiedener Methoden bedienen kann. Das im Unterschied zu einer Methode, die wie die Zentralperspektive nie den Standpunkt des Blickes wechselt, immer wieder den Standpunkt von Neuem auslotet und den Blick neu fokussiert.

Daher wagt die Kunstkritik vielmehr, als nur dem ausgetretenen Pfad einer Methode zu folgen, sie macht statt dessen Umwege, Sprünge nach vorne und wieder zurück, Unterbrechungen und sie nimmt Stolpersteine wahr. Ähnlich einem Intellektuellen, den der ebenso störrische wie umstrittene US-amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler so provokativ beschrieb: „Der Intellektuelle ist der ewige Revolutionär des Geistes. Noch im Begriff, die eine Barrikade zu erklimmen, mit roter Fahne in der Hand,

träumt er bereits von der nächsten, auf der er die schwarze Fahne hissen wird. Schlimmer noch, in Gedanken schreibt er schon an dem Buch, das enthüllt wird, wie absurd der Anblick ist: er und seine Genossen, eine rote oder schwarze Fahne schwenkend.“²

Daraus folgt die siebte Fokussierung des Blickes:

Widerstehe der Verlockung, sich im Schoß einer Methode gedanklich auszuruhen.

Stolperstein #3:

Der nordatlantische Stolperstein

Die gesamte Kunstgeschichte und nicht anders die Kunsttheorie, über die wir heute verfügen, sind von einem zentralperspektivisch ausgerichteten Blick aus geschrieben. Dieser Blick hat in Westeuropa beziehungsweise in den USA seinen Standpunkt. Auch die meisten sogenannten internationalen Ausstellungen sind vorwiegend mit Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern aus den USA und Westeuropa bestückt. So auch die letzte von Kasper König kuratierte *Manifesta* in St. Petersburg (2014). Diese Tatsache verleitete die russische Künstlerin Jelena Kovylyna dazu, während der Pressekonferenz von einer „Manifesta der Nato-Künstler“ zu sprechen. Tatsächlich zeichnen sich nicht nur Ausstellungen, sondern auch die Kunstgeschichtsschreibung durch eine Asymmetrie des Blickes aus: So sprechen zum Beispiel die meisten Experten des russischen Malers Kasimir Malewitsch in den USA und Westeuropa kein Russisch. Und das obwohl es bis vor kurzem kaum Übersetzungen seiner vielen Schriften gab. Umgekehrt würden diese Experten einen russischen Kunsthistoriker, der sich zum Experten von Jackson Pollock erklärte ohne Englisch zu sprechen, wenn nicht auslachen, so kaum ernst nehmen.

Daraus folgt die achte, die letzte und die anspruchsvollste Fokussierung des Blickes:

Vermeide, auch wenn es Anstrengungen erfordert, den asymmetrischen Blick.

Bei dem Einüben dieser Fokussierung können die Schriften der indischen

Philosophin Gayatri Chakravorty Spivak, die an der Columbia University in New York lehrt, oder die des französischen Soziologen Bruno Latour helfen. Latours zuletzt veröffentlichtes Buch *Enquêtes sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes* (2012, auf Deutsch erschienen unter *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, 2014) beschreibt das Denken der Eingeborenen der nordatlantischen Allianz aus dem Blick einer von außerhalb kommenden, jedoch nach den Grundsätzen der Anthropologie arbeitenden Forscherin.³ Das Buch ist nicht leicht zu lesen, doch selten bietet ein Text so viele überraschende Einsichten, die beim Betrachten der eigenen westlichen kulturellen Überlieferungen wie der Überlieferungen anderer Kulturen äußerst hilfreich sein können.

1 Jaques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 59.

2 "The intellectual is the permanent revolutionist of the spirit; even as he straddles one barricade, the red flag in his hand, he is dreaming of the next, when he will raise the black. And worse than that, he is already in his mind writing the book that will reveal just how absurd he and his comrades looked waving the red flag or the black." Leslie Fiedler, *The Intellectual Roots of Anti-Intellectualism*, in: Leslie Fiedler (Hg.), *A New Fiedler Reader*, New York: Prometheus Books, 1999, S. 116.

3 Bruno Latour, *Existenzweise. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin 2014.



Noemi Smolik ist Kunstkritikerin und Kuratorin mit Veröffentlichungen in *artforum*, *frieze*, *frieze d/e*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und mit zahlreichen Publikationen zum Thema der russischen Avantgarde. Sie unterrichtet Kunstkritik und Kunsttheorie an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten Bonn und Köln. Sie lebt in Bonn und Prag.



HATE, like

Kritik bringt den, der sie übt, früher oder später immer in Verlegenheit. Ich erinnere mich selbst an recht unangenehme Momente, in denen ich von Künstlern oder Kuratoren auf den Text, den ich verfasst hatte, angesprochen wurde. In einigen Fällen erlauben es solche Reaktionen, sich sachlich mit ihnen auseinanderzusetzen. In anderen jedoch zielen sie darauf ab, Autoren zu diskreditieren. Einmal, kurz nach der Publikation einer Ausstellungskritik etwa, schickte mir der Künstler der Schau eine E-Mail, in der er mir nicht nur meine intellektuellen Fähigkeiten absprach, sondern mich auch noch auf mein Äußeres reduzierte. Ein anderes Mal drohte mir jemand, er würde den Presserat einschalten, damit er meinen Artikel aus dem Verkehr ziehe.

Solche Reaktionen sind äußerst unangenehm und können einen kurzfristig sehr verunsichern. Sie gehören gegenwärtig aber leider zu den harmlosen Antworten auf Artikel, in denen mehr steht als Informationen. Besonders im Internet sehen sich Journalisten mit hasserfüllten Kommentaren zu ihren Artikeln konfrontiert, die kaum jemand von ihnen kalt lassen. Beschimpfungen wie

„Diese glubschäugige, neue deutsche, habgierige Giftspritze“

„Zeit für mein Lieblingsschimpfwort: Du, Fotzer!“

„Hallo Zensor-Arschloch“

werden von Redaktionen unter Anmerkung entweder sofort entfernt oder sie schreiben Gegenkommentare. Einige Journalisten haben sich auch zusammengeschlossen und organisieren Hate-Poetry-Lesungen, auf denen sie die sogenannten Lesermeinungen vortragen und offensiv zur Schau stellen. Diese Form der Aneignung erreicht auf der Bühne, dass die hohle, diskriminierende Verkürzung des Hasses ausgestellt und so aus Beleidigungen Satire wird. Aber nicht jeder kann auf einen Angriff mit einem Gegenangriff antworten.

Der Chef des Satiremagazins Charlie Hebdo, Stéphane Charbonnier, wurde seit langer Zeit von einem Bodyguard begleitet. Bei dem Attentat auf die Redaktion am 7. Januar 2015 in Paris starb Franck Brinsolaro, sein 49-jährige Personenschützer, als erster. Im Anschluss ermordeten Chérif und Said Kouachi die Karikaturisten, Cartoonisten und Autoren des Blattes. Zwei Tage später überfiel ihr Mittäter Amedy Coulibaly einen jüdischen Supermarkt und nahm zahlreiche Geiseln. In einem Telefonat mit dem französischen Sender BFMTV berief auch er sich auf den IS, ihre Tat bekämpfe

die Unterdrückung von Muslimen, verteidige das Kalifat. In einem Video aus dem Jemen bekannte sich die Al-Qaida zu den Vergeltungsmorden, sie seien für die von Charlie Hebdo regelmäßig publizierte Mohammed-Karikaturen verübt worden.

Diese Morde haben niemanden kalt gelassen. Unzählige Menschen erklärten im Internet und auf Trauermärschen mit dem Plakat „Je suis Charlie“ ihre Solidarität mit den Opfern, aber auch ihre Haltung gegenüber der Meinungsfreiheit, die es jedem erlauben sollte, sich öffentlich zu positionieren und Kritik zu üben. Erst nach einiger Zeit wurde der grenzenlose Säkularismus zunehmend in Frage gestellt. Die New York Times veröffentlichte einen Leitartikel zum Thema mit dem Schlusssatz: „Tastes, standards and situations change, and in the end it is best for editors and societies at large to judge what is fit — or safe — to print.“⁴¹

Der Zeitung wurde das Adjektiv „safe“ schnell zum Vorwurf gemacht, da es, wie Matthias Döpfner es formulierte, wie eine „finale Unterwerfung der Pressefreiheit gegenüber der terroristischen Gewalt“ wirke. „Sicherheit ist wichtiger als Wahrheit. Sicherheit ist wichtiger als Freiheit. Und dazu hat schon Benjamin Franklin gesagt: Der Mensch, der bereit ist, seine Freiheit aufzugeben, um Sicherheit zu gewinnen, wird beides verlieren.“ Döpfner honorierte gegenüber dieser Bankrotterklärung den Mut der Bürger und erinnerte an das ehemalige Bekenntnis der New York Times „All the news that’s fit to print“ als beherzten Schlachtruf der Unabhängigkeit und redaktionellen Courage.

Angesichts der rhetorischen und physischen Gewalt, der Journalisten zunehmend ausgesetzt sind, erscheint die Rezeption tatsächlich die größte Bedrohung der Kritik zu werden. Die Gefahr, aus Angst vor einem unkontrollierbaren Shitstorm mit wertenden Aussagen hinterm Berg zu halten oder gar aus Furcht um sein Leben, seine Meinung zu verändern, ist real geworden und kann die Unabhängigkeit von Autoren nachhaltig beschädigen. Zugleich kann sie aber auch im Gegenteil zu einer Dogmatik führen, die die Kritik nicht weniger gefährdet.

So ignorierte Döpfner in seinem Kommentar eine Einsicht, die für die Kritik im Allgemeinen und die Kunstkritik im Besonderen eine der größten Herausforderungen darstellt, der sie sich immer und immer wieder stellen muss: „Tastes, standards and situations change“ (Geschmäcker, Standards und Situationen ändern sich). Für viele bedeutet diese Aussage keine Bankrotterklärung an eine Pressefreiheit. Sie stellt auch nicht die maximale

Solidarität mit den Opfern in Frage und bringt kein Verständnis für die Täter auf. Nach dem Schock über das Gewaltverbrechen erinnert sie vielmehr daran, anerkannte Maßstäbe und festgeschriebene Kriterien zu hinterfragen, sich mit anderen Worten in einem ständigen Dialog mit den Gegebenheiten zu befinden und sich auf das, was man nicht kennt, vorurteilsfrei einzulassen und von Fall zu Fall zu beschreiben, zu diskutieren und wenn das überhaupt möglich ist, zu beurteilen.

Die Kunstkritik lässt das jedoch manchmal vermissen: Auf der 10. Biennale im arabischen Emirat Sharjah (2011) wurde eine Arbeit des Algeriers Mustapha Benfodil aus dem öffentlichen Raum entfernt. Auf einem Platz in unmittelbarer Nähe zu einer Moschee stellte er kopflose Puppen in Uniformen aus, auf denen arabische Schriftzüge standen, die als Graffiti auch an Wänden und auf Straßen auftauchten. Es handelte sich dabei um Aussagen von Extremisten, die im Namen der Religion während des Bürgerkriegs Frauen vergewaltigten. Dies führte zu heftigen Reaktionen in der Bevölkerung von Sharjah, so dass im Auftrag des Scheichs Sultan bin Muhammad al-Qasimi die Arbeit entfernt und der Direktor Jack Persekian als Verantwortungsträger entlassen wurde. Die Kritik verurteilte diesen Schritt als Zensur, als Einschränkung der künstlerischen Freiheit. Kaum jemand außer den Amtsträgern des Emirats kümmerte sich um das lokale Publikum und diskutierte ihre Werte. Wer sich das traute, dem wurde sofort Naivität vorgeworfen, die machtpolitischen Gründe für das Verbot außer Acht zu lassen: Der Scheich wolle die innere Stabilität nicht gefährden, um sich vor dem Arabischen Frühling in seinem eigenen Staat zu schützen.

Ähnliches passiert gegenwärtig in Venedig. Vor wenigen Wochen wurde die Moschee, die der Künstler Christoph Büchel in der ehemaligen katholischen Kirche Santa Maria als isländischen Beitrag der Venedig Biennale eröffnete, geschlossen. Die Behörden verwiesen auf Sicherheitsauflagen, die nicht eingehalten wurden. Außerdem werde der Ort von der moslimischen Gemeinde für Gebete genutzt, was im Vorhinein verboten wurde: Das Gebäude, so hieß es, dürfe nicht für religiöse Zwecke missbraucht werden. Zwar berichteten die Medien auch hier über die politischen Motive für die Schließung – die Eröffnung fand mitten im Wahlkampf um das Amt des Bürgermeisters statt. Der #Aufschrei, um dieses Modewort hier einmal einzusetzen, jedoch bleibt bis heute aus. Niemand setzt sich mit dem Publikum und der religiösen Praxis auseinander, niemand diskutiert die Rechte der Besucher, niemand verteidigt die Kunst.

Im deutschsprachigen Raum findet man online auf den Seiten der Tageszeitungen lediglich eine dpa-Meldung, deren Gehalt nicht über die Verbreitung der Nachricht hinausgeht. Es scheint, als sei die Information das einzige Kriterium, auf das sich die Kritik gegenwärtig noch einlasse. Dafür sprechen auch viele Artikel, die sich im Rahmen der Venedig Biennale mit dem Einfluss des Marktes beschäftigen. Galerien- und Sponsorennamen werden recherchiert und Geldströme errechnet, als ob die ökonomischen Fakten die Diskussion um ästhetische, politische und moralische Fragen ersetze.

Karl Marx wird im Auftrag des Kurators Okwui Enwezor in Venedig zwar gelesen, aber heißt das, dass die Kritik ihnen hörig sein muss? Vielleicht sollte es als Angebot verstanden werden, den Kapitalismus als ein Werteschaffendes und verteilendes System zu befragen. Genau diese Diskussion wird jedoch gegenwärtig so häufig unterschlagen beziehungsweise unter der Prämisse der kapitalistischen Ideologie geführt, sein einziger Wert bestehe darin, alle Werte abzuschaffen. Der Kapitalismus, heißt es, könne alles für sich nutzen, Widerstand verarbeite er wie ein Mähdrescher und ziehe sogar aus der Kritik an ihm selbst noch Profit. Dieser unserer Zeit inhärente Nihilismus hat sich längst auch in die Köpfe von Kritikern eingenistet und ist ihnen zum Maßstab ihrer Arbeit geworden.

Inhaltlich bemerkt man das in Texten, die den Siegeszug der abstrakten Malerei in Beziehung zur Entwicklung der Finanzmärkte setzen. In der Mitte des 20. Jahrhunderts war die Erklärung noch politisch motiviert: Vor allem in den Vereinigten Staaten wurde der künstlerische Akt als radikale Befreiung beschrieben, das abstrakte Bild als Spiegel der Selbsterschaffung eines amerikanischen Künstlerhelden gefeiert, was für den Feldzug gegen den Faschismus und Sozialismus instrumentalisiert wurde. Bereits 1943 schrieb der Galerist Samuel Kootz: „The fight against totalitarianism has created a precise issue which should persuade the artist to a new soul-reaching to help manufacture a better state, in which he can retain his opportunity to work and perform his own miracles.“ Die Abstraktion galt als subversive Kraft, der Künstler wurde als Baumeister einer neuen Welt etabliert, der kommunistisches Gedankengut in eine demokratische Qualität verwandelte. Heute hingegen wird sie als Sinnbild für einen entfesselten Finanzkapitalismus benutzt: „Geld hat seine narrativen Qualitäten verloren, so wie einst die Malerei“, schreibt der Schriftsteller Don DeLillo. „Geld führt nur noch Selbstgespräche.“

Diese Art des Denkens hat ihre Existenzberechtigung. Sie unterscheidet sich aber von einem kritischen Denken insofern, als dass ihre Aufgabe

lediglich darin zu bestehen scheint, die Gegenstände einer Theorie, in diesem Fall der kapitalistischen, zuzuordnen, ihre Maßstäbe anzulegen und alles rauszuschmeißen, was sich ihr in den Weg stellt. Die Theorie kann der Kritik kein Gerüst zur Verfügung stellen, auf dem der Kritiker durch eine Ausstellung klettert. Sie gibt ihm keinen Kriterienkatalog an die Hand, mit dem er sich prüfend vergewissert, ob das Bild, das er sich von diesem oder jenem Gegenstand macht den darin festgesetzten Merkmalen entspricht. Wer nach solchen Hilfsmitteln sucht, erinnert mehr an einen Fahrkartenkontrolleur als an einen Menschen, der sich auf die Erfahrung von etwas einlässt, was wir allgemein als Gegenwart bezeichnen.

Die Theorie steht zwar in einem gewissen Verhältnis zur Kunst, als dass sie von ihr ausgeht. Aber sie bewegt sich, insofern sie Theorie sein will, immer von ihr fort. Hegel beschrieb die Zeitlichkeit dieser Abstraktions-Bewegung in seinem Eulen-Gleichnis: Die Philosophie, schrieb er, sei wie die Eule der Minerva, die ihren Flug erst mit der Dämmerung beginne. Sie erkenne das Leben folglich in Grautönen als veraltete Gestalt seiner selbst. Die Kriterien, die aus der Theorie gewonnen werden, drohen ständig aus der Zeit zu fallen und sind damit für die Kritik ungeeignet.

Selbst dort, wo sich die Theorie nicht auf Vergangenes bezieht, sondern wie etwa der Akzelerationalist den spekulativen Blick auf Zukünftiges richtet, wird derjenige, der durch die Brille dieser Theorie auf die Welt schaut, sich dieser gegenüber verschließen. Zwar versuchen uns die Technokraten einzureden, das menschliche Verhalten sei berechenbar, das heißt also vorhersehbar, doch den Verlauf der Geschichte konnte bisher niemand vorschreiben. Das Verfallsdatum von Theorie zeigt sich deshalb immer am offensichtlichsten, wenn sie versucht, der Geschichte ein Ende zu setzen. Autoren wie Francis Fukuyama oder Clement Greenberg haben sich so lange als Wahrsager behauptet, bis sie von der Geschichte überholt und widerlegt wurden.

Greenberg wurde ja nicht nur von Künstlern wie Andy Warhol und Sol LeWitt, vom Pop und der Konzeptkunst vorgeführt. Auch haben Diskurs-Analytiker die bereits erwähnten Ideologien entlarvt, die die Kunsttheorien, die den Vorrang der Abstraktion gegenüber der Figuration behaupteten, wie eine Art blinder Fleck bewohnen. Sein Ordnungssystem, mittels dem ästhetische Programme politischen zugewiesen werden, muss uns heute, mehr als 70 Jahre später, wie jenes Gerüst erscheinen, an das wir uns nur durch Seile und Gurte zu binden brauchen. Wie schön wäre es, sich dort in Sicherheit zu wiegen und in Ruhe unserem Geschäft nachgehen zu können. Das Problem

ist nur, dass wir dort soweit von der Gegenwart entfernt wären, dass sie nur noch als Miniatur auf dem Boden unter uns sichtbar werden würde.

Die Beispiele aus Sharjah und Venedig zeigen, dass es weder im Westen ein allgemein gültiges Darstellungsgebot noch im Islam ein Darstellungsverbot gibt. Beides muss verhandelt werden, konkret und von Fall zu Fall. Dabei darf nicht die Angst vor der Reaktion des Publikums zum Kriterium werden, sie darf nicht ignoriert, aber auch niemals bedient werden.

In der Solidaritätserklärung „Je suis Charlie Hebdo“ mit den Opfern des Attentats tauchte ein Personalpronomen auf, das in dieser Hinsicht zum neuen Garant der eigenen Haltung aufgestiegen ist: Ich. Die radikale Behauptung des Ich verhindert den Dialog mit der Gesellschaft, stört die Identifikation mit dem Gegenüber, die politisches Denken überhaupt erst möglich macht. Gleichzeitig kann der Verlust jedoch zur Auflösung einer Position führen. Jüngst veröffentlichte der 26-jährige Journalist Dave Infante eine Art Selbstporträt mit einem Bekenntnis. „To wit“, schrieb er, „of all reasons I enjoy being a writer, the single driving force behind my career trajectory has been validation. I write for validation: of my peers, of my parents, of the followers who retweet me, even of the commenters who say cruel things. I need to be told, repeatedly and at length, that I have valuable ideas. That my talent is singular.“ Der Bestrafung steht ja die Belohnung gegenüber, der Like-Button, der auf das Gehirn desjenigen, dem er gilt, nachgewiesen eine ähnliche Wirkung hat wie die Streicheleinheiten und das Lob der Eltern, von dem man bekanntlich nie genug bekommen kann.

1 http://www.nytimes.com/2015/01/19/opinion/charlie-hebdo-and-free-expression.html?_r=0



Antje Stahl studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin, der Université Panthéon-Sorbonne Paris 1 und der New York University. Im Rahmen des Stipendiums EGIDE arbeitete sie am Centre Georges Pompidou, als freie Kuratorin organisierte sie Ausstellungen u. a. mit Ignas Krunglevicius in Berlin. Seit 2011 arbeitet Stahl als Redakteurin für Monopol – Magazin für Kunst und Leben und als freie Autorin. Ihre Texte erscheinen u. a. in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Welt am Sonntag und dem Tagesspiegel. Antje Stahl gehört zu den Autoren des Buches *Abriss-Atlas Berlin*, Mitte/Rand Verlag, Berlin 2014. Sie ist Projektleiterin des Center for Optimism in Berlin. Zurzeit schreibt sie an einer Essay-Sammlung *Über die Gegenwart* (– im weitesten Sinne). Sie lebt in Berlin.

DAS KUNSTWERK ALS MAß

Manchmal – selten – stehe ich vor einer künstlerischen Arbeit, die für mich im Lauf der Auseinandersetzung zu einer Art Maß wird; einem Maß für die Welt einerseits und einem Maß für die Kunst andererseits. Es ist gut zu wissen, dass es sie gibt. Man kann immer wieder zu ihr zurückkehren und Maß nehmen. Man denkt an sie, wenn man vor anderen Arbeiten steht und sich fragt, was an ihnen nicht stimmt. Man nimmt Maß, gleicht ab und findet so Worte dafür, was den fraglichen Arbeiten fehlt. Oder findet vielleicht heraus, dass sie noch eigenständiger sind und hat ein neues Maß gefunden.

Für mich ist zum Beispiel die Arbeit des 1955 geborenen Wiener Installations- und Performancekünstlers Heinrich Dunst ein Maß für formale Stringenz und die Reflektion der Bedingungen der eigenen Gesten, vom eigenen sprechenden und zeigenden Körper bis zur Infrastruktur der gesellschaftlichen Produktion. 2008 setzte er in jede Kabine des Paternosters des Haus der Industrie in Wien je einen Buchstaben, gefräst aus rosaner Dämmplatte, auf der das Logo des Herstellers „Austrotherm“ wiederholt ist. Langsam liefen die Buchstaben auf einer Seite herunter, auf der anderen hinauf, und bildeten den Begriff „PATERNOSTER“. Dazu hielt Dunst als Performance eine Rede auf den Paternoster und das Haus der Industrie. Seitdem nutzt er diese rosanen Buchstaben regelmäßig in Installationen. In einer Besprechung seiner Einzelausstellung in der Wiener Secession 2014 versuchte ich ihre Wirkung einzufangen: „With the foam’s industrial purpose linked to acoustics and the color to the mouth and tongue, the letters function as a bridge to Dunst’s performances, resulting in an odd personal presence—like talkative ghosts of Minimal art.“¹ Jedenfalls: Wo immer jemand etwas an die Wand lehnt, etwas scheinbar beiläufig collagiert oder einen lapidaren Strich zieht, denke ich an Dunst. Die Fragen, die die Post-Internet Art umtreiben, etwa das Unschärf-Werden der Werk- und Medienformen, erhalten für mich vor dem Hintergrund seiner Arbeit Schärfe und Kontur.

Renzo Martens’ Arbeit ist für mich ebenfalls ein Maß, wenn auch eher was die Reflektion der ökonomischen Bedingungen und Wirkungen von Kunst angeht. Er lässt formale und ethische Fragen aufeinander prallen – etwa wenn er Kakaobauern im Kongo Skulpturen aus Lehm formen lässt und Abgüsse von diesen aus Schokolade in Galerien verkauft, um den Bauern einen Anteil am Markt für kritische Kunst zu sichern. Sein umstrittener Film *Enjoy Poverty (Episode 3)* von 2008 hat meinen Blick auf dokumentarische Praxen enorm erweitert und um viele Kriterien bereichert.² Ich stimme Timotheus Vermeulens Beobachtung zu, dass Theorien nicht auf dem Rück-

zug sind, sondern es eine Inflation an theoretischen Entwürfen gibt: Spekulativer Realismus, Akzelerationismus, New Materialism oder der Begriff des Anthropozän... Diese Denkrichtungen haben über die letzten vier Jahre innerhalb weniger Monate in der Gegenwartskunst an Fahrt gewonnen, meist in Form von Ausstellungsankündigungen, die sich auf sie beziehen, und von Symposien, die an Ausstellungen angegliedert werden.³ Sie haben alle ihre Schnellsprünge und ziehen ihre Legitimation und Durchsetzungskraft weniger aus wissenschaftlichen Institutionen als aus der spekulativen Betriebslogik des Kunstdiskurses. Theoriebildung ist selbst spekulativ geworden. Begriffe setzen sich nicht mehr in philosophischem Streit und langwieriger Begriffsklärung durch, sondern in der Logik von Hashtags: Was die Intuitionen von vielen trifft wie ein guter Popsong, setzt sich in den Köpfen und Veranstaltungsprogrammen fest, wird zur Bezugsgröße und zum Magneten, an den man sich hängt.

Wenn es um die Beurteilung von Kunst geht, finde ich es problematisch, sich von theoretischen Modellen leiten zu lassen. Man erlebt das in Besprechungen häufig, das Klammern an Walter Benjamin, Clement Greenberg, Michel Foucault oder Roland Barthes. Dabei werden meist nur die bestehenden Schubladen in ihrer Wirkung verstärkt und der Blick auf das Neue verstellt.

Ich erfahre die Auseinandersetzung mit Kunstwerken zunächst als etwas Praktisch-Körperliches: Ich betrete einen Raum und erlebe unmittelbare Reaktionen: inneres Zumachen oder Öffnung. Langeweile und Überdruß oder Neugierde und gute Laune, oder – wie soll ich sagen – ein erhebendes Gefühl. Das innere Zumachen erlebe ich meist dann, wenn ich den Eindruck habe, dass sich hier jemand an das klammert, was schon bekannt ist oder sich bewährt hat. Neugierde, wenn ich zunächst gar nicht genau weiß, warum ich das jetzt so großartig finde und ich immer neue Details entdecke, die die anfängliche Begeisterung bestätigen. Wenn ich einer Logik gegenüber stehe, die nicht auf die Logiken reduzierbar ist, die ich schon kenne. Worte zu finden, die diese Erfahrung vermitteln, darin sehe ich meine Aufgabe. Und das geht nur, wenn ich nicht in der Beschreibung und Bewertung aus kritischer Distanz verbleibe, sondern mich ins Offene begeben, mich auf diese Logik einlasse und mit ihr spiele. Das heißt nicht sie zu imitieren, aber selbst eine Form zu finden, in der die Eigentümlichkeit der Arbeit widerhallen kann. Als Beispiele, in denen ich das versucht habe, fallen mir ein Text über Ryan Trecartin⁴ und ein weiterer über den Zeichner Heiner Franzen⁵ ein. In

beiden Fällen habe ich versucht, meine Erfahrung in der Annäherung an die jeweilige Arbeit, mit allen Irritationen und Schwierigkeiten, als Beispiel zur Verfügung zu stellen – also nicht vom Ergebnis her zu arbeiten, einer schon entwickelten Interpretation etwa, sondern bei der Anschauung zu beginnen, zwischendurch Kontextualisierungen zu unternehmen und daraus mögliche Lesarten zu entwickeln. Wobei der Begriff Lesart eigentlich kontraproduktiv ist: Kunstwerke enthalten keine versteckten Botschaften, die sich auf Aussagen in der Sprache reduzieren ließen. Sie sind selbst die Botschaft.

Ich will hier nicht für naive Intuition votieren. Natürlich ist diese eigene Stimme, die auf unterschiedliche Werke spezifisch reagiert, total intellektuell durchformt, durch die bisherige Auseinandersetzung mit Arbeiten geprägt und in ständiger Veränderung. Aber an dieser Stimme, durch die immer auch die Gesellschaft spricht, lässt sich nur arbeiten, wenn man ihr nicht ausweicht indem man sich an vorgefertigte Konzepte und Formulierungen hält, sondern sich auf offenes Terrain wagt.

Der Zusammenbruch vermeintlich tragfähiger Theoriemodelle geht einher mit einer Konjunktur von Theorien der Praxis, die versuchen, der Uneinholbarkeit und Kontingenz menschlichen Handelns Rechnung zu tragen – und der Begegnung mit neuen Logiken. Pierre Bourdieu hat seine ganze Soziologie auf Basis seiner ethnografischen Forschungen unter Berbern entwickelt, also in der Erfahrung eigener Fremdheit. Tatsächlich hat die Auseinandersetzung mit Kunstwerken viel mit ethnografischen Problemen zu tun: Nur im ständigen, wechselseitigen Abgleich der eigenen Logik mit der Logik des Gegenstands lässt sich dessen Eigenlogik näher kommen und kann sich auch die eigene Logik verändern. Man verlässt damit den festen Grund einer vorausgesetzten Objektivität und begibt sich ins Offene – ein ständiges Arbeiten an der eigenen Sensibilität. Nicht der Gegenstand muss sich vor mitgebrachten Konzepten rechtfertigen, sondern umgekehrt: Die Konzepte sind am Gegenstand zu überprüfen und aus ihm heraus neu oder weiter zu entwickeln. Die Begegnung mit Kunstwerken ist eine Schwellenerfahrung – aber eben nicht bei jedem Kunstwerk. Nur bei solchen, die ihr eigenes Maß aufstellen.

Der Begriff des Maßes klingt mechanisch, technisch und zweckhaft. Mir geht es mit dem Begriff aber um das Gegenteil. Erst dann, wenn eine künstlerische Arbeit sich von bestehenden Maßstäben löst, kann sie ein Maß sein. Maß heißt nicht, dass sie mit etwas übereinstimmt, sondern dass sie letztlich mit nichts wirklich übereinstimmt.

Ein Maß kann natürlich vieles sein. Martin Luther King ist ein Maß. Der Ford Mustang ist ein Maß. Deine Mutter ist ein Maß. Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon ist ein Maß, und seine Stühle sind es auch. Das iPhone war ein Maß. Designgegenstände wirken unmittelbar als Maß, sie verändern Praxisformen (ein Smartphone natürlich mehr als ein Stuhl). Aber sie veralten schneller als Kunstwerke. Sie werden von der Veränderung der Praxisformen, die sie anstoßen, überholt. Kunstwerke aber sind einfach da. Zehn Jahre später immer noch. Hundert Jahre später auch (so zumindest eine Voraussetzung des sozialen Spiels, das sie trägt). Jeff Koons' *Balloon Dogs* sind ein Maß. Und werden als solches auch noch lange von Nutzen sein.

Ich denke, jedes gelungene Kunstwerk ist wie das Urmeter in Paris – es bringt ein Maß in die Welt, das sich über die Zeit behauptet. Nur dass das Urmeter Vereinheitlichung zum Ziel hat, während jedes Kunstwerk die Welt vielfältiger macht und weniger auf feste Maße reduzierbar. Sie fordern das ständige Wechselspiel von Affekt, Empathie und Distanznahme ein, das jede liberale Gesellschaft braucht. Ich finde, dass dieser Begriff des Maßes es recht einfach macht, jedem zu erklären, warum man Kunstwerke braucht. Und damit die Kunstkritik, die um immer neue Maßstäbe der Beschreibung der Möglichkeiten ringen muss, wie man diese Maße für das eigene Leben benutzt.

- 1 Vgl.: Reichert, Kolja: *Heinrich Dunst at Secession Vienna*, in: Art in America <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/heinrich-dunst/>.
- 2 Vgl.: Reichert, Kolja: *Im Kopf nur Schokolade*, in: DIE ZEIT N° 18/2015, 29. April 2015 <http://www.zeit.de/2015/18/renzo-martens-kunst-entwicklungshilfe>.
- 3 Wie etwa im Fall der Ausstellung *Speculations on Anonymous Materials* (29. September 2013 bis 23. Februar 2014) im Fridericianum mit einem Symposium am 4. Januar 2014, das die eher lose Anbindung der gezeigten Arbeiten an den Spekultativen Realismus und den Akzelerationismus untermauerte; und der Ausstellung *nature after nature* (11. Mai bis 17. August 2014, auch im Fridericianum) mit einem Symposium am 5. Juli 2014.
- 4 Reichert, Kolja: Ryan Trecartin. *Eine Vorahnung auf die Welt nach dem Menschen*, in: Die Welt, 19. März 2014 <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article125943321/Eine-Vorahnung-auf-die-Welt-nach-dem-Menschen.html>.
- 5 Reichert, Kolja: *Bring mich in den Kopf von Heiner Franzen*, in: von hundert 017/100, 4-2012, S. 52-53 <http://www.vonhundert.de/indexa52f.html?id=400>.



Kolja Reichert ist Kunstkritiker, Autor und Redakteur der Zeitschrift Spike Art Quarterly. Seine Essays, Kritiken und Interviews erschienen in Magazinen wie frieze d/e, art – Das Kunstmagazin und Art in America sowie in Zeitungen wie Welt am Sonntag, Die Zeit, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung und Der Tagesspiegel. 2012 erhielt Kolja Reichert den Preis für Kunstkritik der Art Cologne und der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV). Zuletzt erschienen sind seine Beiträge zu Werken von Franz Erhard Walther, Renzo Martens, Michael Schmidt, Ryan Trecartin, Lina Bo Bardi und Kraftwerk. Derzeit beschäftigt sich Reichert mit den veränderten medialen Bedingungen von Kunstproduktion und -rezeption infolge der Digitalisierung sowie mit dem „celebritiv turn“, dem Verschmelzen von Kunstwerk, Künstler und Kontext in einer Ökonomie der Anwesenheit. Er lebt in Berlin.

WIE DIE GEGENWART
HISTORISCH ZU
DENKEN IST –
UND WARUM MAN
ES SOLL

Wie der Titel meines Essays schon suggeriert, habe ich vor, über die Frage zu reflektieren, was es bedeutet, die Gegenwart, also das Aktuelle, das Hier und Jetzt zu historisieren. Das heißt, man soll sie als Teil eines Prozesses sehen, der nicht notwendigerweise linear oder teleologisch verläuft, der aber dennoch eine Entwicklung aufweist, in der gestern anders ist als heute und heute anders ist als morgen. Mein Argument ist, dass diese Sichtweise unerlässlich ist, um über die Kunstproduktion und das Ausstellen von Kunst reflektieren zu können, auch wenn es seit der postmodernen Wende im Denken nicht immer populär ist, speziell in Zeiten, in denen das Gerücht kursiert, die Theorie habe Legitimierungsprobleme. (Ich will hier übrigens zu diesem Gerücht sagen, dass es die Narrativierung von Theorie ist, die zerstört ist, die affektive Verflechtung verschiedener Theorien, nicht die Theorie selbst. Ich kann mich an kein Zeitalter erinnern, in dem es so viele Theorien gab sowohl über Kunstkritik als auch über Kunstproduktion und -ausstellung.) Meine Argumentation ist in vier Teile gegliedert: 1. Eine Reflexion über den Grund dieses spezifischen Fokus. 2. Die Natur dieses Fokus oder anders: Das Konzept dieses Fokus. 3. Eine kurze Vorbildanalyse und 4. Probleme mit diesem Fokus.

1.

Meine Entscheidung, die Gegenwart, insbesondere die gegenwärtige Kunstposition, historisch zu denken, hat zwei Gründe. Zum einen hat es einen sehr praktischen Grund: Ich bin kein Kunsthistoriker sondern Kulturphilosoph. Das heißt: Ich besitze weder die analytischen Qualifikationen noch die theoretische Übersicht um Kunst exklusiv im Kontext der Kunst zu besprechen. Ich könnte nicht sagen, ob eine Arbeit in einer Ausstellung an einen Künstler der 1940er-Jahre oder eine Strömung der 1930er-Jahre referiert; oder ob bestimmte Skulpturen oder Installationen auf Joseph Beuys verweisen. Ich habe keine Ahnung. Was ich aber kann oder glaube zu können oder hoffe zu können, ist, die Kunst im Kontext von längeren und breiteren kulturellen Dynamiken zu diskutieren.

Das bringt mich zum zweiten Grund für meinen Fokus: Die Kunst existiert nicht im Vakuum. Sie entsteht wie alle Wörter und Dinge und auch Gefühle in einem zeit- und raumspezifischen Kontext oder Diskurs, einem *dispositif* von *les mots et les choses*. Ich werde mein Verständnis der Natur, dieses *dispositif* später im Detail besprechen, für jetzt bedeutet es zum Beispiel – und die meisten von euch wissen das wahrscheinlich schon – dass

Kunst heute in einem Zeitalter entsteht, in dem man weiß, dass die Erde rund ist; oder glaubt, dass Demokratie die beste Regierungsform ist; oder Kunst eine soziale Funktion hat; oder eher eine finanzielle Funktion; oder dass ein Käsebrötchen zwei Euro kostet; oder wir überhaupt Käsebrötchen essen; oder einen Namen dafür haben. Was auch immer dieser raum- und zeitspezifische Kontext auch bedeutet, woran seltener gedacht wird, ist die Verteilung von bestimmten Gefühlen, von Sentimenten; eine bestimmte affektive Art und Weise, womit man die Welt um sich herum angeht und versteht. Man glaubt an eine bessere Zukunft oder man glaubt nicht daran oder man ist indifferent. Es herrscht ein Gefühl von Enthusiasmus oder eher ein Gefühl von Ironie, von Misstrauen oder beidem gleichzeitig.

Was mich am Denken von Gegenwart im historischen und räumlichen Sinne interessiert, ist die erste, aber mehr noch die zweite Art, die Art zeitgenössischen Sentiments, die es uns als Kunsthistorikern erlaubt, Kunst im Verhältnis zur historisch spezifischen Gesellschaft zu sehen, die sie erst ermöglicht – und den Kontrast gegenüber früherer oder anderer Gesellschaften, die diese Kunst vielleicht nicht ermöglichten. Die Gesellschaft in der wir jetzt leben ist eine andere als die unserer Eltern. Die Worte sind anders, die Dinge sind anders, aber auch die Gefühle, die Sensibilitäten, die affektiven Einstellungen haben sich geändert. In der Tat, als Fredric Jameson in seiner kanonischen Studie *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) über den Übergang von der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts zur Postmoderne oder von der modernistischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts zur Postmoderne schreibt, redet er von nichts anderem als der Wende von einem Erfahrungsregister – dem sogenannten ‚millenarianism‘ – zu einem anderen – dem ‚sense of ending‘. Francis Fukuyamas *Ende der Geschichte*-These bezieht sich ebenso auf eine Erfahrungsänderung wie Mark Fishers *Capitalist Realism*. Was wir oft für Werte von Kunst erachten, bewusst oder unbewusst, ist vielmals nichts anderes als die Qualität einer Praxis, sich mit diesen Gefühlen auseinanderzusetzen – sie zu verwenden, weiter zu entwickeln, zu zelebrieren oder zu kritisieren. Es scheint mir daher, dass es eine der Funktionen des Kunstkritikers ist, diese Gefühlsstruktur zu verstehen.

2.

In einem Vortrag am Kenyon College 2005 erzählte der Schriftsteller David Foster Wallace die folgende, mittlerweile oft zitierte Kurzgeschichte:

„Schwimmen zwei junge Fische des Weges und treffen zufällig einen älteren Fisch, der in die Gegenrichtung unterwegs ist. Er nickt ihnen zu und sagt: ‚Morgen Jungs, wie ist das Wasser?‘ Die zwei jungen Fische schwimmen eine Weile weiter und schließlich wirft der eine dem anderen einen Blick zu und fragt: ‚Was zum Teufel ist Wasser?‘“

Foster Wallace meinte mit dieser Geschichte, dass es meist die offensichtlichen, allgegenwärtigen Realitäten sind, die am schwierigsten zu erkennen sind. Aber die Geschichte entwickelt, vielleicht unwissentlich, noch ein zweites Argument, nämlich, dass die jungen Fische und die alten Fische, ihr alle und ich, eure Nachbarn, eure Eltern und so weiter, dass wir alle, wie unterschiedlich wir auch sind, diese offensichtliche, aber schwer zu erkennende Realität teilen; dass wir alle Teil sind vom Wasser; aber das Wasser auch Teil von uns ist.

Was mich interessiert, ist das Verhältnis der Fische zum Wasser, zu dieser geteilten Realität. Was Foster Wallace nicht spezifiziert, was aber sehr wichtig ist, ist in welchem Wasser die Fische schwimmen. Ist es salziges Meerwasser? Oder süßes Wasser, das man in Flüssen und Seen findet? Ich bin kein Ozeanograf oder Meeresbiologe, aber weil ich *Findet Nemo* gesehen habe weiß ich, dass es außerdem Unterschiede zwischen warmen und kalten Meeresströmungen gibt. Ich glaube, eine davon heißt Golfstrom oder so ähnlich. Es gibt bestimmt noch andere Unterschiede. Die Natur des Wassers, in dem die Fische schwimmen, diese Realität, die offensichtlich, aber schwer zu erkennen ist, beeinflusst in nicht zu unterschätzendem Maße die Ästhetik, Epistemologie und selbst die Ontologie der Fische. Wir reden immerhin von Salzwasser- und Süßwasserfischen.

In *Findet Nemo* – der sich zu einer Referenz für mein ganzes Denken zu entwickeln scheint – wechselt Nemos Vater von einem Moment zum nächsten von der einen Strömung – ich glaube Warmwasser – zur anderen. Was das bedeutet, zeigt der Film glaubwürdig, er muss neue Strategien entwickeln, um in der neuen Strömung überleben zu können; er soll schneller schwimmen, in einer Schule schwimmen, mit anderen Tierarten zusammenarbeiten und so weiter.

Das Argument ist hier, dass gegenwärtige Kunst oder spezifischer, gegenwärtige Kunst, die in bestimmten Regionen der Welt produziert und ausgestellt wird, wie der Fisch ist, der in einem Typ Wasser lebt im Gegen-

satz zu oder mehr als in einem anderen. Denn obwohl Globalisierung tatsächlich heißt, dass die ganze Welt in das Projekt des Kapitals einbezogen ist, bedeutet das sicher nicht für jedes Gebiet das gleiche. Diese Analogie hat zwei Konsequenzen für das Denken über Kunst. Erstens bedeutet es, dass es in einem bestimmten Moment, auf einem bestimmten Platz eine Gemeinsamkeit gibt zwischen ganz unterschiedlichen Kunst- und Kulturäußerungen – zwischen den Filmen Todd Solondz' und den Installationen Damien Hirsts, zwischen den Romanen Ben Lernalers und dem Design Patricia Urquiolas. Zweitens impliziert es, dass diese Gemeinsamkeit gefunden werden kann, durch eine Gegenüberstellung der Ökosysteme der verschiedenen Gewässer, historisch oder räumlich.

Wenn stimmt, was uns die Poststrukturalisten einst gelehrt haben, dass Bedeutung nicht intrinsisch sondern differentiell ist, also relational, dann empfindet man das Salz des Salzwassers nur wenn man es vergleichen kann mit süßem, also nicht salzigem Wasser.

Wenn ich über Wasser rede, rede ich nicht nur über Michel Foucaults Diskurs oder Louis Althusser's Ideologie, über Hegemonie oder Habitus. Nein, viel mehr meine ich das, was der britische Kulturtheoretiker Raymond Williams „structure of feeling“ nennt – Empfindungsstruktur oder auch was Noel Carroll in den 1970ern „mood“ genannt hat – Stimmung oder vielleicht akkurater Laune. Williams hat das Konzept der Empfindungsstruktur definiert als ein Gefühl, das von bestimmten Individuen und Gruppen geteilt wird, das in bestimmten kulturellen Produkten beheimatet ist, das strukturell ist, aber das nicht zu einem dieser Menschen oder Dinge zurück zu bringen ist – es ist schließlich ein Gefühl und keine, oder noch keine Ideologie. Es ist flüchtig, es fließt wie Wasser hindurch. Um kurz die Metapher von Wasser loszulassen, im Tausch gegen ein anderes Getränk: Insel Whiskys schmecken anders als Highland Whiskys, sie sind salziger. Beide werden auf die gleiche Weise produziert: durch die Destillation von Gerste, Hefe und ionisiertem, also neutralem Wasser. Aber der Geschmack des Insel Whiskys ist salziger, es ist sogar so, dass wenn man ihn aufkocht, das Salz übrig bleibt. Das Salz ist ein Effekt des spezifischen Kontextes: die Meeresluft, der Duft der Arbeiter, der Geruch der Fässer. Williams nennt dies eine Empfindungsstruktur: das, was übrigbleibt, obwohl es nicht hineingetan wurde, wenn man ein Kunstwerk, ein Kulturprodukt im Ganzen analysiert – strukturalistisch, diskursiv, biografisch. Ohne selbst Salz zu produzieren sind Salzwasserfische salziger als ihre Verwandten in den Flüssen; und obwohl Salz

keine Zutat von Insel Whiskys ist, sind sie salziger als die Highland Whiskys. Kunst aus den 1980ern, wie unterschiedlich sie auch sein mag, teilt ein bestimmtes Maß von diesem Salz, oft ein gewisses Maß an Ironie, an Misstrauen gegenüber Metanarrativen, die all unsere Aktivitäten kennzeichnen, an affektivem Fokus auf Räumlichkeit statt auf Zeit, eingegeben durch die Sehnsucht nach Pluralismus aber auch die Abkehr vom Zukunftsdenken, was Thatcher „there are no alternatives“ nannte, Punk „no future“ und viele Künstler als Hedonismus bezeichneten; eine gefühlsmäßige Anerkennung von Dekonstruktion, des Auseinandernehmens eines Status quo statt seiner Konstruktion, das Bauen von anderen Geschichten. Dies ist eine Karikatur bezogen auf alle Produktionen aus den 1980ern, klar, aber dennoch ein realistisches Porträt der dominanten Empfindungsstruktur. Das, was Jameson als „the sense of an ending“ bezeichnete: Postmodernismus.

In *Findet Nemo* schwimmt Nemos Vater von einem Wasser zum anderen: also von warm zu kalt. Nemo selbst wird aus dem Meer in das süße Wasser des Aquariums gestopft. Man weiß außerdem, dass manche Meeresregionen sowohl süß als auch salzig sind, und dass es Seen gibt, die früher salzig waren, aber jetzt süß sind. Das heißt: Wasser ist selten exklusiv warm oder kalt, salzig oder süß. Eher ist es überwiegend salzig, oder zunehmend warm. Williams nennt diese unterschiedlichen Kategorien von Dominanz „emergent“, „dominant“ und „residual“, „im Kommen“ oder „sprießend“, „dominant“ oder auch „herrschend“ und „restlich“. Das Gefühl, das oft modern genannt wird – ein absolutes, rationelles Vertrauen in die Zukunft von Utopien, so Williams, ist heute nicht verschwunden; nein es ist immer noch da, aber nicht mehr so präsent. Die sogenannte Postmoderne Empfindungsstruktur entstand nicht in den späten 1960er-Jahren, nach der Enttäuschung der 68er-Revolution; nein sie war schon da, aber wurde nach 1968 breiter getragen. Das gleiche gilt für das, was ich einmal Metamoderne genannt habe: Die informierte Naivität, die die von ökologischen, politischen und wirtschaftlichen Krisen geforderte, technologische Entwicklung ermöglichte und die vom Generationswechsel inspirierte Hoffnung auf Alternativen statt des historisch begründeten Zynismus, der jetzt dominant scheint.

Der Grund, einfach gesagt, warum Vincent van Gogh zu seinen Lebzeiten keine Anerkennung bekam, hat offensichtlich weniger mit der intrinsischen Qualität seiner Arbeit zu tun als mit der dominanten Empfindungsstruktur: seine Art und Weise die Welt zu sehen stimmte nicht mit seinen

Zeitgenossen überein. Ebenso heißt die Kritik oder Abrechnung mit den Young British Artists (YBA) heute nicht oder nicht notwendiger Weise, dass diese Kunst plötzlich wertlos sei, dass es plötzlich auffällt, dass der König keine Kleider trägt, es heißt, dass die zynische, schockierende Einstellung der YBAs nicht die der neuen Generation von Kunstkritikern ist. Damit will ich nicht sagen, dass man die Kunst deshalb nicht beurteilen darf, aber es ist wichtig für uns zu realisieren, womit unsere Beurteilungen zusammenhängen.

3.

Ich will ganz kurz eine Vorbildanalyse machen: eine sehr unpräzise, unzureichende und vor allem unbefriedigende Analyse, die aber dennoch eine Vorstellung davon vermittelt, was ich meine und was der Sinn der Historisierung der Gegenwart ist. Eine Auswahl aus der Populärkultur der 1990er-Jahre – Bestseller Romane, viel gelobte Filme, viel besprochene Kunst – im Kontext von politischen und wirtschaftlichen Debatten sieht folgendermaßen aus: Die Romane von Schriftstellern wie Bret Easton Ellis, Michel Houellebecq und hier im deutschsprachigen Raum Elfriede Jelinek; die Filme von Todd Solondz, aber auch Alexander Payne, Harmony Korine und Neil LaBute; die Musik von Nirvana, aber auch von Radiohead, Pearl Jam, Aqua, Scooter und Vengaboys; und die Kunstproduktion vor allem der YBAs sowie von Jeff Koons und Cindy Sherman. All diese Kunstäußerungen sind ziemlich unterschiedlich, ästhetisch sowie thematisch. In Easton Ellis' sprachlich sehr konventionell geschriebenen Roman *American Psycho* handelt es sich um einen Bankier ohne Empathie, der verzweifelt nach Gefühlen suchend immer extremer mit seiner Umwelt interagiert – bis zu Vergewaltigung, Mord und Leichenschändung. Im Gegensatz dazu wird auf Nirvanas *Nevermind* Album gerade lamentiert zu viel Emotion zu haben in einer Welt, die diese nicht mehr empfangen kann. Wo in Hirsts Skulptur eines Diamantenschädels die Konsumgesellschaft kritisiert wird, in der selbst der Tod zum Marktwert reduziert werden kann, zelebriert Koons den Hedonismus. Was Jameson aber beobachtete und was wir heute das Postmoderne nennen ist, dass diese sehr unterschiedlichen Expressionen eines gemeinsam haben: ‚the sense of ending‘; das Gefühl, dass etwas zu Ende gegangen ist: Ideologie, Solidarität, die Entwicklung der Moral, Affekt, Kunst mit Großbuchstabe K und so weiter. Politisch ist Tony Blair hier die Personifikation des sogenannten „third way“, des dritten, mittleren Wegs, der das Ende im ideologischen Streits zwischen Neoliberalismus und Sozialismus bezeichnen

soll. Die Wallstreet signifiziert das blinde Vertrauen in die unsichtbare Hand Adam Smiths, die Marktwirkung.

Ein Blick auf die nicht weniger vielseitige Kultur und Politik des frühen 21. Jahrhunderts suggeriert eine andere Empfindungsstruktur. Die kritischen, aber liebevollen Filme von Wes Anderson und Miranda July, die unangenehm ehrlichen, aber emphatischen Fernsehfilme *Girls*, *Parks and Recreation*, *Community* und *Freaks and Geeks*, sowie die Bestseller von Foster Wallace, Jonathan Franzen, Jennifer Egan, Haruki Murakami, Roberto Bolaño, Zadie Smith und Ben Lerner, oft epische Romane, in denen große Geschichten in moderner Tradition erzählt werden, sind ästhetisch zwar sehr anders als die absurden Manifeste Yael Bartanas, die tragische Sehnsucht Ragnar Kjartansson, Guido van der Werve, Vertrauen auf ein gutes Ende wider besseren Wissens, Ane Mette Hols handgefertigte Simulacren oder Oscar Santillans wahrhaft wahnsinnige Geschichten, aber sie teilen als Sentiment die Wiederkehr der Historie, nicht als Projekt, sondern als Projektion, einer Auferstehung von Möglichkeiten, Ideologien, Solidaritäten, Affekten und Kunst – was ich vorher informierte Naivität genannt habe, ein Oszillieren zwischen postmodernem Zynismus und fast modernem Enthusiasmus. Es ist genau dieses Gefühl von Wiederkehr, von Auferstehung, das auch im politischen Aktivismus der Indignados und Occupy zu sehen ist.

Williams war ein Marxist, für ihn war die Empfindungsstruktur eine Konsequenz – mehr oder weniger – der materiellen Realität. Ich glaube aber nicht, dass Kultur immer nur der Überbau der wirtschaftlichen Basis ist. Anders als Williams konzipiert der amerikanische Philosoph Noël Carroll seinen Begriff „mood“ – Laune – nicht einfach als Effekt der materiellen, also wirtschaftlichen Situation, sondern eher als Verhandlung, Vermittlung. Carroll differenziert zwischen Laune und Emotion – Wut, Traurigkeit etc. Die zweite ist eine direkte Reaktion auf einen externen Stimulus. Zum Beispiel: Ich bin böse, weil einer von euch mir gerade den Stinkefinger gezeigt hat. „Du“, sage ich, „bist ein A-Loch“. Wenn du aber sagst, „es tut mir leid“, sage ich wahrscheinlich: „OK, jetzt ist dir vergeben“. Eine Laune, jedoch hat weniger zu tun mit einem spezifischen, äußeren Einfluss, denn „dependent on the overall state of the organism, its level of energy, the level of resources at its disposal for coping with environmental challenges, and the degree of tension it finds itself in as a result of the ratio of its resources to its challenges.“

Das heißt: Ich bin sauer, nicht weil du den Stinkefinger gezeigt hast. Du kannst dich entschuldigen wie du willst, aber es wird nicht helfen. Meine

Laune hat nichts mit einem konkreten, äußeren Einfluss zu tun, sondern mit meinem körperlichen und geistigen Zustand im Allgemeinen. Eine Emotion ist ein kurzfristiger, auf ein Objekt gerichteter Effekt einer externen Transgression meiner affektiven Grenze. Eine Laune aber ist das Resultat einer internen oder internalisierten Desintegration meines affektiven Registers: zu wenig Schlaf, zu viel junk food etc. Hirst ist nicht ein Effekt von Blair, Franzen nicht von der ökologischen Krise, aber sie sind Symptome ihres Zustandes.

Was ich sagen will ist, dass ein 1990er-Jahre Film wie Todd Solondz' *Happiness*, in dem kein Mitleid mit der tragischen Geschichte der meist unsympathischen Protagonisten gezeigt wird, weder sachlich besser oder schlechter ist als Wes Andersons *The Royal Tenenbaums*, wo die gleichen Figuren eben doch Empathie empfangen. Sie sind gesättigt von und äußern eine andere Empfindungsstruktur.

Es ist heute vielleicht schwer vorstellbar, in Zeiten, in denen alles, was mit Hirst zu tun hat, durch den Dreck gezogen wird, aber auch die Kunst Hirsts ist nicht unbedingt schlechte Kunst. Sie drückt aber sehr deutlich eine andere Laune aus als die meiste Kunst der 2000er. Da könnte man, wenn man will, folglich darüber urteilen, zum Beispiel, dass es gemessen am heutigen Stand der Gesellschaft einfallslos ist oder dekadent oder narzisstisch oder alles zugleich. Für mich ist gerade das wichtig: Das Verhältnis der Fische zu ihrem Kontext zu bewerten, das heißt nicht, dass sie nur in ihrem Kontext wertvoll sein können, sondern eher, dass wir den Wert, den sie auch in einem anderen Kontext haben können, nicht losgelöst sehen können von diesem Kontext. Nemos Vater zeigt seine Qualität auch im kalten Wasser, aber er ist – was es so beeindruckend macht – ein Warmwasserfisch.

4.

Ich will hier keineswegs argumentieren, dass Ihr alle, Ihr etablierten oder kommenden Kunstkritiker, von diesem Moment an nur noch Kunst in diesem Sinne betrachten müsst. Dass Kunst wertvoll ist, bedeutend oder bedeutungslos, gesellschaftskritisch, emanzipatorisch oder eine rein formelle Übung, affektiv oder ohne Empathie und so weiter im Kontext der Historisierung der Gegenwart. Absolut nicht. Dies kann – und das ist, kurz gesagt, das Problem eines solchen Projektes – zu einer Reduzierung individueller Kunst auf bestimmte Diskurse und Sentimente führen, zu selektiven Kunstkriterien, zu Label-Fetischismus und vielleicht sogar zu self-fulfilling prophecies. Aber ich bin der Meinung, dass es sehr wichtig ist, dass sie

in ihrer Bewertung, ihrer theoretischen Reflexion, soweit es der Künstler noch nicht für sie getan hat, in dieser Historisierung zu denken. Es gibt tatsächlich einen Unterschied zwischen Fischen im Meer und Fischen im See, zwischen Warmwasser- und Kaltwasserfischen: die einen sind salzig, die anderen süß, die einen haben weniger Fett, die anderen mehr. Was für uns Kritiker zählt – und ich bin mir bewusst, dass dies nicht der passendste oder poetischste Abschluss ist – was zählt ist, wie diese Fische sowohl in ihrem Kontext als auch unabhängig davon schmecken.



Timotheus Vermeulen ist Juniorprofessor für Kulturwissenschaften und Kulturtheorie an der Radboud Universität Nijmegen und Co-Direktor des dortigen Instituts für Neue Ästhetik. Als freier Autor schreibt er regelmäßig über Themen aus den Bereichen Kunst, Kino und Fernsehen. Er lebt in Düsseldorf.



VON VERLIEBTEN
AUTOREN
UND ANDEREN
EXPERIMENTEN

Der Titel des Seminars *Broken Theories* legt nahe, dass sich die zeitgenössische Kunstkritik in der Krise befindet und es fraglich ist, ob noch eine Theorie festlegen kann, was gute Kunst bzw. gute Kunstkritik ausmacht. Aber sind wir wirklich auf der Suche nach der einen richtigen Rezeptur für die Bewertung von Kunstwerken bzw. dem Schreiben darüber? Mir kommt hier eine Szene aus Peter Weirs Film *Dead Poets Society* (1989, auf Deutsch erschienen unter *Club der toten Dichter*) in den Sinn, in welcher der neue Englischlehrer John Keating alias Robin Williams in seiner ersten Unterrichtsstunde die Schüler auffordert, die Einleitung aus ihrem Buch *Understanding Poetry* (Poesie verstehen) herauszureißen. Anhand eines Koordinatensystems soll hier die Qualität und Bedeutung eines Gedichtes gemessen werden.

Dieser Ausschnitt zeigt bereits 1989 eindrücklich die Absage an eine zementierte Rezeptur, die mit Alleingültigkeitsanspruch die Qualität künstlerischer Werke als berechenbar annimmt. Die im Film zu hörende Version ist tatsächlich nahezu wortwörtlich aus amerikanischen Schulbüchern übernommen. Zuvor hat der Wissenschaftstheoretiker Paul Feyerabend in seinem Buch *Against Method. Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* (1975, in Deutsch erschienen unter *Wider den Methodenzwang*, 1976) auch für die Hard Sciences das Scheitern der Methodenlogik postuliert. Bekannt wurde sein Slogan „Anything Goes“.

Doch was bleibt, wenn die vermeintlich ewigen, einzig wahren Rezepte zerbrochen sind? Bedienen wir uns nicht offengestanden Hilfskonstruktionen, die zumindest für den Moment oder den Kontext rechtfertigbar sind? Nur eben ohne einen Allgemeingültigkeitsanspruch und jederzeit revidierbar? Habe ich persönlich Kriterien, die ich im redaktionellen Sinne anwende?

Gerne nehme ich das Seminar zum Anlass, meine Minimalkriterien transparent zu machen. Leichter gesagt als getan. Das folgende ist eine Annäherung an Beurteilungskriterien aus verschiedenen Perspektiven: eigenen und fremden mit fließenden Übergängen.

Das Bewerten und Beurteilen liegt in der Natur des Kritikers. Doch wenn der Zeigefinger erhebt, muss sich gefallen lassen, auch selbst überprüft zu werden, zum Beispiel von Redaktionen, die als kritischer Filter und Vermittler zwischen Autor und Leser fungieren. Aber wenn scheinbar alles geht, nach welchen Kriterien und Methoden kann Kritik dann bewertet werden? Gibt es die ‚Dos and Don‘ts‘ der Kritik? Was sind die harten Fakten über das Gelingen und Scheitern eines Textes?

Als Redakteurin und Herausgeberin von Artblog Cologne lese und bearbeite ich eine Vielzahl von Textformaten unterschiedlicher Autoren: Besprechungen, Portraits oder Essays von 2.000 bis 20.000 Zeichen Länge; Kunstbetrachtungen aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte, der Musik, der Sozialwissenschaften oder der Philosophie, von Künstlern, Kuratoren oder Kritikern. Immer wieder zeigt sich mir dabei, dass die Kunst unzählige Betrachtungsweisen zulässt und den Autoren verschiedene Anknüpfungspunkte bietet. Jede Perspektive scheint ihre Berechtigung zu haben. Doch nicht jeder kritische Text über Kunst gelingt. Die Gründe hierfür scheinen mir dabei ebenso verschieden, wie die Vielfalt der eingereichten Texte.

Häufig liegt es nicht nur an rein stilistischen oder inhaltlichen Problemen, sondern daran, dass Autor, Textformat und Kunst nicht zusammen passen. Ich denke, es ist die Verantwortung der Redaktion, das Interesse, die Persönlichkeit und die Ansprüche des Autors zu kennen und spannungreich für das jeweilige Medium einzusetzen.

So kann ich beispielsweise fünf extreme Autorentypen anhand von Texten ausmachen:

Erstens: Der verliebte Autor

Der Autor ist schlichtweg zu begeistert vom ästhetischen Objekt seiner Wahl. In seinem Text ist der Künstler das Genie, das im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Er möchte seine Faszination teilen und verliert sich dabei in Schwärmereien und Lobhudelei. Der Autor hat keinerlei Distanz zur Kunst, sondern verschmilzt mit ihr zu einer Einheit. Anstelle einer kritischen Perspektive tritt eine verträumte Kunstbetrachtung, die PR Maßnahmen gleicht.

Zweitens: Der Autor, der zu Höherem bestimmt ist

Seit einiger Zeit trägt er bereits eine These mit sich herum, ein Thema, das ihn bewegt und das er bereits im Kopf vorformuliert. Bei nächstbestener Gelegenheit, vielleicht bei einer Ausstellung, nutzt er die Kunst als Anlass, um endlich aufschreiben zu können, was ihn umtreibt. In seinem Text wird die individuelle Position des Künstlers jedoch allenfalls gestreift. Die Kunst wird zugunsten des theoretischen Überbaus passend gemacht, ob sie will oder nicht. Sie hat sich unterzuordnen, denn der Autor hat Wichtigeres zu sagen.

Drittens: Der harmoniesüchtige Autor

Im Redaktionsgespräch vorab äußert er noch Kritikpunkte an der Kunst. Dann aber besucht er den Künstler im Atelier und erfährt aus erster Hand, wie dessen Arbeit eigentlich zu sehen ist. In der Bibliothek schaut er auf die umfangreiche Rezeptionsgeschichte, liest sämtliche Besprechungen und Katalogtexte über das Werk und so klären sich auch die letzten offenen Fragen. Und ohnehin weiß der Autor ja, dass die Galerie des Künstlers für Qualität steht. So gilt es also, nichts ‚Falsches‘ zu schreiben, denn der eigene Ruf steht auf dem Spiel. Vom Kritiker zum Sprachrohr von Künstler und Galerist mutiert wird sein Text neutral und langweilig. Er könnte auch mit einer Pressemitteilung verwechselt werden.

Viertens: Der Autor mit Scheuklappen

Der Autor beschreibt Kunst isoliert, er kennt weder die Produktionsbedingungen des Künstlers, noch hat er Einblicke in den Kunstbetrieb. Vielleicht ignoriert er sogar in seinem Text offensichtliche Marktentwicklungen, Hypes und die Rezeption des Werks in der Presse. Ein Text, der von Naivität bzw. Ignoranz zeugt ärgert den Leser, weiß er doch mehr als der vermeintliche Fachmann. Autor und Text verspielen somit ihre Autorität.

Fünftens: Der Geheimniskrämer

Hier soll Kunst nicht vermittelt und verständlich gemacht werden. Der Autor schreibt in Geheimcodes, denn er möchte nur von einer eingeschworenen Gemeinschaft verstanden und anerkannt werden. Seine Fachsprache schließt einen Großteil der Leserschaft aus. Dass der Leser angesichts dieses kryptischen Stils abgeschreckt ist, kann auch die Redaktion nicht ignorieren.

Nicht selten treten diese Autorentypen in unterschiedlichen Kombinationen auf. So kann etwa der harmoniesüchtige Autor durchaus auch ein Geheimniskrämer sein, der verliebte Autor auch Scheuklappen tragen. Vielleicht vereint sogar jeder Autor ein Stück weit alle diese Eigenschaften in sich. Solche – mehr oder weniger ausgeprägten – Persönlichkeiten und Motivationen führen nicht notgedrungen zu einem schlechten Text, wer sie umschiffen möchte erhält aber auch nicht automatisch einen guten. Ich denke vielmehr, dass der Redakteur einige dieser Eigenschaften gezielt einsetzen kann.

Manchmal kann das vermeintlich unerlaubte auch zu spannenden Resultaten führen.

Ein Beispiel:

Der Kritiker wird immer wieder davor gewarnt, beim Schreiben zu viel Nähe oder auch zu viel Distanz zur Kunst aufzubauen. Dieses Diktat des richtigen Abstands hinterfragt das experimentelle Design-, Verlags-, Buchhandels- und Redaktionsduo Dexter Sinister, in dem es seinen Aktionsradius radikal dem des Kunstgeschehens anpasst. So produzieren sie ihre Publikationen, sei es ein Buch, ein Magazin oder den Presstext nicht in einem Redaktionsbüro, sondern vor Ort in der Ausstellung. Die gesamte Produktion und die Präsentation der Publikation entstehen unmittelbar in Reaktion auf die räumlichen Begebenheiten, die ausgestellte Kunst und den Besucher. Für die 15. Ausgabe des Magazins dot dot dot (20. Dezember 2007) zum Beispiel wurde der Kritiker Jan Verwoert in die Ausstellung *Wouldn't it be nice* (25. Oktober bis 16. Dezember 2007, Centre d'Art Contemporain, Genf) eingeladen, um einen Text direkt aus dem Ausstellungsraum heraus zu verfassen. Das Heft wurde mit mobilen Maschinen vor Ort gedruckt, von Hand gebunden und just-in-time, also auf Nachfrage produziert und dem Ausstellungsbesucher ausgehändigt. Verwoert antwortet auf seine ungewohnten Arbeitsbedingungen seinerseits mit der Überarbeitung eines bereits bestehenden Textes, in welchem er die ortsspezifische Produktion im Bereich der Kunst generell kritisch reflektiert.

Eine wichtige redaktionelle Aufgabe liegt also darin, Bedingungen zu schaffen, mit denen sich der Autor wohl fühlt, die ihn aber auch herausfordern. Solche Möglichkeiten liegen beispielsweise in der Wahl des Themas, des Textformats oder überhaupt des Mediums. Vielleicht aber eben auch in der Hinterfragung des eigenen Rollenverständnisses.

**Einmal anders gefragt, was kennzeichnet also einen
,guten' Text oder einen ,schlechten' Text?
Wann gilt er als ,gelungen' oder ,missglückt'?**

Vor allem angesichts von Verrissen und Lobeshymnen fordern Leser immer wieder lautstark, der Kritiker solle seine Bewertungskriterien und Maßstäbe offen legen. Auch der Kritiker kann nicht immer nachvollziehen, warum sein Text redaktionell überarbeitet oder evtl. nicht publiziert wird. Wie bewertet eine Redaktion die Qualität eines Textes?

Jörg Heiser, Autor und Mit-Herausgeber der Zeitschrift *frieze d/e* hat einige, wie ich finde, sinnvolle Leitgedanken zur ästhetischen und formalen Bewertung von Kunst formuliert, die ich auf die Beurteilung eines kritischen Textes übertragen möchte.¹

Erstens:

Reflektiert das Kunstwerk seine Zeit?

Reflektiert der Text seine Zeit?

Zweitens:

Setzt der Künstler das Material auf gekonnte, intelligente oder/und fantasievolle Weise ein?

Setzt der Autor Sprache auf gekonnte, intelligente oder/und fantasievolle Weise ein?

Drittens:

Ist das resultierende Kunstwerk benennbar originell, witzig oder geistreich?

Ist der resultierende Text benennbar originell, witzig oder geistreich?

Viertens:

Berührt mich dieses Kunstwerk oder überrascht es mich, erfahre ich neues (zumindest eines davon)?

Berührt mich dieser Text oder überrascht er mich, erfahre ich neues?

Fünftens:

Wenn ich das Kunstwerk an den in ihm enthaltenen oder es flankierenden Behauptungen messe, hält es dann diesem Vergleich stand, löst es seine ‚Versprechen‘ wirklich ein?

Wird der Autor seinem Anspruch gerecht?

Mir scheinen diese Punkte wesentlich bei der Beurteilung einer Kritik. Doch bei allen Ähnlichkeiten der Bewertungskriterien von Kunst und Text fehlt hier doch ein wesentlicher Aspekt, der den *Gegenstand* der Kritik betrifft: Während die Kunst sehr wohl ohne Kritik Bestand hat, verliert die Kritik ohne die Kunst ihre Bestimmung. Kritik entsteht erst im Austausch mit der Kunst, sie ist Inspiration, Anknüpfungspunkt, Freude oder auch Ärgernis. Der

Kritiker sollte zur Kunst einladen, sie vermitteln und bewerten, in dem er seine gewonnenen Eindrücke und Erlebnisse teilt. Ich möchte daher zwei Gedanken zur Bewertung eines Textes ergänzen:

Bietet mir der Text einen Zugang zur Komplexität eines künstlerischen Werkes?

Generiert der Text neue Möglichkeiten, über Kunst nachzudenken, Kunst zu sehen oder zu machen?

Manche der oben genannten Wertvorstellungen mögen dem Zeitgeschmack unterliegen und persönliche Interessen widerspiegeln (so musste die Kunst beispielsweise nicht immer ihre Zeit reflektieren), doch hier und jetzt scheinen sie mir elementare Bestandteile der Kunstkritik zu sein.

Bemüht man noch einmal das Beispiel vom schwierigen Verhältnis von Nähe und Distanz so vertritt der Autor eher das Interesse der Kunst als das des Lesers. Aus redaktioneller Sicht hingegen spielen bei der Auswahl und Beurteilung von Texten die Interessen des Lesers eine größere Rolle. Besonders bei Onlinemedien wird versucht, die Leserschaft anhand von Statistiken oder der Kommentarfunktion einzuschätzen. Doch auch wenn Aktivität und Wünsche messbarer zu sein scheinen, weil fünfzehn Leser den Link liken, zwei ihn teilen, und ein anderer ihn mit einem Kommentar oder der lapidaren Frage „Wer soll das alles lesen?“ versieht, so bleiben doch die vielen, individuellen Bewertungskriterien einer Öffentlichkeit mit unterschiedlichen Interessen im Dunkeln. Häufig ist die Redaktion also der engste, oder unmittelbarste Diskussionspartner des Kritikers. Die redaktionelle Arbeit setzt daher voraus, dass sich Autor und Redakteur einschätzen und vertrauen können.

Mir scheint daher, bis zu einem gewissen Grad, der Aspekt des Lokalen für die Kunstkritik von Bedeutung zu sein. Kunst und der Umgang mit ihr, sei es die Präsentation, der Verkauf oder die Vermittlung, passieren nicht vollkommen losgelöst vom jeweiligen Ort und seinen Menschen. So funktionieren beispielsweise bis heute Online Galerien nicht. Es braucht meiner Meinung nach eine Sensibilität für spezifische, lokale Kontexte und Eigenheiten, für die Arbeitsbedingungen eines Künstlers, für die Geschichte einer Stadt. Redaktionell ermöglicht mir die geografische Fokussierung des Artblog Cologne zudem weitestgehend, Verwicklungen der Autoren

zu erkennen. Selbstverständlich braucht es trotzdem immer wieder Impulse von ‚Außen‘ und Einblicke in größere Zusammenhänge.

Die Kritik ist individuell und folgt meist keinen festen Regeln. So kann die Kunst gut sein, dem Kritiker aber dennoch keine Möglichkeiten des Anknüpfens bieten. Ein befreundeter Kunst- und Musikkritiker beschrieb mir einmal seine Ernüchterung wie folgt: „Dieses und jenes wollten sie wohl erreichen, auf diese und jene Weise wurde es ausgeführt, dieses und jenes könnte es aussagen, aber ich mag mir die Platte nicht noch einmal anhören.“

Nicht einmal auf formaler Ebene besteht Einigkeit darüber, was die Kritik darf oder nicht darf. So publiziert beispielsweise der Düsseldorfer Rhein Verlag die „Liste der verbotenen Wörter“, auf der sich häufig verwendete Wörter und Formulierungen aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunstbetrachtung finden, etwa Modewörter wie „bespielen“, „ausloten“, Abgedroschenes wie „spannend“, „interessant“ finden, aber auch – nicht ohne Zynik – scheinbar neutrale Begriffe wie „Licht“, „Exponat“ oder „Performance“.²

Angesichts dieser umfangreichen Liste, die sich offensichtlich auf das Vokabular des Schreibens und Sprechens über Kunst bezieht, nicke ich hier und zucke dort mit den Schultern. Welche Bewertungskriterien aber hatte wohl *diese* Liste?

Wenn man also aus all diesen Punkten keine Regeln ableiten kann, bleibt Subjektivität und das Experiment aus Trial and Error. Ich persönlich wünsche mir, dass Kunst der Ausgangspunkt für präzise Beschreibung, rigorose Haltungen, für Kontext, Fragen, Skepsis und Faszination, für persönliche Perspektiven, ungewöhnliche Assoziationen, neue Formate und eloquente Überraschungen ist. Um Robbin Williams‘ Anweisung Folge zu leisten:

“I want to hear nothing but ripping.”³

1 Jörg Heiser: *Scharfrichter, Hohepriester und Netzwerker. Eine zeitgenössische Typologie der kunstkritischen Rollenbilder*, in: *Kritik nach der Kritik* (pdf Dossier), hrsg. von der Züricher Hochschule der Künste, 2011; <https://www.yumpu.com/de/document/view/30710569/dossier-akritik-nach-der-kritika-plattform-kulturpublizistik>.

2 *Liste der verbotenen Wörter*, drei Plakate, je 320 x 448 mm, Düsseldorf, 2012.

3 *Dead Poets Society*, USA 1989, Regie: Peter Weir.



Marion Ritter absolvierte ein Master Studium am Center for Curatorial Studies Bard College, New York, schreibt über Kunst, organisiert Ausstellungen und ist Gründerin und Redakteurin des Artblog Cologne. Derzeit arbeitet sie mit der Künstlerin Sanja Iveković an einem umfangreichen Künstlerbuch. Sie ist außerdem Mitinitiatorin der Projektreihe *Die beste aller Welten*. Ritter war tätig als Programmleitung des Ausstellungsraums OG2 (u.a. im Kölnischen Kunstverein), Kuratorin der Ausstellung *Columns* in der Galerie Desaga, Köln und hatte die Redaktionsleitung der Magazine *Skulptur Projekte Münster 07* inne. Weiterhin war sie kuratorische Assistentin im Kölnischen Kunstverein, Verantwortliche für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit *Projekt Migration* der Kulturstiftung des Bundes und Verlagsassistentin im Verlag der Buchhandlung Walther König.



BREMSSPUREN DER ZEICHNUNG

J. Parker Valentine in der Galerie Max Mayer

Nur seine Konturen hat es dagelassen. Das Bild, das J. Parker Valentine in Buntstift und Graphit an die Wand in der Galerie Max Mayer gebracht hat, verflüchtigt sich über Eck in welligen Bögen und geraden Linien, die oft in stumpfen Winkeln aufeinanderstoßen. Eher markierend als auf einer Komposition beharrend, tasten sich die Linien an ihre Choreographie heran. Die gedeckten Erd- und Pastelltöne erinnern an Giacomo Ballas Studien zur Geschwindigkeit von Automobilen – doch stark verblasst und schwebend statt dahinrasend. Als hätte man ein hinter dem Putz verborgenes futuristisches Gemälde durchgepaust und damit dessen Entschleunigung bewirkt. Die Zeichnung gibt vor, Bewegungsspur zu sein, doch ist sie vielmehr die Spur einer Spur, ein Abdruck des Abdrucks einer Geste: Valentine hat die Linien nicht direkt auf die Wand, sondern erst auf Musselin gezeichnet und diesen wiederum angefeuchtet auf der Wand abgedrückt.

Bei längerem Hinsehen erinnert die vage symmetrische Anlage der Wandzeichnung an die rorschachartigen Gebilde, die in der Ausstellung auch in einigen mit Fotoemulsion bemalten Bildern aus Seide auftauchen. In beiden Fällen ist das Motiv des suggestiven Farbkleckses, in dessen scheinbar geflügelte Silhouette sich Figuren hineindeuten lassen, transformiert in brüchig wirkende Linienzeichnungen. Dabei kippt die Wandarbeit durch die Fortführung über Eck von der frontalen Projektionsfläche in eine auskragende Erscheinung im Raum. Sowohl die Formen des Rorschachtests als auch die avantgardistischen Beschleunigungsphantasien werden dabei durch die Entzerrung der über die Wand verteilten Linien gleichsam in einen Zustand der Auflösung versetzt. Als Abklatsch von etwas Gezeichnetem distanziert sich die Arbeit ebenso von einer Aufladung der Linie als Spur innerer und äußerer Bewegtheit der Künstlerin.

In der Wandarbeit finden unterschiedliche Motive der Ausstellung in unaufgeregter Weise zueinander. Doch bei aller Poesie der abgefangenen Bewegung kommt die Ausstellung der New Yorker Künstlerin an vielen Stellen



etwas zu bedeutungsvoll daher. So präsentiert *Untitled* (1980/2015) eine Akazien-Luftwurzel, deren Wuchs eine Mischung aus zerfurchter Landschaft und verrenktem Körper evoziert, vor einer materiallastigen Wandarbeit. Diese baut auf einer alten Zeichnung der Mutter der Künstlerin auf. Muskulöse Pferde grasen hier um 90° zur Seite gekippt auf der linken und rechten Bildkante als nunmehr ruhigestellte Kompositionselemente. Eine weitere, mit Stoffstreifen umwickelte Luftwurzel-Skulptur wirkt, als hätte man sie mit Leukoplast verbunden.

In der Ausstellung bei Max Mayer droht das gespannte Verhältnis zwischen dem Bedeutungslastigen und der Leichtigkeit der Strichführung, die große Schwünge vollführt, sich aber auch Zögerliches erlaubt, mitunter in Dekoration abzudriften. Die Stärke der Arbeiten Valentines ist ihre Schlichtheit, die Bedeutungen aufnimmt und verwischt. Jeder Versuch, ihnen Bedeutungen *aufzuerlegen*, macht es ihnen jedoch unnötig schwer.

S. 55: J. Parker Valentine

Ausstellungsansicht J. Parker Valentine
Galerie Max Mayer, Düsseldorf, 2015
Courtesy Galerie Max Mayer, Düsseldorf

RITA McBRIDE: GESELLSCHAFT

Rita McBrides Einzelausstellung *Gesellschaft* in den Räumen der Düsseldorfer Konrad Fischer Galerie zeigt metallene Silhouetten von Schlüsseln, Schlüsselringen, Vorhängeschlössern und Beschlägen sowie deren Negative in Form der perforierten Materialplatten. Die ästhetisch ansprechenden Exponate von kontemplativ-strengem Charakter oszillieren zwischen Zwei- und Dreidimensionalität; ihrer zweidimensionalen Scherenschnittoptik steht eine Materialdicke von einem Zentimeter und mehr gegenüber. Sie scheinen genauestens auf die Ausstellungsräume abgestimmt zu sein, nicht nur mit Blick auf ihren zahlenmäßigen Umfang und ihre Ausmaße, sondern vor allem hinsichtlich des Kontrastes zu den umgebenden Flächen und der Steigerung ihrer Gesamtwirkung. Vielleicht kann man sie als typische ‚White-Cube-Kunst‘ bezeichnen, wobei dieser Begriff nicht abwertend gemeint ist. Die Werke betonen im Sinne des Ausstellungstitels *Gesellschaft* das Prozesshafte. Von den Resten des Rohmaterials über die einzelnen ausgeschnittenen Silhouetten, die Gruppierung von Objekten, die Erweiterung zu Assemblagen bis hin zur Verschränkung zu einem vielfach in sich verbundenen, dreidimensionalen, von der Decke hängenden Objekt zeigt die Künstlerin einen Entwicklungsgang vom Einfachen zum Komplexen. Dennoch würden die Ausstellungsstücke ohne ihre hinter sinnige Betitelung relativ deutungs offen und nur in einer sehr losen Verbindung zum Bezugspunkt *Gesellschaft* für sich stehen.

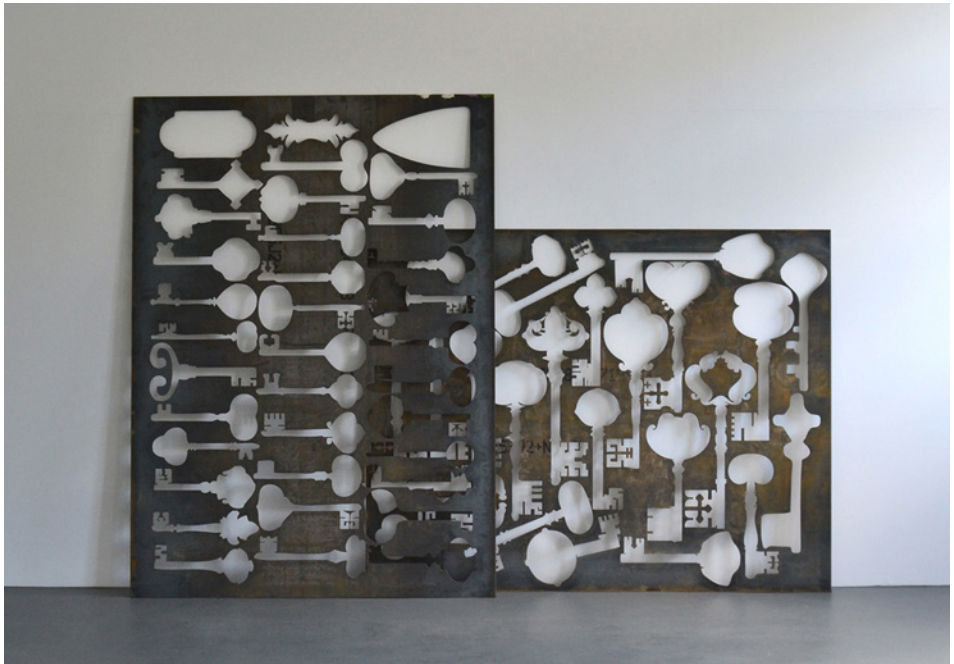
Die Betitelung der einzelnen Werkteile erfolgt durch Zuordnung von Ländernamen aus dem Spiel *Risiko* und lädt die Werke dadurch mit einer Zusatzbedeutung auf. Dieses Spiel ist nicht nur durch seine Definition als Gesellschaftsspiel mit dem Titel der Ausstellung aufs Engste verknüpft, sondern spiegelt in seiner eigenen Geschichte gesellschaftliche Veränderungen wider: seit seiner Erfindung in den 1950er-Jahren geht es in diesem Strategiespiel unverändert darum, von den Mitspielern Länder zu erobern. Bis in die 1980er-Jahre besagte die Anleitung, dass im Spielverlauf Länder „erobert“ und Armeen „vernichtet“ werden. In den späteren Fassungen dagegen werden Länder „befreit“ und Armeen „aufgelöst“. Auf der gesell-

schaftlich-politischen Ebene hat sich der gleiche Begriffswandel vollzogen: „Iraki Freedom“ und das Unwort „Kollateralschaden“ fallen einem ein, wenn heute „befreit“ und „aufgelöst“ wird, wo gestern noch erobert und vernichtet wurde.

Den Objekten und Objektgruppen Ländernamen zuzuordnen birgt zum guten Schluss noch einen pikanten Witz: Wer ein Werk aus der Ausstellung *Gesellschaft* erwirbt, ist auf Grund der Betitelung gezwungen beispielsweise zu sagen: „Ich kaufe *Venezuela*“. Bei einem Preis von über einhunderttausend Euro kann man beinahe die Illusion haben, dieses Land gehöre einem nun wirklich. Vor allem gehört einem aber der Genuss daran, wie sich gesellschaftliche Phänomene im Spiel und in der Kunst entlarvend spiegeln.

Rita McBride

Ausstellungsansicht Rita McBride
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 2015
Courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf



A ROMANCE OF MANY DIMENSIONS

Die Ausstellung Broken Spaces in KAI 10 | Arthena Foundation

Fügt man einer Linie, hervorgegangen aus zwei miteinander verbundenen Punkten, eine zweite Richtung hinzu, hat man die zweite Dimension; ergänzt man wiederum diese um eine weitere Richtung ist man in der dritten Dimension. Es ist die Spannung zwischen den beiden Dimension, das Verhältnis von Fläche und Raum, dem sich die Ausstellung *Broken Spaces* in KAI 10 widmet. Gezeigt werden Werke von Christiane Feser, Benjamin Houlihan, Harald Klingelhöller, Charlotte Posenenske, Christine Rusche und Tatiana Trouvé. In ihrer Zusammenschau führen sie vor Augen, wie sich die Fläche im Raum und der Raum in der Fläche auflösen können. Dabei ist es die Ambivalenz der Grenze von zweiter und dritter Dimension, das Spiel mit dem Zwischenraum, was fasziniert.

In Christine Rusches eigens für die Ausstellung angefertigter Raumzeichnung *BAFFLE* (2015) durchdringen und überlagern sich geometrische Körper, woraus sich eine extreme Dynamik der Formen ergibt und das, obwohl die Künstlerin die Zeichnungen in einer flächigen schwarzen Malerei auflöst. Dennoch, das Dreidimensionale ist der Arbeit inhärent, denn als Wandarbeit ist sie Teil der Architektur, beeinflusst unmittelbar die Wahrnehmung des Raums. Noch dazu, da die Künstlerin die Arbeit so konstruiert hat, dass sie sich von einem Standpunkt allein nicht erfassen lässt. Bei Harald Klingelhöllers Gruppe von *Schattenversionen* (2009/2012/2013) dagegen handelt es sich um autonome Skulpturen. Die Nachzeichnungen von Schatten früherer Arbeiten scheinen im Kontext der Ausstellung besonders interessant, ist doch der Schatten ein Phänomen der dritten Dimension, das sich zweidimensional darstellt. Die schwarzen und weißen Platten aus pulverbeschichtetem Stahlblech sind gefaltet, verschachtelt, über- und ineinander gelegt und zwar mit einer Leichtigkeit, die im Widerspruch zum Material steht. In ihrer Farbigkeit oder vielmehr ihrer Nichtfarbigkeit gehen sie eine direkte Verbindung zur Arbeit von Christine Rusche ein. Einige gut platzierte Gegenstücke findet Rusches Arbeit zudem in den Objekten Benjamin Houlihans. Wird bei Klingel-



Installationsansicht | Installation view
Broken Spaces, KAI 10 | Arthena Foundation 2015
Harald Klingelhöller, Charlotte Posenenske
Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf

hölle der Schatten zum Gegenstand, ist es bei Houlihan das Licht. Bei seinen aus der Wand ragenden Objekten handelt es sich um plastische Übersetzungen eines Lichtstrahls, zudem erscheint auch der Lack, mit dem die Werke überzogen sind, je nach Lichteinfall und Betrachtungswinkel in einer anderen Farbe; es ist ein Spiel mit Licht und Raum.

Mit dem Raum kann auch der Kurator der Ausstellung Ludwig Seyfarth umgehen: wie in einem Sog bewegt man sich durch den Ausstellungsraum, von einem Werk zum anderen. Jede Arbeit steht in einer Beziehung zur folgenden – inhaltlich wie räumlich. Auch die Präsentationen der künstlerischen Positionen in sich wirken wohl komponiert, insbesondere im Fall der Werke von Charlotte Posenenske, die durch die Arbeit *Blaue Plastikfolie* (1967) zusammengehalten werden. Ihre Arbeit *Reliefs Serie B, Rekonstruktionen* (1967/2015) dagegen geht in der Gegenüberstellung eine Verbindung mit den Arbeiten von Christiane Feser ein. Es ist das Prinzip der Falte, die den Übergang von der Fläche zum Raum markiert und die Arbeit Posenenskes, die sich der Sprache der Minimal Art bedient, mit jener Fesers eint, auch wenn sich die Herangehensweisen beider Künstlerinnen grundlegend unterscheiden. Einschnitte, Faltungen oder wiederholtes Abfotografieren – in mehreren Arbeitsschritten entstehen die Fotoobjekte Fesers, die von dem Spiel mit der Perspektive leben: mal existiert die räumliche Tiefe allein im Motiv, mal nutzt die Künstlerin die Materialität des Papiers, um plastisch zu arbeiten. Für das Auge stellen die daraus entstehenden Vor- und Rücksprünge eine große Herausforderung dar. Zweite und dritte Dimension werden gegeneinander ausgespielt.

Zeichnen sich die Werke von Rusche, Klingelhöller, Houlihan, Posenenske und Feser durch ihre reduzierte Formsprache aus, ein Spiel mit Perspektive und Geometrie sowie einer Bezugnahme zum Umraum, lässt sich die Arbeit *Les indéfinis* (2014) von Tatiana Trouvé nur unzureichend mit diesen Stichworten beschreiben. Die Idee des Kurators, das Gefüge der streng geometrischen Arbeiten aufzubrechen, ist nachvollziehbar, jedoch ist fraglich, ob dies mit einer poetischen Arbeit wie jener von Tatiana Trouvé gelingt. Wäre es im Kontext der Ausstellung nicht viel interessanter, die komplexe Genese der Dimensionen weiterzudenken und damit eine weitere Richtung zu ergänzen – immerhin handelt es sich bei Edwin A. Abbotts Novelle *Flatland. A Romance of Many Dimensions* (1884), die in den einführenden Texten zur Ausstellung mehrfach herangezogen wird, um einen mathematischen Essay über die vierte Dimension, auch wenn sich der Autor, indem er aus der dritten auf die zweite Dimension blickt, einer Hilfskonstruktion bedient.

SCHIZO-SHIT-BOX- ART-DESASTER

Cody Chois konzeptionelle Selbstbespiegelung im Gewand der Appropriation Art in der Kunsthalle Düsseldorf und das Depersonalisations-Potpourri des Düsseldorfer Kunstvereins

Während seit mehr als 30 Jahren verschiedene Denkschulen die Relationalität und Fragmentiertheit des Subjekts ausrufen und die Möglichkeit einer Kern-Identität leugnen, versichert sich der südkoreanische Künstler Cody Choi zumindest in seinem Frühwerk manisch seiner Selbst. Choi, der einem Kulturkreis entstammt, welcher unsere westlichen Subjekt-Kategorien und -Konzepte traditionell mit Argwohn belegt, führt einen künstlerischen Kampf um Distinktion und Selbstvergewisserung: *Culture Cuts*, kulturelle Brüche als Programm in Chois erster Retrospektive in Deutschland in der Kunsthalle Düsseldorf.

Weite Teile seines künstlerischen Wirkens stellt Choi in den Fokus einer Bildersprache, die ihre formalen Prinzipien aus der ironisch-distanzierenden Aneignung monolithischer Werke der Malerei- oder Bildhauerei-Geschichte gewinnt. Sein Beitrag zur Appropriation Art kopiert oder wiederholt jedoch nicht einfach Teile des Kanons apostrophierter Kunst-Gigantomanie. Er provoziert vielmehr, indem er herabsetzt. Wenn er z.B. Rodins Denker mithilfe von Toilettenpapier und einem von ihm jahrelang konsumierten rosafarbenen Magenberuhigungsmittel zu einem roh geformten Klumpen degradiert (*The Thinker, December #3, 1996*) oder Richters Ästhetik der Unschärfe in seinen Blondinen-Bildern wiederholt.

Allerdings läuft Chois Kunst Gefahr, jenen Geist nicht mehr los zu werden, der ihr sein Thema vorschreibt. Die interkulturelle Einsamkeit gerinnt zum Surrogat einer Inspiration, die davon lebt, was sie gefangen hält und sein Sujet verdankt sich seiner narzisstischen Gekränktheit. Ein paradoxer Kreislauf, dem Choi viele seiner egozentristischen Werke verdankt, die fast penetrant ein Ich postulieren, das sich erst durch künstlerische Rachenahme konstituiert.

Unwiderrprochen bleibt, dass durch die konstante Nabelschau des Künstlers sein eigentliches Thema transportiert wird: der Zusammenstoß der Kulturen und die Hybriden postkolonialer Kultur. Obgleich die Omnipräsenz eines nicht beachteten Ich als Motiv weder besonders neu noch besonders originell

erscheint, adelt Choi seine Fähigkeit, einem möglichen Dissens durch philosophische Untermauerungen zu begegnen. Das ist zugleich das größte Manko dieser Ausstellung: Im eigentlichen Sinn interessant wird diese Kunst erst im Hinblick auf den soziologischen Blick, den ihre Kern-Aussage provoziert: Ich, ich, ich bin nicht wirklich ich; an keinem Ort, nirgends. Eigentlich ein Aberwitz: Dem durch seine Eltern erzwungenen zweifachen Culture-Cut verdankt Cody Choi seine Kunst und den ihr folgenden Ruhm.

Die Ergebnisse seines Konzepts, seine unfreiwillige kulturelle Bipolarität als künstlerische Inspirationsquelle auszubeuten, erinnern mitunter an die obszön-pornographischen Inszenierungen zur Hochzeit der Fluxus-Performances (etwa Chois *Ego Shop*, 1994). Spätestens dann aber, wenn beim Aufstöbern von Zitaten der klassischen Moderne eine banale Rätselstimmung sich breit macht, ist es geboten, noch einmal einen Schritt zurück zu treten und zu fragen: Was will uns Cody Choi eigentlich erzählen? Ist das nicht Gejammer auf höchstem Niveau, das die eigene Biographie ausschachtet, um endlich zu einer funktionalistischen Narration der Anklage zu gelangen? Wo steckt in dieser Kunst das Allgemeingültige hinter dem Besonderen?

Wessen Subjekt bin ich? fragt eine thematisch komplementäre Gruppenausstellung, die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen im gleichen Gebäude zeigt. Wer dem Taumel der Ich-Echos von Cody Choi entrinnen und sich eine kognitive Verdauungspause gönnen will, kann sich dort der empfehlenswerten Spiegelung der Frage hingeben.

Während Choi uns vorführt, wie er der psychischen Dehydrierung, der er als Grenzgänger ausgesetzt war, ein zwar verletzliches aber unbedingt starkes Subjekt entgegen stellt, finden wir in den Arbeiten der vom Düsseldorfer Kunstverein gezeigten Künstler Alternativen zu den Narrationen eines verheerten Ich. Alternativen, die vor dem Anspruch der Anerkennung je eigener Singularität durchaus auch produktiv kapitulieren können, wenn zum Beispiel Johannes Bendzullas *Fotostrecke (ohne Titel)*, 2015 über den Tagesablauf eines Künstlers ironisch damit prahlt, dass nur ein Subjekt, welches die Produktionsmittel in Händen hält, ein Subjekt ist.

Im Mut zur kreativen Affirmation der eigenen Zerrissenheit und fehlender kultureller Identität liegt mithin die Antwort auf die Frage, wie in den Topos eines künstlerischen Wirkens die Unmöglichkeit des Ankommens eingeschrieben werden kann, ohne darum als ein von diversen Kultur-Mächten kolonisiertes Alien hervorzugehen. Davon, von Würde und ihrem möglichen oder unmöglichen Erhalt, handeln beide Ausstellungen.



CODY CHOI. *Culture Cuts*
Installationsansicht Kunsthalle Düsseldorf
Foto: Katja Illner



HOW BIG IS YOUR EGO?

„He walk like this `cause he can back it up...“, heißt es im Song *Ego* der amerikanischen Popsängerin Beyoncé über das berechnete Selbstbewusstsein ihres besungenen Angebeteten. Denn hat man(n) ein großes Ego oder präsentiert ein solches der Außenwelt, muss etwas dahinter stehen; ob wahres Talent oder anmaßende Selbstüberschätzung sei dahingestellt. Wie eine Parade solcher großen, überwiegend männlichen Egos bietet sich auch die westliche Kunstgeschichte dar: Von Auguste Rodin über Vincent Van Gogh bis zu Gerhard Richter. Und sie alle sind vertreten in Cody Chois weltweit erster Retrospektive unter dem Titel *Culture Cuts* in der Kunsthalle Düsseldorf.

Während der Titel der Ausstellung auf den kulturellen Einschnitt verweist, den der südkoreanische Künstler mit seinem Umzug von Seoul nach Los Angeles erlebte, scheint dieser sich am deutlichsten in der Auseinandersetzung mit westlicher High Culture und ihren omnipräsenten Protagonisten zu manifestieren. In einer Vielzahl von Medien wie Malerei, Skulptur und Fotografie, bis hin zu Computermalerei und Neonschrift thematisiert, reflektiert und appropriiert Choi eine Kultur, die geprägt ist von einer maßgeblich weißen, männlichen und stark körperbezogenen Kunst.

Bereits beim Eintreten in den ersten von drei Ausstellungsräumen wird dem Besucher deshalb zunächst das eigene Spiegelbild vorgehalten. Die erste Lektion in Sachen westlicher Kultur: Du bist, wie du aussiehst. Während sich ständig im Spiegel zu betrachten im ostasiatischen Kulturkreis verpönt ist, lässt sich der Entwurf einer Identität in einer kapitalistisch geprägten Bildwelt ohne Reflektion gar nicht denken. Um Reflektion, oder vielmehr die körperliche Kraft und Mühe, die sie zuweilen erfordert, wird auch in Chois pinkfarbener Skulptur *The Thinker, December #3* (1996) aufgegriffen, um dann vom Künstler ad absurdum geführt zu werden. Denn wie er richtig feststellt, erinnert der Denker Rodins in seiner Pose mehr an einen anderen ‚stillen Ort‘ als an die geistige Sphäre in der er sich befindet. Überaus treffend ist deshalb Chois Materialwahl, wenn er den Denker aus Toilettenpapier getränkt in Pepto-Bismol (einem amerikanischen Magen-

und Durchfallmedikament) nachempfunden. Als Sockel dient der Skulptur die eigene Transportkiste aus Holz. Auffällig ist ein großes Loch darin, das auf den ersten Blick Fragen aufwirft, da es eine spezifische Form aufweist. Über die beabsichtigte Nutzung dieses Loches klärt die Fotografie an der Wand hinter der Skulpturen auf: Mit dem Hinterteil voran Platz genommen, wird der Denkprozess so zu einem regelrechten Metabolismus. Gemäß dem Motto der anticolonialen, brasilianischen Anthropophagie-Bewegung der 1920er-Jahre, „statt das Fremde wegzuschieben, das Fremde fressen“, das von Oswald de Andrade in seinem Anthropophagischen Manifest geprägt wurde und auf das sich in den 1960er-Jahren einige brasilianische Künstler wie Hélio Oiticica bezogen, versucht Choi nicht, sich die fremde Kultur im Sinne von Anpassung anzueignen und amerikanische Kunst aus der Perspektive eines Asiaten zu schaffen, sondern mehr noch, über Jahre hinweg diese Kultur regelrecht zu verinnerlichen, um ihr mit einer wahrhaften Ironie begegnen zu können.

Diese findet sich besonders ausgeprägt, nahezu plakativ, im zweiten Ausstellungsraum der Retrospektive wieder. Dort sind mehrere Werkserien des Künstlers vereint und zeigen die Vielfalt der Medien sowie die ansprechende Leichtigkeit, mit der Choi diese einzusetzen vermag. Von digital generierten Computerbildern, die an Richters abstrakte Bilderserien angelehnt sind, hin zu Kopien berühmter Meisterwerke wie Van Goghs *Sonnenblumen* und Édouard Manets *Olympia*, die Choi mit teils sarkastischen Phrasen, teils mit zynischen Beleidigungen auf angehängten Stofffetzen kommentiert. An der linken Schmalseite des Ausstellungsraumes erstrahlt ein weiterer Werkzyklus aus leuchtenden Neonschriften in koreanischer Sprache, deren misslungene Übersetzungen aus dem Amerikanischen zum einen die grundlegenden Schwierigkeiten bei der Verständigung zwischen unterschiedlichen Kulturen veranschaulichen und zum anderen auf die Sinnleertheit kapitalistischer Motti offenlegen; *No Smart, No Fighting* (2010–2011) eben.

Auf die Spitze treibt es Choi mit der Ironie dann im dritten Ausstellungsraum in der zweiten Etage der Kunsthalle. Hier materialisiert sich die Frage nach der Größe männlicher Künstleregos förmlich. Denn wer eine Box für multiple Penisse in Überlebensgröße aufstellt, stellt diese Frage unverwandt und ungeniert. Penisöffnungen in Sockeln und Transportboxen wohin man schaut: Für jede Größe ist etwas dabei, vom *Double Ding Dong* zum *Macho Tower* bis hin zu einem ganzen *Ego Shop*.

Cody Chois Retrospektive zeigt die Unerschrockenheit eines Heimatlosen, es mit einer ganzen, ihm wohl bis heute fremden Kultur und ihren allgegenwärtigen Hauptakteuren aufzunehmen. Dabei verzichtet Choi darauf, die Differenzen zwischen den Kulturen zu glätten, entscheidet sich vielmehr, sie herauszustellen, sich ihnen entgegenzustellen und, wenn nötig, sie zu persiflieren, um so Klischees zu entlarven und um möglicherweise sogar manch ein (zu großes) Ego zu relativieren.

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Veranstaltung

Kunstkritik Labor Nr. 2: Broken Theories

13. – 14. Juni und 4. – 5. Juli 2015

Veranstalter und Herausgeber:

KAI 10 | Arthana Foundation, Düsseldorf

Leitung:

Noemi Smolik

Referenten:

Kolja Reichert, Marion Ritter, Noemi Smolik,
Antje Stahl, Timotheus Vermeulen

Vorwort:

Monika Schnetkamp

Autoren:

Frank Meißner, Merle Radke, Kolja Reichert,
Andreas Richartz, Marion Ritter, Noemi Smolik,
Antje Stahl, Annika Turkowski, Timotheus
Vermeulen, Ellen Wagner

Organisation:

Julia Schleis, Marion Eisele

Assistenz:

Birgit Popien, Tanja Fernholz

Grafische Gestaltung:

Selitsch Weig, Düsseldorf

Fotografie (wenn nicht anders angegeben):

Anne Pöhlmann

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf
Vervielfältigung und Verbreitung sowie Über-
setzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes
darf in irgendeiner Form ohne schriftliche
Genehmigung des Herausgebers reproduziert
werden oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder ver-
breitet werden.

© KAI 10 | Arthana Foundation, die Künstler,
die Autoren

© VG Bild-Kunst, Bonn für die Werke von
Rita McBride

Gefördert durch:



Wir haben uns bemüht, für alle verwendeten
Medien die Rechteinhaber zu ermitteln. Nicht
in allen Fällen war es uns möglich. Wir bitten
daher etwaige Rechteinhaber, sich mit uns in
Verbindung zu setzen.

KAI 10 | Arthana Foundation

Kaistraße 10

40221 Düsseldorf

Tel. +49 (0)211 99 434 130

Fax +49 (0)211 99 434 131

info@kaistrasse10.de

www.kaistrasse10.de

Vorsitzende:

Monika Schnetkamp

Künstlerischer Direktor:

Zdenek Felix

Kuratorin:

Julia Höner

Projektleitung:

Julia Schleis, Marion Eisele

Restauratorin:

Nora Krause

Wissenschaftliche Mitarbeiterin:

Susanne Kalf-Muhtaroglu

