

FRÜH  
KRITIK  
RADIOESSAYS  
1994-1996

© Mitteldeutscher Verlag 2023  
Alle Rechte vorbehalten.



# FRÜH KRITIK

mitteldeutscher verlag

RADIOESSAYS  
1994-1996

AUSGEWÄHLT UND EINGELEITET VON ANDRÉ MEIER

CHRISTOPH  
TANNERT

Diese Publikation widme und schenke ich meinem Freund Christoph Tannert, der mir noch zur Zeit der DDR den Weg zu vielen unangepassten Künstlerinnen und Künstlern geebnet und meine umfangreichen kuratorischen Projekte über Kunst in der DDR, insbesondere zu den dortigen Künstlerinnen, unterstützt hat.

*Beatrice E. Stammer*

Im Oktober 2022

# INHALT

*André Meier*

- 11 Einleitung: Christoph Tannerts Radiotexte

**MAUERBLÜMCHEN ODER METROPOLE:  
 ÜBER DIE VERSUCHE BERLINS SICH NACH DEM MAUERFALL  
 NEU ZU FINDEN – TEXTE ZU ARCHITEKTUR,  
 ERINNERUNGSKULTUR UND DER LAGE DER HAUPTSTADTKUNST**

- 23 Spiegelschrift: zur Lage der Kunst in Berlin  
 27 „Achtung Kunst“ im U-Bahnhof Alexanderplatz  
 29 Urbane Legenden, Berliner Kunst in Baden-Baden  
 32 „Chromapark 95“ im E-Werk  
 34 Wohlfühlarchitektur mit Säulenaufmarsch, Hans Kollhoff –  
 Entwürfe  
 37 Christos Reichstagsverhüllung I  
 39 Christos Reichstagsverhüllung II  
 40 Rundgang Hochschule der Künste  
 42 Entwürfe für das Holocaust-Denkmal  
 45 Architekturmodelle für Berlin, Galerie Max Hetzler  
 48 Berlin-Brandenburger Dialoge, Künstlerinnen

**SEISMOGRAFISCHES AUS DEM GALERIENDSCHUNDEL:  
BERICHTE VOM KUNSTBETRIEB DIESEITS UND  
JENSEITS DER ALTEN SEKTORENGRENZEN,  
VON FLACHFLIEGERN UND SENKRECHTSTARTERN**

- 53 Douglas Kolk und Dellbrügge/de Moll
- 55 Sean Landers bei Bruno Brunnet Fine Arts und Konzeptkunst  
im Bahnhof Westend
- 58 Galerierundgang Auguststraße
- 61 Galerierundgang Nollendorfplatz
- 63 Wolfgang Tillmans, neugerriemschneider
- 65 Stephan Jung, EIGEN + ART, Gunda Förster, Wohnmaschine
- 67 Susanne Weirich, Galerie Mittelstraße Potsdam
- 70 Christine Hill, EIGEN + ART
- 72 Raymond Pettibon, Contemporary Fine Arts
- 75 Galerie ZWINGER, Kreuzberg vs. Mitte
- 77 Christoph Gais, Galerie Volker Diehl
- 79 Olaf Metzel, DAAD-Galerie
- 81 Nicole Eisenman und Petra Maitz, Galerie Mittelstraße  
Potsdam
- 84 „Leiblicher Logos“, vierzehn Künstlerinnen im Alten Museum
- 86 Ull Hohn, Galerie Mittelstraße Potsdam
- 88 Brandenburger Künstlerinnen und Künstler in Cottbus
- 91 Thomas Locher, Galerie Pankow
- 93 Galerierundgang Auguststraße
- 95 Hartmut Hornung, Studio Bildende Kunst
- 97 Johnny Depp im ACUD
- 100 „Da-Zwischen“, zeitgenössische Kunst in Zehlendorf
- 102 Galerierundgang Auguststraße
- 105 Gruppenausstellung „Face Mind. Mind Body.“,  
Galerie Arndt & Partner
- 107 Nicola Müller, Mark Lammert, Galerie Labor 019
- 109 Rotraut Pape, „Nicht nur Wasser“, NBK

- 112 Kunst macht Arbeit: ALL WORK NO PLAY,  
Festspielhaus Hellerau
- 115 Lambert Maria Wintersberger, Galerie Eva Poll
- 117 Galerierundgang Auguststraße
- 119 Thomas Schütte, Galerie Gebauer und Günther

**INTERNATIONALES VON CHÓSEBUZ BIS CHARLOTTENBURG:  
NEUE KUNST AUS ALLER WELT AN DEUTSCHEN WÄNDEN  
ODER PLÄDOYERS FÜR EINEN WACHEN BLICK ÜBER DEN  
SCHWARZ-ROT-GELB GETÜNCHTEN GARTENZAUN**

- 125 „GEWALT/Geschäfte“, nGbK, Kunstamt Kreuzberg und  
Schwules Museum
- 127 Chéri Samba, Galerie Arndt & Partner
- 129 Robert Cenedella, Galerie Am Scheunenviertel
- 131 David Byrne, Galerie Arndt & Partner
- 133 Thaddeus Strode, Galerie neugerriemschneider
- 135 „Junge Kunst aus Lateinamerika“, Haus der Kulturen der Welt
- 138 Matt Mullican, Neue Nationalgalerie
- 140 Péter Gémes, ifa-Galerie
- 143 Peter Doig, Galerie Contemporary Fine Arts
- 145 Nitsch, Kowanz, Grubinger, NBK
- 147 Helmut Newton, Galerie Bodo Niemann
- 150 „In and out of touch“, Kunst aus Budapest, London, Berlin,  
Haus Ungarn
- 153 Maxim Kantor, Galerie Poll
- 155 Moskauer Fotokunst, NBK und ifa-Galerie
- 158 Moskauer Künstler, Marstall Berlin

**KLASSISCHES UND POSTUMES:  
VON GROSSAUSSTELLUNGEN, DER ZEITLOSEN  
WIRKUNGSMACHT WAHRER KUNST SOWIE  
IHREN ALTEN, TOTEN ODER ZU UNRECHT  
VERGESSENEN HELDINNEN UND HELDEN**

- 163** „Der Riss im Raum“, Martin-Gropius-Bau
- 166** Georg Grosz in der Neuen Nationalgalerie
- 168** Hans Haackes Bühnenbild
- 171** Marshall McLuhan, FUNDUS-Buch
- 173** Otto Dix in Frankfurt (Oder)
- 175** Schätze aus den Berliner Museen
- 178** Red Grooms „Subway“, Marstall Potsdam
- 180** Günter Uecker, Neuer Berliner Kunstverein
- 182** „Identità e Alterità“ – hundert Jahre Körperbild,  
Biennale Venedig
- 185** Schenkungen der Berlinischen Galerie
- 187** Cy Twombly 1, Galerie Max Hetzler
- 189** Cy Twombly 2, Neue Nationalgalerie
- 192** Ausstellung „Moskau – Berlin / Berlin – Moskau“
- 194** Bruno Taut im GEHAG-Forum
- 197** Arbeiten von Michael Ruetz im DHM
- 200** Fotos von Robert Lebeck in Treptow
- 203** Gerhard Richter, Haus am Waldsee
- 205** Peter Hujar, DAAD-Galerie
- 207** Paul-Thek-Retrospektive, Neue Nationalgalerie

**ZWISCHEN STASI UND STANDHAFTIGKEIT:  
ZUR OSTDEUTSCHEN KUNST VOR UND NACH  
DER WENDE ODER WARUM DER STANDORT  
EINES ATELIERS NOCH NICHTS ÜBER DIE QUALITÄT  
DER DORT ENTSTANDENEN ARBEITEN SAGEN MUSS**

- 213 Ranft, Florschuetz, Buchwald  
 216 Strawalde, Galerie IMKABINETT  
 218 Trak Wendisch, Kutschstall Potsdam  
 220 Eberhard Göschel, Galerie Gunar Barthel  
 223 Jörg Knöfel, DAAD-Galerie  
 225 Kubiak & Rauch, Galerie Weißer Elefant  
 227 Förderpreisträger des Landes Brandenburg  
 229 Frank Seidel im Scheunenviertel  
 231 Hans-Hendrik Grimmling  
 233 Uta Hünninger, Galerie Maaß, Hans Scheib, Droysen-  
 Keramikgalerie  
 235 Carlfriedrich Claus, Kulturbrauerei  
 237 „Seid ihr alle weg?“, politische Bilder im Dom zu Brandenburg  
 240 „Lebenslinien“ von Renate Zeun  
 242 Bernhard Heising, Galerie Berlin  
 245 Walter Womacka, GEHAG-Forum  
 248 Dieter Tucholke, Kulturbrauerei
- 251 Zu den Autoren  
 253 Personenregister  
 261 Register der Galerien



# **EINLEITUNG: CHRISTOPH TANNERTS RADIOTEXTE**

*André Meier*

Die hier versammelten Texte stammen aus der Mitte der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Es sind Kritiken, die im Frühprogramm von Radio Brandenburg, dem Flaggschiff des 2003 mit dem Sender Freies Berlin zum RBB fusionierten Ostdeutschen Rundfunks, liefen. Die in Babelsberg ansässige Landesrundfunkanstalt sollte die Herausbildung einer eigenen landsmannschaftlichen Identität unter den 1990 in das Bundesland Brandenburg überführten Ostlern befeuern. Dessen ungeachtet widmeten sich die Redakteurinnen und Redakteure des Senders bevorzugt dem politischen und kulturellen Geschehen im benachbarten Berlin. Kein Wunder, rekrutierte sich die Belegschaft doch mehrheitlich aus in Ostberlin lebenden Ex-Angestellten des abgewickelten DDR-Rundfunks. Dem von SED und Staatssicherheit streng überwachten Staatsmedium mehr oder minder unbefleckt entronnen, nutzten sie ihre neue Freiheit und bereicherten die Radiolandschaft mit etlichen unkonventionellen Formaten.

So bekam 1992 neben Marusha, der Frontfrau der boomenden Berliner Technoszene, auch Christoph Tannert mit seinen meinungsstarken „Frühkritiken“ einen festen Platz im Programm der Brandenburger.

Mit ihm holte sich die Redaktion nicht nur einen ausgewiesenen Kunstexperten ins Boot, sondern auch einen Mann, der seine ostdeutsche Herkunft und Sozialisation nicht vor der Studiotür an den Haken hängte.

1955 als Sohn eines Theologen und einer Germanistin in Leipzig geboren, studierte Tannert von 1976 bis 1981 an der Berliner Humboldt-Universität Kunstwissenschaften und klassische Archäologie. Ein illustrierter Studiengang, für den nur alle zwei Jahre ein knappes Dutzend Plätze vergeben wurden. Schließlich waren auch die Hochschulen in die DDR-Planwirtschaft eingebunden und durften nur so viele Absolventen in das Berufsleben entlassen, wie vakante Stellen zwischen Ostseeküste und Erzgebirge zur Verfügung standen.

Christoph Tannert landete nach dem Abschluss seines Studiums als Sekretär der Zentralen Arbeitsgruppe Junge Künstler beim Verband Bildender Künstler der DDR. Der VBK begriff sich als Dachorganisation aller ostdeutschen Künstlerinnen und Künstler. Voraussetzung für die Mitgliedschaft war ein abgeschlossenes künstlerisches Hochschul- oder Fachschulstudium oder das Plazet einer die künstlerische Seriosität prüfenden Verbandskommission.

Rund sechstausend Mitglieder zählte der Verband, dessen Ausweis allein den Zugang zum staatlichen Kunsthandel, zu öffentlichen Aufträgen und den Bezug hochwertiger Arbeitsmaterialien ermöglichte. In den späten Siebzigern gewann der VBK aber noch aus einem anderen Grund an Bedeutung. Er ermöglichte für eine zunehmende Zahl seiner Mitglieder Studienreisen in den Westen. Ein nach kaum durchschaubaren Kriterien gewährtes Privileg, mit dem es den Verbandsfunktionären im Zusammenspiel mit der SED erfolgreich gelang, die DDR-Künstlerschaft von lauten politischen Unmutsbekundungen abzuhalten.

Tannerts auch den Mauerfall überdauernde Street Credibility war nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass ihn der linientreue DDR-Künstlerverband nach knapp drei Jahren feuerte. Zum Verhängnis wurde dem Sekretär der ZAG Junge Künstler sein leidenschaftliches Engagement für alle, deren Werke sich selbst bei großzügigster Auslegung nicht mehr unter dem Begriff „Sozialistischer Realismus“ subsumieren ließen. Das reichte von Künstlerinnen und Künstlern, die mit neoexpressivem Furor gegen das allseits postulierte Ideal von der vorwärtstrebenden sozialistischen Menschengemeinschaft das

eigene, von Ängsten, Trieben und Sehnsüchten gebeutelte Ich stellen, bis zu dadaistischen Kunstguerilleros, für die das Staatsgebilde DDR ohnehin nicht mehr satisfaktionswürdig war.

Als freischaffender Kritiker und Kurator reiste Tannert fortan kreuz und quer durch Ostdeutschland und laudatierte so gut wie alles, was an Nonkonformem in den Randzonen des DDR-Kunstabetriebs wuchs. Genregrenzen wurden dabei in schöner Regelmäßigkeit geschliffen. Im sächsischen Coswig organisierte der geschasste Sekretär der ZAG Junge Künstler 1985 mit der „Intermedia I“ ein zweitägiges Spektakel, in der Neu-Wilde-Malerei, Experimentalfilm, Tanzperformance und Punkmusik in schrillster Eintracht zueinanderfanden. Dass diese Augen, Ohren und Leber strapazierende Show unter dem Dach eines staatlichen Kulturhauses stattfinden konnte, gehört ebenso zu den der DDR-immanenten Widersprüchlichkeiten wie die Tatsache, dass der Leiter des Objekts nach dem Abzug der Damen und Herren Künstler seines Postens enthoben und aus der SED geworfen wurde.

Ganz zu schweigen von dem Umstand, dass der heute hoch gehandelte Neo Rauch eines seiner ersten Bilder an die Kulturfunktionäre der Freien Deutschen Jugend verkaufen durfte. Künstlerisch verbieten, so viel sei angemerkt, musste er sich nicht dafür.

Die Grenzen zwischen staatlich alimentierter und staatlich kujonierter Kunst waren fließend und wurden in den späten Achtzigern weniger von den greisen Hardlinern im SED-Zentralkomitee als von deren subalternen Chargen an der Basis gezogen.

Für zusätzliche Verwirrung sorgte dabei die Stasi, die ihre schützende Hand über diverse subkulturelle Enklaven hielt, um ihren Spitzeln die Unterwanderung und Manipulation „feindlich-negativer Kräfte“ zu erleichtern.

In diesem nebulösen Gewirr bewegte sich Tannert mit circensischer Virtuosität. Zupass kam ihm dabei die stimmliche Ausbildung, die er in frühen Jahren im Dresdner Kreuzchor erfahren hatte.

Während bei den allermeisten Vernissagen coram publico genuschelt oder gesächelt wurde, besaßen Tannerts Auftritte performativen

Charakter. Auch ohne Mikrofon im gesamten Raum deutlich vernehmbar, nahm er die ausgestellten Arbeiten als willkommenen Anlass, um die trostlosen Zustände im Land in mit Metaphern und Chiffren gespickten und an Spott nicht armen Wortkaskaden zu geißeln. Gerade noch vage genug, um nicht von den Häschern des MfS aus dem Ring gezogen zu werden.

Als nach dem Mauerfall ein Untergrundaktivist nach dem anderen über seine IM-Akte stolperte, blieb Christoph Tannerts Weste weiß. Ein gutes Jahr versucht er, als Vortragsreisender und Kurator den Westen für die sich nun rasant atomisierende DDR-Subkultur zu sensibilisieren, dann wanderte sein Blick nach vorn. Vom Prenzlauer Berg wechselte Tannert nach Kreuzberg. Während viele seiner alten Gefährtinnen und Gefährten nach dem Ende der DDR nabelschauend in der Retro-Schleife hängen blieben, nutzte er als Projektleiter des Künstlerhauses Bethanien und Kurator die Chance, im gesamtdeutschen Ausstellungsbetrieb mitzumischen. Dazu gehört für ihn bis heute, sich auch oder gerade fernab der schwarz-rot-gelb gestrichenen Grenzpfosten nach relevanten künstlerischen Positionen umzusehen.

Auch diese neuen Eindrücke und Erfahrungen fließen in seine „Frühkritiken“ ein, die in ihrer Summe ein anschauliches Bild von der Atmosphäre vermitteln, die in der Berliner Kultur- und Kunstszene zwischen Mauerfall und Bundestagsumzug herrschte.

Anfang der Neunziger ist Berlin eine Stadt auf der Suche nach sich selbst. Die Selbstauflösung der DDR erwischte den Westteil der Stadt kalt. Hatte man sich doch hier spätestens ab Mitte der siebziger Jahre mit dem aus dem Kalten Krieg resultierenden Status quo arrangiert. Aus der der kommunistischen Bedrohung trotzenden Frontstadt war ein Inselparadies geworden, in dem die lokale Wirtschafts- und Politelite ebenso sorglos mauscheln und kungeln konnte, wie die Erbengemeinschaft der 68er-Rebellion ihre grün-alternativen Gesellschaftsmodelle auf Schrebergartenlevel durchexerzieren durfte. Gelegentliche Straßenschlachten zur Imagepflege auf beiden Seiten eingeschlossen. Ein stetiger Transferfluss aus dem Bundesge-

biet sicherte allen Beteiligten ein halbwegs kommodos Dasein, während die bunt bepinselte Mauer – inklusive des dahinter liegenden Todesstreifens – dem betulichen Idyll ein ebenso dekoratives wie morbides Alleinstellungsmerkmal bescherte. Ihr Fall entzog diesem Frontstadtbetrieb quasi über Nacht die Geschäftsgrundlage. Auch wenn die lokale Kulturpolitik, attestiert von langjährigen Haus- und Hofkuratoren, vergeblich versuchte, sich mit Lotto-Geldern und eilig zusammengezimmerten Großausstellungen dem Zeitgeist anzupassen.

Doch ein Schwenk vom kesselschweren „Völker der Welt, schaut auf diese Stadt!“ zum schampusseligen „Arm, aber sexy!“ war mit dem alten Personal nicht mehr zu machen.

Neue Akteure bezogen an der Spree Quartier, wohl wissend, dass das zottige Fell des Berliner Bären jetzt einer Neuverteilung harrete. Zuerst im Osten, wo mit dem Verschwinden der alles regulierenden Staatsmacht ein Vakuum entstand.

Bevorzugtes Landungsgebiet der in Scharen herbeiströmenden Glücksritter war das sogenannte Scheunenviertel. Was eigentlich die alte Spandauer Vorstadt meint, mit der 1866 eingeweihten Neuen Synagoge als weithin sichtbarem Wahrzeichen. Das Straßenbild dieses einst vor den Toren der Stadt gelegenen Distrikts prägten bis Anfang der dreißiger Jahre vor allem die orthodoxen, aus dem Zarenreich zugewanderten jüdischen Emigranten. Auch kommunistischer Roter Frontkämpferbund und SA lieferten sich hier, falls sie nicht gerade aufeinander einschlugen, blutige Schlachten mit der Polizei.

Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten verschwand peu à peu ein Großteil der Komparserie. Nirgendwo sonst in Berlin finden sich ähnlich viele an die Opfer der Shoa gemahnende Stolpersteine.

Nach den alliierten Bomberstaffeln kam im Frühling 1945 die Rote Armee. Mit Haubitzen und Sturmgewehren hämmerten deren Soldaten ihre Grußbotschaften in die Hausfassaden von Oranienburger, August-, Sophien- oder Torstraße.

Fünfundvierzig Jahre später konnte man diese im bröckeligen schwarzgrauen Putz der Hausfassaden noch immer lesen, ebenso wie die aus-

gewaschenen Firmen- und Reklameschriften aus der Vorkriegszeit. Der DDR war die Puste ausgegangen, bevor auch hier mit der Abrissbirne voran in bewährter Plattenbauweise sozialistische Wohnverhältnisse geschaffen werden konnten.

So blieb genug Patina für die Neulandentdecker aus dem Gastro-, Werbe- oder Kunstgeschäft, um sich in dem geschichtsträchtigen Ambiente die für ihr Business passende Legende zurechtzuschneiden. Das ganze Viertel, so schwärmte damals Gerd Harry Lybke, sei „ein weißes Blatt“, auf dem man nun „seine eigene Signatur“ setzen durfte. Der bauernschlaue Sachse und Chef der Galerie EIGEN + ART schob als einer der Ersten seinen Fuß in die Tür. Allerdings machte der Leipziger Galerist von Anfang an keinen Hehl daraus, dass er mit seiner Berliner Dependance in der Auguststraße in erster Linie Geld zu verdienen gedachte. Ganz anders der noch völlig unbekanntete Klaus Biesenbach. Ihm gelang das Kunststück, dass das für den Distrikt zuständige Ostberliner Bezirksamt seinem eigens für diesen Zweck gegründeten Verein gleich das ganze Areal einer alten Margarinefabrik übertrug.

Ziel des nun über etliche Wohn-, Büro- sowie Atelier- und Ausstellungsräume verfügenden KUNST-WERKE Berlin e.V. sei es, so schrieb Biesenbach Ende 1990, dass „Künstler ihre Konzeptionen, Ideen zu Bildern und Skulpturen in diese Fabrik einspeisen, um sie dann als neue Wirklichkeit an die urbane Umwelt zurückzugeben“.

Dass diese „neue Wirklichkeit“ vor allem in der Gentrifizierung der „urbanen Umwelt“ bestand, kann man heute an den in der Spandauer Vorstadt aufgerufenen Mietpreisen ebenso ablesen wie an den Messingschildern der Anwaltskanzleien und diversen Agenturen, die sich hier im Schlepptau der eigen- oder vorgeblich gemeinnützigen Kunstvermittler niederließen.

All das schwingt bereits in den Radiotexten mit, in denen Christoph Tannert den Hörerinnen und Hörern von seinen abendlichen Touren durch die Galerien des Scheunenviertels berichtet. Mit wachsamem Auge verfolgt er auch die Versuche Kölner Kunsthändler, am Ufer der Spree Fuß zu fassen. Immer radikal subjektiv, aber durchaus auch

dankbar für die Bereicherung, die die Berliner Szene durch das Engagement von Galerien wie der von Bruno Brunnet und Nicole Hackert oder neugerriemschneider erfährt.

Die großen Schlachten freilich, die um die Frage toben, wie sich die ehemalige Mauerstadt nach der Wiedervereinigung definieren soll, werden anderswo geschlagen. Der Streit um den Abriss des Palastes der Republik, dem riesigen, nicht nur asbestverseuchten, sondern vermeintlich auch ideologisch konterminierten, DDR-Repräsentationsbau im Herzen Berlins, gehört ebenso dazu, wie das anfänglich belächelte Ansinnen, an seiner statt das alte Stadtschloss der Hohenzollern wieder hochzuziehen. Und auch hier bezieht Christoph Tannert klar Stellung. Kritisch bewertet er die Pläne zur Neubebauung Berlins: „Keine andere europäische Hauptstadt wird brutaler umgegraben“, nur damit „Architekten-Superstars ihre Entwürfe wie Törtchen in den trockenen preußischen Sandkuchen“ setzen können.

Ein kurzer Gang über den Potsdamer Platz genügt, um sein harsches Urteil bestätigt zu finden. Tannert kommentiert die ersten Vorschläge zur Ausgestaltung des für die Hauptstadt geplanten Denkmals für die ermordeten Juden Europas und reibt sich genüsslich immer wieder an dem Reichstagsverhüllungsprojekt des bulgarisch-französischen Künstlerehepaars Christo und Jeanne-Claude. Als „glitzernde Wurstpelle“ schmäht er die 100.000 Quadratmeter Polypropylengewebe, die die beiden über den künftigen Sitz des Deutschen Bundestages ziehen lassen. Und als „gigantische Einseiferei“ eines Millionenpublikums das kaufmännisch geschickt um die Aktion arrangierte Spektakel. Dass er sich damit gegen das Gros der Berliner Kritiker ebenso wie die Mehrheit seiner Hörerschaft stellt, ist ihm reichlich schnuppe. Zu klar ist ihm bewusst, dass sich hier das dröge politische Establishment mit der längst zahllos gewordenen Avantgarde von gestern als hip und weltoffen feiern lassen will.

Und so hat Tannert auch kein Problem damit, den an der Spree von jedermann gefeierten Helmut Newton einen „geilen Bock“ zu nennen. Denn was der betagte Aktfotograf findet, ist, wie Tannert heutige Debatten vorwegnehmend feststellt, „tragischerweise nie mehr als

die Abwesenheit von Frau. Denn näher ran als ihr unter die Wäsche kommt er nicht.“

Ähnlich präzise Beschreibungen sucht man in Hauptstadtblättern jener Tage vergeblich. Das Berliner Feuilleton der Neunziger sieht Tannert von „kunstkritischen Flachfliegern“ verdunkelt, die das Wesentliche vom Unwesentlichen nicht zu unterscheiden vermögen. Rhetorisch tritt er damit in die Fußstapfen der 1990 verstorbenen Berliner Radiologende Friedrich Luft. Über vier Jahrzehnte hatte Luft mit seinen Kritiken im RIAS das kulturelle Geschehen in seiner geschundenen und geteilten Heimatstadt den Hörerinnen und Hörern in West wie Ost nahegebracht. Seine wöchentlichen Auftritte waren Lehrstunden in Sachen meinungsfreudiger, tiefeschürfender und unterhaltsamer Kulturberichterstattung.

Dass Christoph Tannert zu den Bewunderern des großen Friedrich Luft gehört, können und wollen seine hier erstmals auf Papier gedruckten Radiotexte aus den 1990ern nicht verbergen.

Das betrifft auch die Verve, mit der er um eine faire Betrachtung der in den Jahren der SED-Herrschaft in Ostdeutschland entstandenen Kunst kämpft. Der 1957 in den Westen übergesiedelte Sachse Georg Baselitz hatte kein Jahr nach dem Mauerfall in der Kunstzeitschrift ART ein Interview gegeben, in dem er allen in der DDR verbliebenen Künstlern unisono das Recht absprach, sich als solche zu bezeichnen. Nur wenig später schlug Jan Hoet als Leiter der DOCUMENTA IX in dieselbe Kerbe. Ein Verdikt, das eben nicht nur die allseits bekannten Profiteure des offiziellen DDR-Kunstbetriebs wie Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig oder Werner Tübke traf, sondern auch integrale randständige Figuren. Für sie, für Künstler wie den Penck-Lehrer Jürgen Böttcher alias Strawalde, den Dresdner Maler und Bildhauer Eberhard Göschel oder den experimentellen Sprach- und Zeichenkünstler Carlfriedrich Claus tritt Tannert ein. Nicht nur, weil er um die Mühen aufrechten Kunstschaffens unter diktatorischen Bedingungen weiß, sondern auch, weil er das Werk der zu Unrecht Geschmähten als solches schätzt. Was freilich nicht heißt, dass er die Larmoyanz, mit der sich viele vom Kunstbetrieb frustrier-

te Ostkünstler nach der Wiedervereinigung in ihre Nischen zurückziehen, nicht ebenso klar zu benennen vermag. Bei „sechzig Prozent Alkohol und fünfundzwanzig Prozent PDS“ mag Tannert selbst bei wohlwollendster Betrachtung kein künstlerisches Potenzial mehr zu erkennen.

Die meisten der hier vorliegenden Texte wurden im unmittelbaren Anschluss an jene Kunstevents verfasst, über die sie berichten. Wer damals früh das Radio aufdrehte, wusste dank Tannert schnell, was er am Abend zuvor an Großartigem versäumt hatte oder was ihm an Peinlichem erspart geblieben war und welche Ausstellungsräume man in den nächsten Tagen tunlichst besuchen sollte. Auf sein Urteil war, auch wenn man es nicht immer teilen musste, Verlass.



BLÜMCHEN  
MAUER  
METROPOLE  
BERLINS  
VERSUCHE  
ÜBER DIE  
SICH  
NACH DEM  
MAUERFALL  
NEU ZU  
FINDEN  
ODER

---

Texte zu Architektur,  
Erinnerungskultur und  
der Lage der Hauptstadt Kunst



## **SPIEGELSCHRIFT: ZUR LAGE DER KUNST IN BERLIN**

RADIO BRANDENBURG, KULTURSPIEGEL, 29.07.1994

---

In Berlin tut sich was. Trotz (oder vielleicht wegen?) gebeutelter Kassen scheint der Knoten gerissen zu sein. Nach über dreißigjähriger Ghettoperspektive und einem Mauerschattensyndrom in Ost und West dröseln jetzt die Verfilzungen mit dem Gestern langsam auf.

Das im Auftrag des Kultursenators von den Herren Wim Beeren und Kasper König erstellte „Gutachten zur Situation der Bildenden Kunst“ der ehemaligen Frontstadt hat die Spitze des Eisbergs gesichtet, und nun wird unter Wasser weiter an den kulturpolitischen Packeiszonen gebohrt. Nachdem das Gutachten im Februar dieses Jahres der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde, grummelte es allerorten.

Fast hätte das Sommerloch den Frust der Besserwisser geschluckt, doch nun kommt die ganze Chose noch einmal über uns. Beileibe nicht als Farce, sondern fein säuberlich geschieden in Pro und Kontra und ordentlich auf Taschenbuchformat gebracht als „Spiegelschrift Nr. 1“ in einer Gemeinschaftsproduktion des Verlages der Kunst Dresden und der immer mutiger werdenden Kunstzeitschrift „neue bildende kunst“.

Wem haben wir das Ganze zu verdanken? Natürlich den beiden umtriebigen Redakteuren Matthias Flügge und Michael Freitag im Bunde mit Stefan Richter und Angelika Stepken.

Finanziert wurde das Buch aus dem Preisgeld des Friedlieb-Ferdinand-Runge-Preises in Höhe von 27.000 DM, der Matthias Flügge, in Anerkennung seiner unorthodoxen Art, Kunst zu vermitteln, verliehen worden war.

Großmütig – und unzweifelhaft politically correct diese Geste. Aber was bringt uns das Buch?

Zum einen eine zielgenaue Aufsatz- und Statementsammlung mit Beiträgen von sechsunddreißig Autorinnen und Autoren, angeführt von Jean-Christophe Ammann und endend mit Z wie Galerie ZWINGER.

Zum anderen ein Stück wirklicher Streitkultur – häufig provozierend, zumeist pointiert vorgebracht, je nach Temperament der Schreiber auch witzig. Bräsige Wessi-Arroganz findet sich ebenso wie so mancher Zungenschlag auf des Messers Schneide. Mir gefiel besonders die Dada-Attitüde von René Block, Ausstellungsleiter am Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/Berlin, und ein Achtzehn-Zeilen-Kommentar des Philosophen Hannes Böhringer.

Endlich gibt es in der Berliner Kunstöffentlichkeit wieder so etwas wie eine fundamentale Debatte, so werden künstlerische und kulturpolitische Meinungsverschiedenheiten nicht mehr länger auf Stammtischniveau diskutiert.

Das alte Berlin der Mauergeschädigten gefiel sich bisher eher darin, weniger auf sachlichem Niveau als vielmehr auf der profanen Filzebene zu entscheiden, nämlich dort, wo die Platzhirsche um Terraingewinn in den Kuschelecken der feinen Gesellschaft hakeln. Jeder weiß, dass diese Salonzone preußischer Distinguiertheit eine Projektion Berliner Vor- und Nach-Wende-Gewinnler ist, einer Subventionsschickeria, der ihr menschliches Maß doppelt abhandengekommen ist, wofür die Jahreszahlen 1933 und 1961 stehen.

Seit jeher hat der Berliner Dünkel jene von außen kommenden Potenzen geschmäht, die der preußischen Schmallippigkeit ihre Eigenheiten entgegengesetzten. Noch heute werden die Zugereisten abfällig „Rucksackberliner“ genannt, denen man gern ihren Makel immer wieder in den Buckel brennt, gefällt sich Berlin in seiner provinziellen Nabelschau, die die Offenheit und den pendelnden Blick fürchtet.

Aber glücklicherweise ist nach dem Mauerfall die dünne Spielvorlage der Standortkommandanten durch eine Flut von Querdenkern über-

spült worden, deren Frischwind nun wohltuend durchs verstaubte Unterfutter bläst.

Berlin hat sich noch bis in die jüngste Vergangenheit der Inszenierung von Peinlichkeiten hingegeben, man denke nur an die Ikarusperspektive der Olympialobby. Doch nach dem Absturz, nach Theaterschließungen und Subventionsabbau kehrt nun ein neuer politischer Realismus zurück, der insbesondere die Seiteneinsteiger begünstigt.

Ostberlin ist zum Magnetfeld dieses Aufbruchs geworden. Und dass das Kunstgutachten wirkt, sieht man an den Tatsachen: Soeben gab der Kultursenator bekannt, dass der Ankauf des ehemaligen Postfuhrantes in der Oranienburger Straße in Mitte gesichert sei und die Berlinische Galerie so bald als möglich umziehen könne. Der Martin-Gropius-Bau soll nun ausschließlich als internationales Ausstellungshaus genutzt werden.

Dem internationalen Kunstpublikum war Berlin bisher als Ort mäßig interessanter Angebote der avancierten Gegenwartskunst bekannt. Köln, Düsseldorf, Frankfurt oder Hamburg zeigten sich da anspruchsvoller. Doch Berlin vermag mittlerweile wegen seines Flairs der ehemaligen Mauerstadt enorm viele junge Künstler und Kunstinteressierte aus allen Teilen der Welt anzuziehen, die sich nun in der alten Stadtmitte und zum Beispiel zwischen Oranienburger Straße und dem Stadtteil Prenzlauer Berg tummeln. Dort ist ein Zentrum der „Szene“ mit neuen Galerien, Restaurants, Bars und einem Lebensgefühl zwischen Gothic Romance und der Trance-Fraktion der „Tekkno“-Fetischisten entstanden, das leidenschaftlich, körperbetont, autoerotisch, frech und provozierend wegen seiner Visionen wirkt, die von Künstlern, Musikern oder Poeten wie Maschinengewehrsalven in die Menge geschossen werden.

Der Westen der Stadt zog nach in Gestalt des Galeristen Max Hetzler oder im Spannungsbogen zwischen den Galerien Franck & Schulte, Bruno Brunnet, Michael Fuchs und neugerriemschneider. Die Markenartikel der Superstars sind jetzt in Berlin ebenso zu haben wie die Bekennerkunst junger Scouts von der amerikanischen West Coast. Eine Stadt lebt, wenn sie junge Leute anzuziehen und in ihren Visio-

nen aktiv werden zu lassen vermag. Berlin ist auf dem besten Wege, animierende Energien in der Kunst freizusetzen.

Darauf weisen auch die Beiträge des Buches hin, wenn sie unter dem Titel „Zur Lage der Kunst in Berlin“ die diversen Facetten und die Vielschichtigkeit der Szenen der Stadt beleuchten. Dem in der Tendenz durchaus richtigen, kritischen Tenor des Gutachtens von König und Beeren fehlte es über weite Strecken an der nötigen Tiefenbohrung. Berlin ist ein Moloch, immer subventionshungrig, in zunehmendem Maße labyrinthisch und verästelt in seiner mikrostrukturellen Binnenstruktur.

Beim fröhlichen Überflug der Gutachter musste zwangsläufig so manche unauffällige Tatsache übersehen werden, die nun dank des Buches mitgedacht werden kann, so zum Beispiel, dass der Ostteil der Stadt seine eigene Prägung hat und, wie die Autoren Thomas Flierl und Kathleen Krenzlin schreiben, „Kulturpolitik nicht auf eine bestimmte Ästhetik hin begründet“ werden kann, sondern „nach den Bedingungen für eine freie Entwicklung der bildenden Künste“ fragen muss.

Was heutzutage in den Ostberliner Bezirken passiert, ist beileibe nicht das Abziehbild von Erichs Cordhütchen-Sozialismus, aber eben auch nicht die Speerspitze des internationalen Diskurses. Warum auch? Gegenwartskunst ist nie und nirgends eine Einbahnstraße – sollen doch diejenigen abbiegen, die sich in den Dunkelzonen wohler fühlen! Und natürlich müssen für diese kulturellen Basisprozesse auch öffentliche Mittel bereitgestellt werden. Es wäre ein großer Irrtum zu glauben, dass Kultur auch noch zu haben wäre, wenn man sie ganz und gar auf die bürgerliche Kulturwarenproduktion umstellte.

Gesucht wird eine Metropolenkultur – eine Kultur, die Städte wie New York, London oder Paris in ihrer multiethnischen Vielschichtigkeit längst entwickeln konnten; eine Parallelkultur, die herausfindet aus dem Eisschrank der Nachkriegsmoderne und sich als aktuelle politische Kultur mit kritischer Optik etabliert.

Marius Babias, Redakteur des Stadtmagazins ZITTY, bringt seine Zweifel mit Ekel auf den Punkt, wenn er schreibt: „Die jetzige Kultur-

politik, die repräsentative Maßnahmen mit Förderung verwechselt, gleicht einem neokolonialistischen Akt, wie am Beispiel der mittlerweile abgerissenen Denkmäler der ehemaligen DDR deutlich wird. Der sogenannte Kulturaustausch mit dem Osten liefert den Vorwand zur Eroberung neuer Absatzmärkte und garantiert die Selbstbeschäftigung der Bürokratie. Wer angesichts der sozialen Verelendung hierzulande kulturelle Visionen Richtung Osteuropa entwickelt, sichert seinen Arbeitsplatz, aber er würde seine Toilette ebenso wenig mit campierenden Roma teilen wollen wie die völkischen Visionäre in Rostock, Eberswalde und Wismar.“

Ein garstiges Buch? Ich würde antworten: ein politisches Buch – brisant und voller analytischer Viren, die sich nun hoffentlich einnisten werden im Berliner Kulturlabor.

Zum Preis von zehn Mark können Sie teilhaben an dieser intellektuellen Versuchsanordnung und ihre eigene Position bestimmen.

## **„ACHTUNG KUNST“ IM U-BAHNHOF ALEXANDERPLATZ**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 20.01.1995

---

Seit gestern heißt es auf dem Berliner U-Bahnhof Alexanderplatz wieder „Achtung Kunst!“, denn wenn Ihnen die alltägliche Werbeflut ihre Muster noch nicht in die Hornhaut zu brennen vermochte, werden Sie feststellen, dass in der Bahnsteiggalerie der U-Bahnlinie U2 neue Kunstwerke Ihrer geneigten Zuwendung harren. Bleiben Sie stehen, riskieren Sie einen Blick, aber stürzen Sie im Kunstrausch bitte nicht auf die Gleise. Kunst statt Werbung auf dem U-Bahnhof hat in Ostberlin Tradition. Die erste Schau gab es bereits 1958. Seit 1981 wird mehr oder weniger regelmäßig für den Schein des Schönen geworben. In der Mangelgesellschaft erübrigte es sich, den heimlichen Wunschprojektionen Nahrung zu verschaffen. Heute atmet man zuweilen auf, wenn die

visuellen Schadstoffquellen das Stadtbild nicht in Gänze mit ihren gesinnungsterroristischen Frohbotschaften überziehen.

„Schöne Aussichten“ heißt die diesjährige Aktion, die wie schon in den Jahren zuvor von der neuen Gesellschaft für bildende Kunst initiiert wurde.

Sechsenddreißig Künstlerinnen und Künstler haben je einen Entwurf dafür realisieren dürfen. Zweiunddreißig Hintergleisflächen zeigen nun die Ergebnisse. Die Zahl der Einreichungen lag bei über achthundert.

Bei aller Sympathie für die Aktion, die sich seit der Wende immer auch als eine akzentuiert politische darstellt, bleibt doch die Frage offen, warum die Qualität des überwiegenden Teils der Exponate von Anfang an auf einem Niveau dümpelt, das so tief im Keller liegt, dass einem nicht einmal mehr schwarz vor den Augen werden kann. Nach dem ästhetischen Verfallsdatum solcherart Intervention im Stadtraum getraut man ja schon gar nicht mehr zu fahnden, nachdem Künstlerinnen und Künstler seit Jahren mit dem Un-Mode-Hersteller Benetton in einem Hase-Igel-Verhältnis stehen und der aufgeklärte Zeitgenosse gewiss gern die Partei des Künstlers ergriffe, wenn er sich zwischen einer Benetton-Plattheit und einem sanft gepinselten Schnulzenmotiv entscheiden müsste.

Die Plakate „Deutschland wird deutscher“ von Katharina Sieverding, die in der Berliner Jury saß, hat man zwar in Baden-Württemberg auch nicht aufhängen wollen, und wegen „unzumutbarer Entblößungen“ auf einem Plakat von Bettina Rheims liefen Frankfurter Bürgerinnen und Bürger Sturm und erzwangen die Überklebung desselben, aber zumindest keine dieser Zeichensetzungen im öffentlichen Raum blieb auf jenem trockenen Grund eines Ratgeberprogramms zur Selbstfindung hocken, wie wir es nun wieder auf dem Alexanderplatz erleben müssen.

Tut mir leid, aber auch der 95er Jahrgang von „Kunst statt Werbung“ ist im Künstlerischen alles andere als eine „schöne Aussicht“. Erneut wurde die Chance verpasst, ganz gezielt hochkarätige Positionen ausfindig zu machen und direkt einzuladen.

Wer nach dem Motto verfährt: „Kunst für die Welt, aber die Wurst bleibt hier“, macht solch eine Aktion zu einer Berliner Sozialmaßnahme, bei der die Beteiligten in schierer Scheelsucht 5.500 Mark Honorar einsacken, die Kunst aber im Unterniveau ihrer Schrebergartenmentalität dümpelt. Das ist nun wirklich kein Zufall mehr, und deshalb muss schleunigst über die Änderung der Modi für dieses Projekt nachgedacht werden.

Die Plakataktion „I AM YOU“ des Goethe-Instituts mit Motiven gegen Gewalt und Ausländerfeindlichkeit oder meinetwegen auch die Rote-Beete-Signal-Aktion von Gunda Förster auf dem U-Bahnhof Weinmeisterstraße waren allesamt besser als das Sammelsurium von Betroffenheitsadressen und malerischem Nippes auf dem Alexanderplatz.

Einzig und allein die Position von Suwan Laimanee überzeugt. Folgender Text ist bei ihm zu lesen: „Zur Zeit meiner Geburt war Thailand, meine Heimat, noch zu drei Vierteln von Regenwald bedeckt. Heute sind es bestenfalls noch fünfzehn Prozent. In Europa fand ich das wertvolle Tropenholz in ganz gewöhnlichen Grilltellern wieder. Ich habe sie in meinen Installationen verwendet.“

## **URBANE LEGENDEN, BERLINER KUNST IN BADEN-BADEN**

RADIO BRANDENBURG, KULTUR, 1995

---

Gerade erst hat der Berliner „Tagesspiegel“ der hauptstädtischen Kunstszene nicht mehr als dröges Provinzniveau bescheinigt, da erreicht uns die Kunde von einer Berlin-Schau mit dem prosaischen Titel „Urbane Legenden“, die von Jochen Poetter und Margrit Brehm zusammengestellt und gestern in der Staatlichen Kunsthalle zu Baden-Baden eröffnet wurde. Hat sich da vielleicht jemand geirrt? Kann es sein, dass der Ruf des metropolitanen Kunstgeflechts sehr viel besser ist als die tatsäch-

liche Situation? Welchen Aggregatzustand nimmt der Mythos Berlin gerade ein?

Schon seit Jahren gefallen sich Berliner Kunstkritiker und Journalisten darin, die immergleiche Totenmesse anzustimmen und sich in Sack und Asche zu werfen, wenn das Kunstgespräch zufällig um die Berliner Situation kreist. Mit geradezu masochistischem Vergnügen werden Ver-Ostung und Mauerkoller, Ghettofeeling und preußischer Piefkismus gegeißelt – und dennoch strömen heute mehr denn je Künstlerinnen und Künstler aller Länder in die wüste Mitte von Berlin. Berlin ist die konstruierte Katastrophe und deshalb gleichermaßen unerträglich wie inspirierend und mobilisierend.

Jeder weiß, dass das von Kultursenator Roloff-Momin im vergangenen Jahr bei den Herren König und Beeren angeforderte „Gutachten über die Situation der bildenden Kunst“ in Berlin nichts Positives gebracht hat. Im Gegenteil: Die Klüngel rückten noch enger zusammen, und mehr denn je gleicht das geistige Berlin einer Brache, in der die Kunsttempel im Trüben lümmeln. Die Chance, aus der Filzokratie herauszukommen, wurde vertan.

Aber warum ist das so? Doch nicht etwa, weil das Klima nichts hergäbe, sondern doch wohl eher, weil den Kapitänen der Mumm fehlt, aus dem Nebel herauszuschippern, oder auch, weil es einfach an Bojen und Leuchttürmen mangelt – an einer Kunsthalle zum Beispiel, klein wie der Frankfurter Portikus, aber eben vibrierend in der Leitidee, Triebkopf aktueller Prozesse zu sein. Wer auf die Institutionen blickt, wird nur wenige Handlungsträger ausmachen. Wer aber Ateliers besucht und frischwärts schaut in Richtung der galeristischen Champions League, der wird schnell fündig werden.

Genau das haben Jochen Poetter und Margrit Brehm getan und stellen nun neun Positionen vor, die die Bereiche Rauminstallation, Fotografie, Skulptur, Objekt und Computerkunst umfassen.

Dass Berlin seine künstlerischen Energiefelder aus einem mentalen Mix eigener Art speist, der die Stadt mehr als andere deutsche Städte zur Metropole macht, stellt die Ausstellung unaufdringlich unter Beweis.

Da ist die Künstlerin Alyssa DeLuccia, die Zustände fixiert, die merkwürdig unreal und wie inszeniert wirken und doch lediglich auf überraschenden Entdeckungen basieren. Die in ihren Fotos auszumachenden Kleidungsstücke, in brackigem Wasser treibend, sind die Auslöser für Storys, die sich im Hinterkopf in Gang setzen, aber partout zu keinem Happy End finden wollen. Bei Thomas Florschuetz spielt die blässliche menschliche Epidermis in Nahaufnahmen eine Rolle, außerdem der Körper, Falten, Öffnungen und wie man all das welche Fleisch schön und immer schöner segmentiert und ornamentiert. Florschuetz riskiert Haut und Haar für ein letztendlich wundervoll ausbalanciertes und stahlhart gerahmtes Bild.

Es ist die gelungene Mischung aus bekannten Namen und Entdeckungen, die der Ausstellung den nötigen Drive gibt.

(e.) TWIN Gabriel üben den Identitätstausch in einer am Computer und im Cyberspace kreierten Wirklichkeit. Sich und ihrem Partner Ulf Wrede falsche Pässe auszustellen, gehört noch zu einer von Else Gabriels leichtesten Übungen.

Was für Hans Hemmert eine Skulptur ist, würde der uneingeweihte Besucher als großen Windbeutel oder aufblasbares Strandbadutensil identifizieren. In diesem vor sich hinatmenden knallgelben Sinnbild stecken jedoch mehr laue Botschaften, als man auf den ersten Blick bereit ist zu entschlüsseln. Hemmert legt sich bewusst mit der Flatologie an, wenn er die Winde wehen lässt und dem Weltgeist lediglich eine Sauerkrautbasis zuerkennt. Da können Sie einen drauf lassen! Berliner Kunst würde das berlinische Element fehlen, wenn sie, bei aller Geistigkeit, nicht stellenweise ein deftiges Mittel zum Zweck bereithielte.

Nina Fischer, Maroan el Sani, Bettina Hoffmann, Sabine Hornig und Simone Mangos gehören noch zu den Ausstellenden, deutlich mehr Frauen als Männer, wie man sieht, und somit ein später Auswärtssieg der nur in Berlin wirkenden Senatsstelle für Frauen und herabgewandte Angelegenheiten.

## „CHROMAPARK 95“ IM E-WERK

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 13.04.1995

---

Für die Hohenpriester

der Kunst hat der Teufel vielerlei Gestalt:

Mal kommt er als dilettierender Querschläger aus der Subkultur, mal gleich als Kunsthandwerker, was noch viel unzüchtiger ist, meist aber als das, was Gerhard Merz „falsche Humanität und Mitmachkunst“ nennt. Weit unangenehmer war die Erscheinungsform, die der Exorzist Merz selbst wählte, als er mit seinem Plan einer Pavillon-Architektur, die aussieht wie eine riesige, kunstautonome Bushaltestelle, über den Berliner Lustgarten herfiel. Von allen guten Geistern verlassen und gänzlich gegen die eigenen Hygienevorkehrungen plant er gegenüber dem Alten Museum tatsächlich eine Kostprobe seiner Art der Zerstörung öffentlicher Plätze. Wie man hört, bereiten die KUNST-WERKE in der Auguststraße eine Veranstaltung vor, die Gerhard Merz in seiner gegenkulturellen Omnipotenz endgültig aufsockeln soll. Wenn es denn tatsächlich dazu käme, wäre klar, dass die KUNST-WERKE nicht länger der Ort progressiver Vielzelligkeit, sondern Teil des ästhetischen Widerstandes von „rechts“, einer antiprogressiven Gegenkraft sind. Aber dazu muss es eigentlich gar nicht kommen, denn längst ist klar, dass es in der Techno-Hochburg Berlin eine Szene gibt, die mindestens so viel Lautstärke und ästhetische Power hat, wie sie zukunftsweisend handlungsaktiv ist. Also das blanke Gegenteil zu den KUNST-WERKEN. Aber heute Abend tritt sie bereits zum zweiten Mal programmatisch in Erscheinung. Techno hört man heute in jeder Dorfdisco, aber hier ist er eine Weltanschauung.

Unter dem Titel „Chromapark 95“ haben der Techno-Tempel E-Werk als Club und die Werbeagentur planetcom ein Spektakel aufgezogen, an das man sich wegen der Vermischung von Kunst und Entertainment, Forschung, Design, Mode, wahnwitzigen Objekten und einer

sich in Wellen einstellenden Masseneuphorie mit Sicherheit erinnern wird. Und zwar so, wie man sich an all die anderen guten Gefühle erinnert, die nicht offiziell kanalisiert sind, sondern ihr ganz eigenes Maß an Zirkulation haben. Was nicht heißt, dass sich mit und in diesem Kommunikationsnetz nicht auch Geld machen ließe, viel Geld. Die zehntägige multimediale Ausstellung, die gut 300.000 DM kostet, finanziert sich, neben ein paar Sponsoren, weitgehend über die Einnahmen, die bei den allabendlichen Partys im E-Werk erwartet werden. Da könnten der Kultursenator und seine Millionen verschlingenden Opernfans sicherlich eine ganze Menge lernen. So wie der Kunstbegriff in diesem pulsierenden System offen ist, sind auch die Grenzen zwischen Machern und Mit-Machern fließend. Noch bevor die Chromacrew nach der Publizitätswelle, die von Chromapark 1994 ausging, eine neue Vision austüfteln konnte, wurde sie bereits mit den verschiedensten Konzepten der alles andere als relaxten Szene zum Weitermachen gedrängt. Das diesjährige Angebot vereint gut zwanzig Künstler vor Ort und etwa fünfzig weitere Künstler, die per Internet die Ausstellung, also auch von außen, begehbar machen. Eine phantastische Lösung, die „Chromapark 95“ als kreativen Prozess vorführt, der ständig seine visuelle Angebotsebene ändert. Denn man könnte sagen, in Realtime werden permanent neue Daten und Bilder in eine Batterie von Computern eingegeben, mit denen das Publikum (und es gibt auch kindergerechte Zugangsformen) spielen kann. Die große Umformungshalle der Ruine des Umspannwerks, in der 1990 während der Ausstellung „Die Endlichkeit der Freiheit“ Jannis Kounellis' Kohlewagen hin- und herrollte, dient nun als Ruhezone wie auch als Kommunikationsmittler. Die Hälfte des Raums wird von einem „Relaxorama“ okkupiert, in dem Video- und Diaprojektionen zu sehen sind und diverse musikalische und visuelle Live-acts produziert werden. Das alles erinnert an ein gigantisches Bed-in unter leicht gekühlten Cyberspace-Bedingungen. Unter den Künstlerinnen und Künstlern, die sich an dieser futuristischen Expedition beteiligen, finden wir zum Beispiel Gerald van der Kaap, der mithilfe von Videos und diversen Stresselementen eine hypnotische Bild- und

Tonstrudelzone in sogenannten Chill und Anti Caves erzeugt. Man könnte gut die Künstlerliste als Lautgedicht rezitieren und würde schon dadurch zum Klingen bringen, was unmöglich gesagt, aber als reales Zukunftserleben jetzt schon genossen werden kann: Abnorm, Exil, Skudi Optics, Golo Gott, Elsa for Toys, Moniteurs, Jim Avignon, Peter Rubin, Eisenherz, Robert Jelinek für Sabotage. Das lebt und bebt und ist wahrlich kein Techno-Museum.

Was Sie an den Bildern von Hieronymus Bosch nie verstanden, aber immer gefühlt haben – hier werden Sie verschluckt von hypnotischen Bildstrudeln und dem Krachkonsens einer projizierten Götterdämmerung.

Wenn Ostern 95, dann eiern im Chromapark im Berliner E-Werk, Leipziger Straße, Ecke Wilhelmstraße vom 13. bis zum 23. April, täglich 12 bis 20 Uhr. Eintritt: zehn Mark.

Und für die technoerfahrene Jugend neun Super-Chromapartys!

**WOHLFÜHLARCHITEKTUR MIT SÄULENAUFMARSCH,  
HANS KOLLHOFF - ENTWÜRFE**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 16.05.1995

---

Keine europäische Stadt wird gegenwärtig auch nur annähernd von ähnlich gigantischen Maulwurfsperspektiven und einer das Stadtbild und die Stadtstruktur zerwühlenden Bebauungswut gepeinigt wie Berlin. Seit dem Fall der Mauer hat eine städtebauliche und architektonische Planerperformance eingesetzt, die an frühkapitalistischer Ellenbogentaktik wie an nostalgischem Schwarmgeist nicht zu überbieten ist. So ziemlich alle, die in der internationalen Architektur Rang und Namen haben, fluten die Wettbewerbe und geben hochtönend vor, Königswege zu bauen – mal in zickzackigem Rokoko, mal bieder wie die „Stimmänner“, meistens in dem Bewusstsein, dass schinkelscher Funda-

mentalismus immer noch die beste Medizin gegen aktuelle Moden und Gedankenexperimente, aber auch gegen Provisorien und die Bausünden der Vergangenheit sei. Der Deutschen Angst vor Chaos und Beliebigkeit kulminierte denn auch in einem von der Senatsbauverwaltung erlassenen Regelwerk, das schützen soll vor alldem, was Berlin sonst ausmacht: nämlich Hektik, Mentalitätengewirr, Lärm und Aggressivität des Großstadtlebens. Berlin ist die urbanste deutsche Stadt, neurotisch verhaltensgestört, eben gar nicht idealtypisch, sondern populär und in gewissem Grade deshalb nur schwer regierbar – das grätzt natürlich die provinziellen Kulturträger und all die Edelfedern einer Politik der deutschnationalen Klotzigkeit. Dass im Tiergarten noch immer gefeiert und gegrillt wird, ist modern, nicht modisch, außergewöhnlich und eben nicht elitär.

Täuschen wir uns nicht: Die für die historische Mitte Berlins diktierte Kursrichtung der sogenannten „kritischen Rekonstruktion“ gibt zwar vor, ein Bekenntnis zu dem für Berlin Typischen zu sein – aber ist sie nicht häufig ein Vorwand für ängstliches Beharren und uninspiriertes Kleben am Überkommenen, mithin für mangelnde Qualität? Kommt man dem für Berlin Charakteristischen mit einer „Neuen Berlinischen Architektur“ bei, die lediglich mit Parzelle und Traufhöhe den Maßstab zu wahren versucht?

Architekten und Bauherren werden eingeschworen auf den Biedersinn der „Berliner Fassade“ und auf preußische Tugenden – was im Klartext heißt: Strenge, Schlichtheit, vertikale Gliederung und nur ja keine Extrawürste, Turmbauten zum Beispiel oder hochfliegende Visionen.

Seit zwei Tagen präsentiert der Galerist Max Hetzler, der es meisterlich versteht, mit schwäbischem Andante Fäden zwischen Bauherren, Architekten und Künstlern zu knüpfen, einige Architekturmodelle und Computerzeichnungen von Hans Kollhoff.

Kollhoff zählt zu den glorreichen Sieben des Berliner Architekturpoker, und seine wohltemperierte Modernität erfreut sich allgemeiner Zustimmung. Eher rationalistischen Prinzipien verpflichtet, denkt er Traditionsbeziehungen mit, die vom preußischen Klassizis-

mus bis zu neusachlichen und den Ideen des Bauhauses reichen. Und er ist alles andere als ein Langweiler. Wenn man Schinkel, Behrens und Kleihues über einen Kamm scherte, würde deutlich werden, welches Maß an schmallippiger bis unproduktiver Verausgabung Kleihues heiligt – und mit welcher hedonistischer Flexibilität Schinkel operiert. Und irgendwo dazwischen, mehr Spalttablette als Rauschmittel, wurzelt Kollhoff.

In der Ausstellung geht Kollhoff, Jahrgang 1946 und aus Lobenstein in Thüringen stammend, bewusst auf die Grammatik des Raumes ein, so wie sie durch die von Gerhard Merz installierten Wände aus römischem Travertin vorgegeben wurde. Die farbigen Computerzeichnungen werden in mannshohen, schweren, auf der Erde stehenden Rahmen präsentiert – die Architekturmodelle auf voluminösen Sockeln dazu im Neunzig-Grad-Winkel, parallel zur Fensterfront.

Geometrie, Präzision und Klarheit bestimmen die ästhetischen Verhältnisse der Ausstellung wie auch die Entwürfe selbst, denen ein gedehntes, Ruhe und Mitte forderndes Zeitmaß eigen ist. Das alles wirkt festlich, erhebend, ja so, als sollten große Gefühle walten. Für Kollhoff ist Architektur eine reale und ideelle Sicherungsleine in einer politisch, sozial und medial explodierenden Welt. Was er für den Potsdamer Platz plant, für den Hofgarten am Gendarmenmarkt oder den Alexanderplatz, um den er einen monumentalen Wolkenkratzerkranz zu legen gedenkt, entspricht einem Denken in „großen Ordnungen“, Konvention und Rückbesinnung. Kollhoff plant eine Zukunft, aus der Liebgewordenes und Identifizierbares spricht, nicht die egomanische Allüre. Wohlfühlarchitektur mit gelegentlichem Säulenaufmarsch – das kann Berlin nicht wirklich schaden.

Die Entwürfe von Hans Kollhoff sind zu sehen im Büro von Max Hetzler in der Charlottenburger Schillerstraße 94.

## CHRISTOS REICHSTAGSVERHÜLLUNG I

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 19.06.1995

---

Nun hat er's scheinbar gepackt – die silbrigen Hüllen fallen, die märchenhafte Um-mäntelung des Kilimandscharo (oder nein: des Pik Kommunismus!) hätte nicht aufwendiger inszeniert werden können, Christo gibt vor einzupacken, um zu enthüllen – aber wenn man auch nur einen Zentimeter unter die Plane guckt, sieht man, dass er dafür einen gigantischen Aufwand treiben musste, um das wallotsche Bauwerk vor der Kunst zu schützen. Das sind die Tatsachen!

Übrigens: Was soll mit dem Spektakel verdeutlicht werden? Dass es in schweren Zeiten umso einfacher ist, Leute an der Nase herumzuführen? Berlin im Christo-Fieber. Christo-Mania over Germany. Wem nützt das Ganze, und wer zahlt dafür? Die Antwort fällt eindeutig aus: Christo, und zwar (pardon!) in beiden Fällen. Um sein vieles Geld erst ausgeben zu können und es dann über die wundersame Geldvermehrung wieder einzufegen, hat er gekämpft wie ein Löwe, fast wie weiland Christus gegen die Geldwechsler. Eine Bannmeile als Kunstgrenze erzwang er und bis zum 23. Juni sogar ein Verkaufsverbot sämtlicher seiner Werke. Diese Bilder, Zeichnungen, Collagen und Drucke kosten mittlerweile 100.000 bis 260.000 US-Dollar, wenn sie kleineren Formats sind, nur 20.000 bis 30.000. Der Plunder freilich, die Poster und Postkarten, Beilagen und Sonderausgaben dürfen (zu Werbezwecken!) weiterhin mit vollen Händen unters Volk geschaufelt werden. Sogar einige der angesehensten Berliner Galerien sind sich nicht zu schade, die zwanghafte Kondom-Manie eines Künstlers, der nicht mehr weiß, wie kurz der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist, mitzumachen.

Das ist der Supergau der Kunst, ein Triumph des Narrenkleids. Christo spielt den Pausenclown im Nachwendeprogramm. Vor zwanzig Jahren noch zählte er zur Avantgarde der Weltkunst, heute (seine Ideen sind uralte und verbraucht) ist er nicht mehr als der Konsul

Weyer der Land Art. Gute Kunst unserer Tage sticht so fein wie eine Akupunkturadel. Was Christo macht, wirkt wie die bullige Pose eines Halbweltmeisters.

Die Verjurtung des Reichstages, heiliger Christo, wie hast du dich verkohlen lassen ...!

Da lässt einer seit Jahrzehnten nicht locker, seine Schutzmäntel über Inseln und unbeschränkte Talgründe zu breiten, damit sich Erinnerung einnistet, und geht nun freiwillig in die Irre, um dem künstlerischen Unverstand und den politischen Spurenverwischern eine Superpelle überzuziehen. Christo, Freund der Trauerschleier, wer reitet dich?

Keine Frage, das Gesicht giert nach dem Faustschlag. Aber du nimmst deine Spitzkehren von der falschen Seite. Die Verpackung von Herrschaftsarchitektur (und dafür ist der Reichstag ein treffliches Beispiel) kann nur entgleisen zu einem Schattenboxen inklusive Kitschparty.

Marschierst du schon zu deinem letzten Abendmahl? Wartest du bereits vor der Kapelle der verhaltensauffälligen Selbstdarsteller? Willst du wirklich mit Dalí und Andy Warhol und Michael Jackson in der gleichen Harlekinade auftreten? Der Stoff, aus dem die Künstlerträume sind, lässt sich doch wirklich über jede Uninspiriertheit breiten.

Übrigens, wer Christo sagt, meint auch seine Frau Jeanne-Claude, die extra dafür da ist, den vorsätzlichen Ramschhandel mit Xanthippen-Charme zu würzen.

## CHRISTOS REICHSTAGSVERHÜLLUNG II

RADIO BRANDENBURG, KULTURSZENE, 07.07.1995

---

Sie werden sicherlich nicht annehmen, dass ich mich Ihnen hier als Konvertit präsentiere. Nach wie vor hat das Spektakel, das Christo und seine Domina werbewirksam inszeniert haben, für mich nichts zu tun mit Kunst.

Ich bin freilich gerne dabei, wenn Sie mit mir über Gletschermassive, Ufos, barocke Wolken, gebändigtes Faltenwerk, einen gefrorenen Wasserfall oder meinetwegen über ein Stück Anti-Architektur reden wollen. Aber dann müssen wir auch über Bergsteigen, über die Einbildung, über Außerirdische oder über das Phänomen reden, wie eine Attrappe zur Ikone wird.

Christo hat vorgegeben, er wolle verhüllen, um das Verhüllte besser sichtbar werden zu lassen. Aber was hat er tatsächlich gemacht?

Er hat Oberflächen produziert, eine gigantische Oberflächlichkeit, glitzernd, einen vom Himmel geholten, klotzigen Riesendiamanten. Schön anzusehen.

Das alles hat mit Künstlerträumen zu tun und mit Folklore, mit einer gnadenlosen Selbstüberhebung eines Künstlerpaares, das Millionen von Menschen in einen Freizeitpark lockt, um ihnen, wie im Mittelalter, eine Reliquie anzubieten. Das ist Kunstersatz und Religionsersatz, Jesus Christo Superstar – eine gigantische Einseiferei.

Kunst dagegen ist nicht nach außen gekehrt. Kunst bedeutet Innerlichkeit. Kunst sucht nicht die Verhüllung und den Showeffekt, sondern die Entdeckung.

Das einzig Positive, was ich sehe: Möglicherweise werden ein paar Millionen Deutsche jetzt toleranter sein gegenüber aus dem Rahmen fallenden ästhetischen Entwürfen.

Und das ist ja auch schon was!

# RUNDGANG HOCHSCHULE DER KÜNSTE

RADIO BRANDENBURG, NEWS & OLDIES, FRÜHKRITIK, 15.07.1995

Abb. Genusssüchtig soll die

1 Jugend der neunziger Jahre angeblich sein, immer auf der Suche nach einem geilen Rave und gut drauf nur mithilfe bunter Ecstasy-Pillen – nicht mehr als eine von Technomusik zugehörte Konsumgemeinschaft in der Konsumgesellschaft. Kunststudenten scheinen zu diesem Zirkel irgendwie nicht dazuzugehören, denn beim gestrigen Auftakt des jährlichen Rundgangs an der Berliner Hochschule der Künste, kurz HdK, war alles ganz anders. Da wurde in einem kurzerhand zur Bar umfunktionierten Atelier der Klasse von Katharina Sieverding gestritten über geistige Basisarbeit und die Waffen der Kunst im ewigen Kampf der Werte, und trotzdem feuerten die Kassettenrekorder Hip-Hop und Jungle vom Feinsten. Pop und Politik gehen sehr wohl zusammen, gerade weil die betonharte Fröhlichkeit der Love Parade am Tag danach auch immer ein wenig postkoitale Tristesse nach sich zieht. Wieder mal wurde deutlich, dass Beavis and Butt-Head zwar typische Humorausdünstungen der Kids sind, das Geschwätz von der allgemeinen Politikverdrossenheit junger Leute aber eher der Gehirnschrumpfung ihrer Eltern zu entsprechen scheint.

Ganz im Gegensatz zu ihrem Ostberliner Pendant, der Kunsthochschule in Weißensee, ist die Studentenschaft der HdK immer noch so etwas wie ein Nagelbrett für den guten Geschmack, wenngleich die Hochschule als Institution eher einem überholungsbedürftigen Supertanker gleicht, der zur Kursänderung auf den Weltmeeren aus eigener Kraft nicht mehr in der Lage ist. Das gilt freilich für die Synchronzwillinge in Ost und West gleichermaßen. Im Inneren lebendig, institutionell aber reif für das Trockendock präsentieren sich derzeit alle deutschen Kunstakademien, wobei die Münchner, unter der Führung ihres neuen Rektors Olaf Metzel, noch den frischesten Eindruck macht. Extreme Haushaltskürzungen stehen der HdK bevor, weshalb

dann der Protest auch flächendeckend war. Während Weißensee noch den Dudelsackzweig im Streichkonzert spielen darf, springt die HdK bereits durch den brennenden Reifen. Eine Bombe mit glimmender Lunte war denn auch das Kampfsymbol der Studenten, die gestern frustriert ihre Ateliers für eine halbe Stunde schlossen, um zu zeigen, was ihnen, der Stadt und der Kunstwelt möglicherweise blüht. Um es vorwegzunehmen: Der diesjährige Rundgang ist besser als der vom vergangenen Jahr, und er hält Angebote aller Schattierungen bereit, reichlich Malerei, vom Ansatz her oft mit hintergründigem Witz gespickt und eben nicht mit den gesteppten Weltweisheiten der Lehrer. An konzeptueller Präzision fehlte es zuweilen, aber dort, wo sie vorhanden ist, unter anderem bei Katalin Deér aus der Klasse von Lothar Baumgarten, entstanden Werke von berückender Qualität. Katalin Deér deklinierte am Beispiel eines berühmten antiken Bauwerks, wie Architektur zum Möbel und das Stadtmöbel zu einem zeitgemäßen Denkmodell werden kann.

Apropos Malerei: Von Klischees, schöner als in jedem Vierfarbreiseführer, bis hin zu ganz versponnenen, subjektiven Einweganalysen in Bildform ist alles vertreten. Spannend ist der Gegensatz der Malerklassen Stelzmann und Koberling. Stelzmann, mit Leipziger Wurzeln, hat mit Tilman Kuhrt einen auch aus Leipzig stammenden Studenten, der hartleibig und mit einer trotzigen Dennoch-Haltung an Porträts pinselt, die in jedem Ossi-Park über dem Schanktisch hängen könnten.

Kathleen Schultz dagegen, eine ebenfalls aus dem Osten stammende Koberling-Schülerin, entwickelt eine Art malerisches Schneegestöber, ein pinseldynamisches Drunter und Drüber, eine Kraft aus Wisch und Weg, dass einem die Luft knapp wird.

Längst ist bei jungen Studenten alles möglich, und erst die bewusste Entscheidung, sich mit ewigen Minderwertigkeitsgefühlen als Zukurzgekommener zu inszenieren oder (ganz anders) für ein Fließbandgefühl und tägliches Unterwegssein zu votieren, macht aus Ostlern Westler und umgekehrt. Im Kunstleistungskurs freilich werden am Ende nur gute oder schlechte Künstler stehen. Besonders doof

spielt eine gewisse „Frau Hartmann“, die auch als passionierte Flitzerin in Berlin bekannt ist, ihre Viertsemester-Naivität aus. Barbusig, ganz in Grün und mit Zitronen bekränzt mimt sie den Klebstoff für eine Froschkönig-Geschichte, an der freilich nur die Einfaltspinsel kleben bleiben.

Heute und morgen noch von 11 bis 20 Uhr können sich Kunstfreunde ins artistische Treiben stürzen.

Die bildende Kunst, die Architektur und die Freie Klasse (und nur über diese Fachbereiche habe ich hier gesprochen) finden Sie in der Hardenbergstraße 33 in Charlottenburg. Von dort aus gibt es dann Sonderbusse auch in Richtung „Medienzentrum“ und zu den anderen Brennpunkten visueller Kommunikation.

## **ENTWÜRFE FÜR DAS HOLOCAUST-DENKMAL**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 31.07.1995

---

Wenn Deutsche sich mit der Zeit des Nationalsozialismus und seinen Verbrechen auseinandersetzen, dann haben sie, entsprechend der hierzulande gültigen Denk- und Sprachregelung, „Trauerarbeit“ zu leisten. So wird dann mit bürokratischer Akribie möglichst auffällig und am liebsten monumental an der Abtragung des schlechten Gewissens gearbeitet. Momentan ist die Errichtung eines „Denkmals für die ermordeten Juden Europas“ das Lieblingskind derer, die das „Judentum zu einer permanenten Trauerveranstaltung“ zu machen versuchen, wie der deutsch-jüdische Schriftsteller Rafael Seligmann kritisiert.

Unter den allzu offensiv Gramgebeugten ist die Tugendwalze Lea Rosh diejenige, die es durchgepeitscht hat, dass ein Wettbewerb zustande kam, an dem sich 528 Künstler und Künstlergruppen beteiligten. Ihr Meinungsdruck machte es auch möglich, dass ihr Lieb-

lingsentwurf, vorgeschlagen von einer Berliner Künstlergruppe um Christine Jakob-Marks, neben dem von Simon Ungers auf den ersten Platz kam. Ob wir möglicherweise doch vor diesem und einer Flut von anderen Monumenten um das Brandenburger Tor herum verschont bleiben, damit wir uns endlich der Pflicht widmen können, die von Deutschen eingerichteten Konzentrationslager mit der gebührenden Sorgfalt als Gedenkstätten zu pflegen, wird derzeit diskutiert.

Der Kölner Simon Ungers plädierte für ein Quadrat von vier gewaltigen, je hundert Meter langen Stahlträgern. In die Träger sollten mit fünf Meter hohen Buchstaben die Namen von dreißig Konzentrationslagern eingeschnitten werden. Der Entwurf von Christine Jakob-Marks und Kollegen sieht dagegen eine Grabplatte von hundert mal hundert Metern Kantenlänge mit den eingravierten Namen von 4,2 Millionen ermordeten Juden vor.

Beide Entwürfe wirken trotz ihrer Überdimensionalität geradezu schlicht gegenüber dem Betroffenheits-Hokuspokus, den andere Einreicher veranstalteten. Frei von dem Geist, sich in solch einem Holocaust-Mahnmal auch ein eigenes Denkmal für den besseren Deutschen, den unerbittlich Trauernden zu setzen – und dann ein für alle Mal die ganze Chose zuzudeckeln –, sind sie beide nicht.

Man stelle sich vor, ein Fußballfeld ist siebzig mal hundert Meter groß: Und hier soll auf hundert mal hundert Metern Erinnerung in den Potsdamer Platz einbetoniert werden, nur ein paar hundert Meter von Hitlers ehemaliger Reichskanzlei entfernt. Aber vielleicht muss das so sein. Eine Gesellschaft, die ihre Katharsis im Reality-TV findet, braucht starke Reize, Erlebnisparcs und Theaterdonner für die Holocaust-Touristen, ebenso Ossi-Parks und ein Stasi-Museum mit Schaumstoff-Mielke.

Was mag wohl in den Köpfen der Künstler vorgegangen sein, dass wir es nun mit solch einer Platte steingewordener Naivität zu tun haben? Christine Jakob-Marks entwickelte ihre Idee zusammen mit den aus der DDR stammenden Künstlern Scheib und Stangl und der Architektin Hella Rolfes. Gegenwärtig bietet eine Ausstellung in der Berliner Galerie Poll die Möglichkeit, sich zumindest in die Bildwelt der

Christine Jakob-Marks hineinzudenken. Die Ausstellung zeigt Bilder und Studien der Künstlerin aus den Jahren 1993 bis 1995. Fast ausnahmslos handelt es sich um Landschaftsbilder mit Motiven aus der Märkischen Heide, außerdem um ein paar Thüringen- und Rügenimpressionen.

Lange habe ich nicht so viel goldenen Herbst und süßlichen Altweibersommer in einem gesehen. Die Bilder strotzen geradezu von einfältigem Schöner-Leben-Optimismus. Voller Hingabe an die heile Natur wird alles Denken an Eingriffe in das uns Umgebende ausgeblendet. In diesen Bildern wird das „Ruhe sanft!“ zur ersten Intellektuellenpflicht. Und zweifellos wurde auch mit der gleichen Art der Einschränkung kritischen Nachdenkens an dem Mahnmalentwurf für den Potsdamer Platz gearbeitet.

Flach wie die Havel in ihren Bildern liegt so auch der geistige Horizont einer künstlerischen Denkungsart, die nichts höher schätzt als das unter Bäumen beschirmte Weib und ein sonnengereiftes Rapsfeld. So wie die Malerin Christine Jakob-Marks auf die Farbtube drückt, presst sich die Betroffenheits-Duse auch für die Mahnmal-konzeption die Tränendrüse.

Natürlich durfte zur Eröffnung der Ausstellung am vergangenen Freitag auch Lea Rosh nicht fehlen. Und so waren denn die barmherzigen Seelen ganz eins mit sich in einer Bilderwelt aus Schwulst und Larmoyanz.

Die viel zu schönen Projektionen von unzerstörter Natur und Schneewittchens Leben vor dem Apfelbiss von Christine Jakob-Marks finden Sie in der Galerie Poll, Berlin, Lützowplatz 7, bis zum 26. August.

# ARCHITEKTURMODELLE FÜR BERLIN, GALERIE MAX HETZLER

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 11.12.1995

---

Seit Abb.

dem Wochenende 2

*zeigt der Galerist Max Hetzler in seinem Schau-  
raum in der Schillerstraße 94 in Charlottenburg „Architekturmodelle für Ber-  
lin“ – einen bunten Reigen all der Blechbüchsen und marmorierten Hutschachteln,  
die die Creme der internationalen Architektenelite in die hauptstädtischen Bau-  
lücken zu pflanzen gedenkt. Christoph Tannert war vor Ort und hat sich umge-  
schaut.*

Momentan erleben die Berliner ihre Stadt als Bau- und Staustelle, als steinernes Hindernis und so gar nicht im Geist der großen städtebaulichen Utopie. Vielleicht liegt das auch daran, dass Städteplaner und Architekten längst auf Teufel komm raus auf jeweils eigenen Holzwegen für Berlin und an Berlin vorbeiplanen. Längst haben wir den Bonner Bürokratengeist in der Stadt (der sich übrigens vorzüglich mit der urberlinischen Schmallippigkeit verbündet hat), und die Architektensuperstars setzen ihre Entwürfe wie Törtchen in den trockenen preußischen Sandkuchen.

Wir alle wissen es, keine andere europäische Hauptstadt wird brutaler umgegraben als Berlin. In keiner anderen Metropole hat man sich in derart viele Bauprojekte hineintaumeln lassen. Nirgendwo sonst flippen die Architekten mehr aus als hier. Dabei ist es ganz egal, ob nun altdeutsch geschinkelt oder mit Stahl und Glas an den Wolken gekratzt werden soll.

Man scheint gänzlich vergessen zu haben, dass Stadt mehr ist als ein gigantisches Wirtschaftsunternehmen. Anstatt um einen konsensfähigen Begriff der modernen Stadt und ihrer wesentlichen Strukturprobleme zu ringen, wird um Filetgrundstücke gepokert, um Büroflächen (die niemand nutzen wird) gefeilscht oder einfach die eigene Architektennase so hoch angeschraubt, dass die tatsächlichen Probleme, die politischen Fragestellungen, ins Mikroskopische zusam-

menschrumpfen. Womit wir der Ausstellung bei Max Hetzler näherkommen.

Unsere Architekten – die selbst ernannten Statthalter des Schönen; sie, die sie auf den Spuren des Vitruvius (des altrömischen Kriegsbaumeisters und Schriftstellers) wandeln wie die Halbgötter in ihren flitzpiepigen Universen, planen für Berlin mit eleganter Allüre und in der Erinnerung an verflossene Zeiten. Das ist übrigens der Kardinalfehler aller Egomanen – Größe aus der Vergangenheit abzuleiten. Offen zu sein für das Kommende gelingt nur ganz wenigen.

*Aus dem, was Sie sagen, höre ich heraus, dass die Ausstellung sich den städteplanerischen Fragen nicht stellt. Warum eigentlich nicht?*

Als Aufhänger der Ausstellung dient die gegenwärtig im Alten Museum zu sehende Ausstellung mit Architekturmodellen der Renaissance. Und genau daran macht sich der retrospektive und zugleich überhebliche Anspruch der Ausstellung bei Max Hetzler fest. Im Blickkontakt zu den imposanten historischen Modellen der Renaissance wird der Anspruch auf eigene Prestigearchitekturen abgeleitet. Die Architekturmodelle der Renaissance als wundervoll gearbeitete und zum Teil begehbbare Kunstwerke zu betrachten, halte ich für legitim.

Aber die Architekturmodelle für Bauten unserer Berliner Gegenwart so zu historisieren und als gänzlich autonome Objekte zu behandeln, entkleidet sie der brennenden Debatte um die urbanistischen Merkwürdigkeiten Berlins und wie in Zukunft mit ihnen umgegangen werden soll. Diese Ausstellung zeigt zu viel Kunst und gar nichts von der Prosa des Alltags.

Zwanzig Architekturmodelle von namhaften Architekten stehen herum, so zum Beispiel von Giorgio Grassi, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Hans Kollhoff, Dominique Perrault oder Daniel Libeskind. Ein Modell fehlte: das von Oswald Mathias Ungers für einen Campanile, einen gigantischen Aussichtsturm für das Kulturforum am Kemperplatz. Schon im Modell zu groß, unberührbar, kühn – aber ohne menschliches Maß. Und sogar für die Ausstellung nicht handhabbar.

All diese Modelle werden nur für sich und in ihrer Schönheit an sich präsentiert, eben nicht als Demonstrationsmodell, um sich über Pläne und Versäumnisse des Städtebaus am Beispiel Berlins zu streiten. Die Modelle sind allesamt hervorragend gearbeitet, handwerklich perfekt und stellen die Tastbarkeit des Ideenflugs ihrer Schöpfer aus – aber sie sind verdammt dazu, stumme Zeugen zu sein, lebloses Gehölz, die Etepetete-Fitzelei von Schönggeistern, denen soziale Utopien wurscht und genau definierte Funktionsrahmen ein Graus sind.

Der überzogene Kunstanspruch der Architekten – hier hat er Oberwasser und fühlt sich gewürdigt und zurückgeführt auf den Dominanzanspruch, den die Baukunst seit Jahrhunderten hegt, nämlich – „Mutter der Künste“ zu sein.

Und so standen sie zur Ausstellungseröffnung dann auch in der Gegend herum, die Coiffeurs der Architektur, ausladend und eitel – und tuschelten und kungelten, süchtig auf den nächsten Coup.

*Das war Christoph Tannert in der Frühkritik. „Architekturmodelle für Berlin“, eine Ausstellung des schönen Scheins, der Eleganz und der ungetrübten Architekten-träume – aber ohne das Feuer der notwendigen Diskussion um Stadt und ihre Funktionen.*

*Zu sehen noch bis Anfang Februar im Schauraum von Max Hetzler, Schillerstraße 94 in Berlin-Charlottenburg.*

## **BERLIN-BRANDENBURGER DIALOGE, KÜNSTLERINNEN**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 15.01.1996

---

*„Wahrnehmen, Berlin-Brandenburger Dialoge Teil VII“ heißt ein Gemeinschaftsprojekt von Künstlerinnen der GEDOK Berlin und Brandenburg, das gestern im Potsdamer Alten Rathaus eröffnet wurde. Böse Zungen behaupten, die GEDOK sei ein Sammelbecken von Amazonas aus Ost und West, denen Weiberwirtschaft wichtiger ist als Kunst. Mich interessiert, was unser Kunstkritiker hierzu zu sagen hat: Christoph Tannert, fühlen Sie sich überhaupt kompetent in Sachen Frauenkunst?*

Die Frage ist natürlich zuallererst, wer was wann und wo unter „Frau“ versteht und ob diese Ausstellung als politische Forderung zu gelten hat. Mich befremdet, dass den ausstellenden Frauen ihre zwanghafte Quotierung wichtiger ist als die Kunst, die ja auch von Männern gemacht wird. Wiederum tritt die GEDOK in der Ausstellung frauenpolitisch oder feministisch gar nicht in Erscheinung. Thematisierte weibliche Subjektivität spielt in der Ausstellung überhaupt keine Rolle. Das wiederum stellt die Werke auf genau jene nicht gerade aufregende Stufe, auf der auch viele männliche Kollegen herumdoktern. Ich würde also in diesem Zusammenhang nicht länger nach Frau oder Mann fragen wollen. Noch bewegen sich die Berlin-Brandenburger Dialoge auf einem qualitativen Nullniveau, dem auch der beschwörend gefühlsfeuchte Ansatz „Wahrnehmen“ keine Tiefe verleihen kann.

Hinzukommt, dass das Alte Rathaus mit seinen Sesseln, Couchtischen, dem Lederkoppelbraun der Türen, all den Sträußen und Blumenstöcken, Tontöpfen und Keramikübertöpfen und seinem unsäglichem Steinfußboden nie ein Ausstellungshaus sein wird, sondern immer nur eine bekunstete Durchlaufzone für fossile akademische Tagungen. Wenn Kunst in Konkurrenz treten muss zu einem kleinen

Kupferrohr mit Absperrhahn oder einem tannenduftumschmeichelten Damenhandwaschbecken, verliert die Kunst.

Schmerzlich wird einem gerade in diesem Hause bewusst, in dem (frei nach Marchwitza) jeder zweite Herzschlag Kultur sein wollte, wie dringend Potsdam eine helle, klar gegliederte Kunsthalle braucht – für Künstlerinnen und Künstler, Brandenburgerinnen und Brandenburger, regionale und internationale Angebote. Wenn man sich also zwingt, den hier und da, unten, oben, überall störenden innenausstatterischen Epochenbelag wegzudenken, dann kann man die Künstlerinnen der Ausstellung nur beglückwünschen, dass sie dennoch den Mut aufbrachten, im Alten Rathaus ihre Werke mit und gegen die vorhandenen räumlichen Situationen zu inszenieren.

Am schwersten haben es die genähten und gefärbten Vliese von Christina Köster, sich gegen die schmiedeeiserne Aufdringlichkeit des Treppenhauses aufzulehnen. Auch in der Höhe entkommen die filigran und luftig gearbeiteten Segel nicht dem penetrant auf ihnen lastenden Raumdeko-Flair. Ähnlich ergeht es den Wandobjekten von Doris Erbacher, die sich mit Eigenwilligkeit und geometrischer Klarheit zu behaupten versuchen und dann doch von Säulenwucht und dem Druck des rechten Winkels in den Türfüllungen geschluckt werden.

Barbara Noculak, die mit einer Fotoserie und Zitaten von Theodor Fontane „Ausblicke“ mit „Einsichten“ zu verbinden sucht, fächert ein kleines konzeptuelles Panorama auf, um dem märkischen Genius Loci auf die Spur zu kommen – in Geschichte und politischer Wendezeit.

Der Hang zur schnellen, halbherzigen Entsorgung von Geschichte und der Wendeübereifer einiger Günter-Grass-Fans führten im vergangenen Jahr zu einer Verkleidung des seit 1965 im Alten Rathaus befindlichen Wandbildes von Werner Nerlich mit dem Titel „Potsdamer Leben“. Mari-Alice Bahra hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Wandbild auf ihre Art freizulegen und wieder zugänglich zu machen – ein einfacher Eingriff mit zeichensetzender kulturpolitischer Tragweite.

Denn wenn dieses Beispiel Schule macht, werden auch andere Zeugnisse baugebundener Kunst des sozialistischen Potsdams nicht einfach abgeräumt oder dem Verfall preisgegeben werden können.

Die Sprache der Häuser und ihrer Fassaden unter den Zeichen des Verfalls und Abbruchs, ihr Durchhalten und Sich-gegenseitig-Stützen, trotz der leeren Fensterhöhlen, die wie tote Augen in den allgemeinen Mangel an Wertebewusstsein starren, ist das Thema von Barbara Raetsch. Ihre Häuserbilder mit dem warmen Trauerton und den schrundigen Oberflächen sind Bilder, die nach Behaustsein fragen und nach dem Bleibenden in Zeiten des schnellen Wechsels. In diesen Bildern findet die gesamte Ausstellung für einen zartbitteren Moment Maß und Ruhe.

*Feminismus oder Kunst – das ist nicht die Frage bei den Berlin-Brandenburger Dialogen der GEDOK, wie wir von Christoph Tannert hören, und dass wir nun doch bald eine neue Kunsthalle brauchen ...*

*Wie die Ausstellung an ihren eigenen räumlichen Schwierigkeiten leidet, darüber möge sich jeder Besucher selbst sein Urteil bilden. Die Ausstellung im Alten Rathaus läuft noch bis zum 11. Februar.*

SEISMO  
GRAFISCHES AUS DEM  
GALERIE  
DSCHUNGEN

BERICHTE VOM  
KUNSTBERIEB

diesseits und jenseits  
der alten Sektorengrenzen,  
von Flachfliegern und  
Senkrechtstartern



## DOUGLAS KOLK UND DELLBRÜGGE/DE MOLL

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 07.11.1994

Das Berliner Scheunenviertel Abb.

boomt. Wenn das Touristenheer an den mit Regelmäßigkeit veranstalteten Galerietagen die Hinterhöfe und den bröckeligen Charme im Hochparterre unter die feinen Treter nimmt, stirbt die Kunst am geltenden Wirklichkeitsbegriff. Dann ziehen sich Künstler und Galeristen in die umliegenden Kneipen zurück oder feiern „Backstage Partys“.

Qualität bleibt auf der Strecke, wenn es genügt, das Ostflair mit nöhlender Rebellenpose und dem ästhetischen Protz einiger Jungstars aufzumöbeln. Wenn die KUNST-WERKE in der Auguststraße der Kopfbahnhof sind, dann wird die am Wochenende neu eröffnete Galerie Arndt & Partner eine Weiche sein. Worunter zu verstehen ist, dass mit der ersten Ausstellung in dieser Galerie die imperiale Hybris des Kunstviertels zurückfindet zur Vergewisserung ihrer wirklichen Substanz. Eine Substanz, die sich nicht auf die scheinbare, sondern auf die tatsächliche Leistung ihrer Macher gründet, den Problemhorizont einiger Richtungen heutiger Kunst zu orten.

Der junge Galerist Matthias Arndt und seine Geschäftspartnerin Anna Lubinus wählten genau diese Strategie, die bereits dem Duo Neuger/Riemschneider in Charlottenburg Erfolg bescherte: Sie suchen und beobachten, dank ihrer guten Kontakte, den internationalen Kunstprozess genau an jener Stelle, wo junge Künstler angehen gegen die Euthanasie der Kunst durch sich selbst.

Douglas Kolk, Jahrgang 1963, tut das mit bewunderungswürdiger Einfachheit, mit ein paar locker auf die Wand gekritzelten Zeichnungen oder mit tagebuchartigen Notizen auf Papier.

Kolk, ein spilleriger Typ mit Nasenring, der in New York lebt, ein paar Semester Werbung hinter sich hat und als Assistent von Robert Longo arbeitete, gehört einer Generation an, die von scheinbar informierten Feuilletonisten als „Generation X“ verspottet wird. Mir scheint: Wer dem Schmalspur-Raver Douglas Coupland in die Kulturzentrifuge gefolgt ist, wird wohl darin umkommen. Douglas Kolk ist das absolute Gegenteil des amüsier-terroristischen Hedonisten mit dem sicheren Hipstergeschmack. Kolk ist eher ein sensibler Melancholiker, der die eigene Unsicherheit und die ihr vorausgehenden Verletzungen und Frustrationsgefühle mit klarem Strich skizziert. Dabei spielt er sich weder als sensualistischer Erzähler noch als kritischer oder wie auch immer gearteter Zeitzeichendeuter in den Vordergrund. Vielmehr nimmt er den Standpunkt dessen ein, der sowohl der Kunstgeschichte wie den Endlosschlaufen der Videoclips misstraut. Wenn die Wirklichkeit Unruhe, Plötzlichkeit und Fremdheit produziert, dann dehnt Douglas Kolk die Zeit und legt die Umrisslinien seiner Figuren wie Schlingen um die drögen Effekte. Dem Dancefloor-Oberflächenbild schminkt Kolk die nötige Tiefenschärfe an, ohne dass er damit schon in die Spur der großen Zeichner tritt, die in den zwanziger Jahren mit dem Seziermesser auf den Wanst des bürgerlichen Establishments einstachen.

„My world is a ZOO, mother ...“, bekennt er lakonisch und bahnt sich mit Textmarker, Silberstift, Filzschreiber und allem, was Linie zu erzeugen in der Lage ist, einen Weg aus dem Einsamsein und dem ewigen Sich-selbst-Begegnen. So wie Douglas Kolk seinen Figuren Raum und Stimme gibt, erinnern die Szenarien an Comics und Sprechblasenmitteilungen, nur mit dem Unterschied, dass das Pathos der Superhelden hier zum Nullwert gehandelt wird.

An seine Stelle tritt die Identität eines Künstlers, der, ähnlich wie in den Selbstbeschreibungen von Karen Kilimnik, Raymond Pettibon oder Sean Landers, ein Zwiegespräch mit der weißen Wand oder dem weißen Blatt Papier führt – zaghaft, in Andeutungen, mit lyrischem Ton.

Douglas Kolk in der Galerie Arndt & Partner, Berlin, Rosenthaler Straße 40/41, bis zum 13. Dezember.

Das absolute Gegenteil dieser unpräzisen, auf Selbsterkenntnis orientierten ästhetischen Praxis inszenierte das Künstlerpaar Dellbrügge/de Moll anlässlich einer als „Autogrammstunde“ angekündigten Vernissage im Berliner Hotel „Nürnberger Eck“ am vergangenen Samstag.

Nachdem die Kunstzeitschrift ARTIS in ihrer August/September-Nummer die beiden Künstler bereits aufs Cover gebannt hatte, spielten sie nun ihr geborgtes Pop-Image wiederholt aus gegen jene Kunst, die Ethik und Ästhetik erneut ineinander zu denken beginnt.

Dellbrügge/de Moll als Cindy & Bert, als Reagens gestriger und heutiger Flachwarenproduktion? Die Rechnung geht nicht auf.

Selbstverliehtes Posing im Kunstghetto taugt nicht als List gegen die Manipulation, aber ging, wen wundert's, mit der Nominierung des Duos für ein Senatsstipendium in Moskau einher, wofür man den Entscheidungsträgern dankbar sein kann. Wird doch nun bald die auffällig bissige Szene Moskaus Anschluss gefunden haben an das westliche Maß der Konfliktscheuen und Simulanten.

## **SEAN LANDERS BEI BRUNO BRUNET FINE ARTS UND KONZEPTKUNST IM BAHNHOF WESTEND**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 18.11.1994

Für das scheinbar undurchmischbare Berliner Ghettopedächtnis ist er eine Schnittstelle. An ihm scheiden sich die Geister. Unter den Galeristen gilt er als das „Wildpferd“, was aber wohl deutlicher eine kulturelle Stepensituation und weniger die libidinöse Ökonomie beschreibt, mit der er Kunst und Künstler in die Öffentlichkeit bringt. Die Rede ist von Bruno Brunnet, der zusammen mit Nicole Hackert seit Kurzem in neuen Räumen in Berlin-Charlottenburg residiert.

In seiner Eröffnungsausstellung zeigt er Arbeiten des jungen Amerikaners Sean Landers. Dieser ist seit der letzten Aperto in Venedig

Abb.

4

kein Unbekannter mehr und hat mit seiner Hassliebe zum Naturalismus und geschmackssicherer Geschmacklosigkeit einen Stil der Selbstironie kreiert, den ich simpel nennen würde, der aber spielerisch vom Traumleis in die Voyeursperspektive und zurück in die eigene Herzkammer springt. Sean Landers malt und zeichnet schreibend. Handschriftliche Notate wie Tagebuchreflexionen bilden Linien und Formverläufe. Große Leinwände, Dutzende von fliegenden Blättern und mittlerweile ein viertes Künstlerbuch werden zu Gehwegen, auf denen er als Flaneur durch Erinnerungen und Buchstabenketten kurvt. Doch anders als Hanne Darboven, die die gute Tante des Merktzettels im System deutscher Gründlichkeit mimt, ist Sean Landers eher der Typ des obsessiven Geschichtenerzählers und in solcher Art Leidenschaft der englischen Künstlerin Tracey Emin ähnlich – ebenso abschweifend, frech und auch einem rüden Scherz nicht abgeneigt. Oft komisch verrannt zwischen Laufstall und Hosenstall. Dass er in die Mitte des Galerieraums eine handwerklich geschickt hingefummelte Tierplastik (Motiv: Affe mit Bleistift) gestellt hat, zeigt, dass er auch der Entwicklung des Spießergeschmacks nicht abgeneigt ist. Freilich darf diese Art der Schadensbegrenzung in den Niederungen der Gegenwartskunst so ernst genommen werden wie sein legasthenisches Radebrechen auf der Literaturebene. Sein „Ich mache mich“ im Sinne von „Ich werde besser“ klingt irgendwie rührend. Landers schildert das Leben, so wie Kinder die Welt sehen – anekdotisch, spontan, von einem Tag zum nächsten. Und darum bereitet nichts das Publikum vor, wenn der Künstler dann in anderen Medien, zum Beispiel seinen Videoinstallationen und Plastiken, auf einmal erwachsen wird. Aber lieber ewig in der Kunst pubertieren, als sich durch die Amüsiergesellschaft therapieren zu lassen.

Sean Landers bei Bruno Brunnet Fine Arts, Taurogener Straße 15, bis zum 3. Dezember.

Konzeptuelle Kunst in Berlin zeigt sich gegenüber der amerikanischen immer sehr viel protestantischer und von größerer Eindimensi-

onalität. Das bestätigt auch eine Ausstellung in der Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend. Unter dem Titel „Zum inszenierten Leben“ wurden Werkensembles mit Ohrringen, Ölbildern, Kassettenrekordern, Aktenkoffern, Dias, Fotos, Möbeln, zwei Saloontüren, einer Projektion, hundertdreißig Tellern und einer Ritterrüstung eingerichtet. Neun Künstlerinnen und Künstler, die alle in Berlin leben und meist auch an der Hochschule der Künste studiert haben, zeigen Arbeiten höchst unterschiedlichen Charakters, aber mit gleichbleibend hoher Maßgelungenheit unter einem formalen Ansatz, der versucht, die in den letzten Jahren entstandene Kluft zwischen Ethik und Ästhetik zu minimieren. Was in der Aufzählung wie eine bunte Trödelmischung wirkt, gliedert die Ausstellung in klar voneinander getrennte Raumzonen.

Mir fielen zwei Arbeiten besonders ins Auge: Svenja Hehner bremst den erlebnishungrigen Spontanbesucher durch zwei fest installierte Saloontüren, die mit Deutschlandfahnenstoff bezogen sind und aufgrund ihres rigiden Hangs, geschlossen zu sein, ein Gefühl aus Ertapptwerden und Frustration erzeugen. Denn sie symbolisieren und politisieren, was heute an Stimmungen im vereinten Deutschland, unterschwellig und radikal entäußert, erfahrbar ist. Darüber hinaus sprechen sie von der europäischen Cowboymentalität, den eigenen Stall in Bürgerwehrmanier auszumisten, und wie sich auf vorzivilautokratischem Niveau neue Verständigungsbarrieren bilden statt abbauen.

Kunst als intellektuellen Eingriff praktiziert auch Richard Schütz, der mit Dias und Klangcollagen Fragen nach kollektivem Gedächtnis und individueller Erinnerung stellt. Im Zusammenhang mit Judenverfolgung, Deportation und Holocaust legt Schütz den Finger in die Wunde und fragt nach den Leistungen der Fotografie in der Zeugenschaft, nach dem Verhältnis von Archivierung und Verdrängung, Dokumentation des Unfassbaren und Mechanismen der Abstumpfung durch Bildüberflutung. Schütz zwingt den Besucher in einen dunklen Raum, der gleichermaßen Projektionsschirm wie Denkfigur ist und Mahnmalqualitäten hat. Eine höchst eindringliche Arbeit, die Geschichte

als einen geistigen Raum öffnet, aus dem stets neue Motive zur Verarbeitung der eigenen Gegenwart entnommen werden können.

„Zum inszenierten Leben“, Bahnhof Westend, Spandauer Damm 86, bis zum 27. November.

## **GALERIERUNDGANG AUGUSTSTRASSE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 29.11.1994

---

Keine Frage, die Berliner

Kunstszene ist gespalten, nicht nur mental, auch lokal. Die wichtigen Programmgalerien West befinden sich in Charlottenburg, die quicklebendigen Jungen nisten hingegen im Osten. Qualitätsurteile sind damit freilich noch nicht gesprochen.

Erneut luden die Galerien rund um die Auguststraße im Scheunenviertel zum gemeinsamen Galerienrundgang – in der hinlänglich bestätigten Erfahrung, dass der touristische Amüsiertrieb die Massen nicht nur unter den Bierhahn, sondern zuweilen auch in die bröckeligen Kunstghettos leitet. Ein Dutzend Galerien beteiligten sich an der konzertierten Aktion. Die Zugpferde waren die Galerien Wohnmaschine, EIGEN + ART und die Dependancen des Vereins KUNSTWERKE in der Likör- und Margarinefabrik. Als Ruhezonon fungierten Das Stille Museum und eine Ausstellung des jungen Dresdners Matthias Jackisch in der Galerie Johannes Zielke.

Üblicherweise steht man an diesen Abenden mit dem Rücken zu den Bildwerken. Während der Kunstverstand dämmert, ist die Libido hellwach. So auch am nebeligen, regenverhangenen Samstag.

Wie immer lagen Licht und Schatten dicht beieinander.

Eva Grubinger, eine vierundzwanzigjährige Österreicherin, lockte das Publikum scharenweise vor ihre Computerinstallation in die Galerie EIGEN + ART, wo sich auch dem kenntnislosen Benutzer die

Möglichkeit bot, in die Welt der Datennetze einzusteigen. Mit ihrem „Computer Aided Curating“, der Möglichkeit für jeden Besucher, aktiv zu werden, die traditionellen Museumsräume zu verlassen und eigene Ausstellungen in der virtuellen Realität des Cyberspace zu kreieren, hat sie eine intelligente und spannende Spielfläche entwickelt. Auf dieser können Benutzer ohne Programmierkenntnisse komplexe Werke erstellen oder die bereits erstellten Informationswerke rezipieren.

Drei Benutzer gingen dann auch gleich in die Offensive, unter ihnen die Künstlerin Christine Meierhofer, die sich dem Thema „Auftragsdiebstahl“ widmete. Auf Wunsch montiert sie die aus öffentlichen Kunstsammlungen „gestohlenen“ Meisterwerke passgenau in die fotografischen Abbildungen der Eigenheime ihrer Auftraggeber. Ein kritisch-reflexives Werk – ästhetisch auf der Höhe der Zeit.

In der Galerie Wohnmaschine gab es Champagner satt, dafür schlugen die Collagen und Zeichnungen von Robert Lippok umso heftiger auf den Psychosympathicus. Übelkeitsgefühle machten sich breit. Weniger wegen des im Schauraum dick verstrichenen Bratfetts und der von der Decke baumelnden Zuckerschlangen, eher aufgrund der Unbedarftheit, mit der der Verirrte zu Werke ging. In dieser Ausstellung schwimmen die klassischen künstlerischen Maßstäbe wie „Formwillen“, „Regelbindung“, „Maßgelungenheit“ im Pisspott eines Dilettanten, der vor Jahren als Rockmusiker doch so vielversprechend begonnen hatte. Schade drum. Ich weiß, dass man sich heutzutage nicht mehr auf die selbstverständliche Gegebenheit eines übergreifenden Vernunftsinns berufen kann. Die Frage, was, wann, wo und mit welchen Mitteln Kunst sei, kann aber auch nicht einer unbestimmten Norm überantwortet werden, mit der Witzbolde ihren Gehirnkasten schwärzen.

Vom Ausstieg aus der verquerten Kunstanstrengung zum Genuss war es diesmal nur ein kleiner Schritt, denn der Verein KUNST-WERKE entschädigte mit hochkarätigen Angeboten.

Zum einen gab es da das halbstündige Video „Spiral Jetty“ des Amerikaners Robert Smithson von 1970, andererseits zwei Ausstellungen

mit Fotos von Pia Lanzinger und einem Mix aus Schriftbildern und ungewöhnlich guten großen, realistischen Zeichnungen von Terry Atkinson.

Robert Smithson, der wie der Reichstagsverpacker Christo prägend gewirkt hat bezüglich einer Kunstrichtung, die die Bezeichnung Land-Art trägt und nur ortsbezogen, in und mit Natur und in der Landschaft denkbar ist, gehört zu den Outsidern der Kunstgeschichte. Im Sommer weihte ihm, dem früh Verstorbenen, das Palais de Beaux-Art in Brüssel eine exzellente Retrospektive.

Das in den KUNST-WERKEN gezeigte halbstündige Video steht im Zusammenhang mit Smithsons bekanntester Land-Art-Aktion, der Aufschüttung einer riesigen Spiralförmigkeit aus Sand und Steinen im Great Salt Lake in Utah, beginnend an der Uferzone und weit hineingeschraubt in den Salzsee. Das Video, von einem Helikopter, zum Teil im rasanten Tiefflug, ausgedreht, zeigt die ganze räumliche Ausdehnung dieser archetypischen Arbeit der Land-Art schlechthin und ist ein seltenes und einzigartiges Dokument der siebziger Jahre, nicht im Kino zu sehen und auch über Galerien nur äußerst schwer zu beziehen. Für Kunstliebhaber ein seltenes Geschenk und für die KUNST-WERKE in der Auguststraße eine kleine Sensation.

Alle Ausstellungen in den Auguststraße-Galerien, gerade auch die schlechten, laufen bis in den Januar hinein und haben es, schon zur Schärfung der Maßstäbe, verdient, frequentiert zu werden.

## **GALERIERUNDGANG NOLLENDORFPLATZ**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 09.12.1994

---

Galeristen sind wie General-schlüssel. Benutzt man sie, sperren sie alles auf. Bedient sich eine Szene ihrer nicht, verkommt sie. Was wäre eine Kunstszene ohne die lebendige und aktivierende Kraft der Galeristen? Konzertierte Aktionen, so wie sie in der Auguststraße in Mitte oder nach den Fanfarenstößen von Max Hetzler in Charlottenburg üblich sind, gibt es auch um den Nollendorfplatz herum.

Mitten im traditionellen Antiquitäten- und Nippesviertel fand am Nikolaustag der zweite Rundgang statt. Drei Ritter ihrer Zunft hatten zum Schaulaufen geladen, und das Publikum strömte. Zum Kaufen kam wohl so gut wie niemand, obwohl das Angebot bestens sortiert und die Preise erschwinglich waren. Die Galerie Fischer glänzte mit einem Konvolut von Zeichnungen und Arbeiten auf Papier, unter denen die Blätter von Jo Schöpfer und Micha Ullman durch ihre ausgewogenen Kompositionen in Schwarzweiß bestachen – und Felix Droese mit seiner losgelassenen Phantasie, mit der er Formulare, Notenblätter, Tortenrosetten bekrizelt oder Bitumen, Erde, Öl, Blut und Acrylfarbe in schlierigem Aufguss, aber pointiert übers Format treibt. Eine stimmige Hängung, fast kammermusikalisch, hätte die Ausstellung zu einem Augenschmaus werden lassen, wenn da nicht Rainer Görß mit verwildertem Deko-Patchwork dazwischenklipern würde.

In der Galerie + Edition Gutsch war zu hören, dass Herbert Gutsch im kommenden Jahr eine Dependance in New York eröffnen wird und eine Vertretung für sein galeristisches Standbein in Berlin sucht. Für die Zukunft könnte das einen Zugewinn an Frischluft bedeuten, denn Gutsch würde sicherlich die Berliner Martin Assig, Frank Badur oder Barbara Quandt in New York vertreten und dafür junge Amerikaner nach Berlin holen. Dem Kunstklima der Stadt verpasste das einen zusätzlichen Vitaminstoß, der sicherlich zu mehr Internationalität bei-

trüge, über Jahre hat Herbert Gutsch, der selbst experimentelle Grafik und Fotografie an der Berliner Hochschule der Künste studierte, hervorragende grafische Blätter herausgegeben, außerdem fotografische Arbeiten und Objekte in kleinen Auflagen verlegt. Momentan sind Drucke und Fotos von Ingeborg Lüscher zu sehen – die Fotos übrigens in einer Art Panoramapräsentation, die die aus je zwei Arbeiten bestehenden Einzelditionen (Motiv: umnebeltes Bergmassiv) zu einem Zehnerblock von monumentaler Kraft strecken. Wer bisher erfolglos versucht hat, Großmutter's „Röhrenden Hirsch“ mit der neuen Ikea-Schrankwand zu paaren, könnte mit Ingeborg Lüscher zwar kein Schnäppchen machen, aber doch zumindest der eigenen Geschmacksbildung einen Dienst erweisen.

Dem Panoptikum von Neurotikertypen, das da auf der Suche nach einem neuen Jungstar durch die Galerien wallte, schienen die strengen, in Schwarz und Gelb aufeinanderstoßenden Farbflächen nichts zu sagen. Die Zeiten ändern sich. Der Amerikaner Barnett Newman dachte noch über sein „Yellow Painting“, ein Ein-Farb-Werk von 1950, es bedeute „den Umsturz des kapitalistischen Systems“. Heute werden junge Künstler erst im Mittelpunkt des Systems so richtig froh. Deshalb war es auch in der Galerie Andreas Weiss besonders voll. Dort, wo sich der Realitätssinn grotesk verzerrte, scharten sich Claqueure und Jasager um die nach Bewunderung heischenden Narzissten. Thomas Büsch, Jahrgang 1959, hatte den Raum mit künstlerischen Objekten bestückt, die aussahen, als ob sie Hilfsmittel seien für eingebildete Kranke, Prothesen für langbeinige Innungswesen oder angefertigt für die Lust sadomasochistischer Kettensäger. Dazu präsentierte er Texte aus einem CIA-Handbuch für psychologische Kriegsführung. Mich beeindruckte der rohe und gewalttätige Unterton, der aus Schlaufen und Bandagen sprach, verstanden habe ich die Erklärung zur sogenannten „multijektiven Wahrnehmung“ allerdings nicht. Das war mir alles zu schaumig. Dass es der Galerist nicht vermochte, ein Minimum an Besucherfreundlichkeit zu garantieren, und weder Künstlerbiografie noch Interpretationshilfen bereithielt, war schlichtweg unprofessionell und peinlich.

Fazit: Nollendorffplatz-Rundgang zufriedenstellend. Aber Punktabzug für Galerie Andreas Weiss.

## **WOLFGANG TILLMANS, NEUGERRIEMSCHEIDER**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 10.01.1995

Dass sich eine junge Galerie ausgerechnet in einem der traditionell bürgerlichen Viertel wie Berlin-Charlottenburg niederlässt, ist für die Stadt, deren heißer Kern ja eher im Osten das Neue und Andere aufblitzen lässt, ungewöhnlich. Erfahrene Kunstnavigatoren wie Tim Neuger und Burkhard Riemschneider jedoch setzten 1994 bewusst auf eine Gewichtsverlagerung innerhalb des Galerienspektrums und bilden mittlerweile die Tangente zu einer Dominanzhierarchie im Dreieck der Schrittmacher Max Hetzler, Bruno Brunnet sowie Franck + Schulte. Seit drei Tagen zelebrieren die beiden agilen Spürnasen einen der interessantesten Newcomer der Fotoszene – den in Deutschland geborenen und zurzeit in New York lebenden Wolfgang Tillmans, sechsundzwanzig Jahre alt.

In der kleinen Ladengalerie sind zwar nur ein Dutzend Fotos in verschiedenen Formaten zu sehen, aber dazu gibt es einen Leckerbissen: Burkhard Riemschneider hat einen fetten Bildband herausgegeben, der die spannendsten Fotos von Wolfgang Tillmans in hinreichend guter Bildqualität vorstellt. Immerhin sind das etwa hundertsiebzig Bilder, auf denen in erster Linie junge Leute zu sehen sind. Ausstellung und Buch wirken wie ein Brennglas, in dem Facetten und Farcen der heutigen Jugendkultur aufblitzen, von denen Sie, sofern Sie Popkultur immer noch mit den Eurovisionswettbewerben verwechseln, natürlich noch nie etwas mitgekriegt und dafür umso mehr verpasst haben.

Aber keine Angst, Wolfgang Tillmans gibt jenen, denen Beat, Rock und Punk keinen Hörsturz verursacht hat, die Kinder zurück, und zwar so,

Abb.  
5

wie man sie nie sah und immer haben wollte: entschieden, wissend, glücklich, solidarisch – einfach gut. Was ist das wohl für eine Subkultur, die, wie nie zuvor, auf Kreativität, Hedonismus und Amüsement setzt und weder rituell Buße tut noch Leidensgurus produziert? (Übrigens: Auch der Tod des Sängers Kurt Cobain der Kultband Nirvana passt weniger in das einfache Schema von „Kapitalismus und Schizophrenie“ als vielmehr in die bewusste Horizontüberschreitung eines „Die now, live later“. Mit Scheitern hat solch ein Schritt also nichts zu tun.)

Wolfgang Tillmans ist ein genauer und sensibler Beobachter seines persönlichen Umfeldes und gerade deshalb kein cleverer Lifestylist. Auf die schwierigen Fragen gibt er eine eindeutige Antwort: Er zeigt sein Bildpersonal häufig face to face, dialogisch, offen, voller Energie – und eben ohne den Grauschleier der ewig schuldbereiten Öko-protestanten der achtziger Jahre. Diskotheken und „Love Parades“ sind mittlerweile die Treffpunkte und Kommunikationsorte einer globalen Rave-olution. Was keine Absage an Aktivismus bedeutet, sondern nur die Formen der Radikalisierung anders auffasst und die Verschiebung hin zu einem System der Dissonanzen, auch der politischen, deutlicher hörbar werden lässt.

Wolfgang Tillmans befindet sich im Zentrum dieser Kulturzentrifuge, und er schleudert eifrig mit.

In die Zeit der Acid-House-Partys in Hamburg, wohin er sich 1988, nach dem Abitur, absetzte, fallen die ersten Fotoserien und die ersten Veröffentlichungen im Hamburger Stadtmagazin TANGO. Ein Traum erfüllt sich für ihn, als das britische iD-Magazin, das Metro-nom der Clubszene und ein Trendmacher für Mode und Musik, ihm einen offiziellen Auftrag gibt, eine iD-Party zu dokumentieren.

Mittlerweile sind seine Porträts und Reportagen gefragt bei PRINZ, Tempo, SPEX und INTERVIEW. Für INTERVIEW wird Tillmans demnächst nach London reisen, um fünf weibliche DJs abzulichten.

Es fällt auf, dass Wolfgang Tillmans, der die neunziger Jahre vorwärtsdenkt, sich immer zuerst dort einbringt, wo die Vermarktung von Haltung und Kleidung noch nicht erfolgt ist. Aber da Zeitschriften wie Ausstellungen sein Medium sind und aus der Vermischung

von Kunst und Werbung permanent Mode gemacht wird, wird sein wacher, aber unaufdringlicher Blick, der so viel Romantik aufsaugt, wie gerade zum Leben nötig ist, auch Teil warenfetischistischer Ausblendungen von Ursprünglichkeit. Wie auch immer.

Besonders beeindruckt haben mich die Bilder vom „Faslane Peace Camp“, wo schottische Demonstranten seit zehn Jahren vergeblich gegen die Stationierung von Trident-U-Booten demonstrieren.

Zeitschriften wie „iD“ haben den spröden Charme der Armyschnürstiefel wiederentdeckt. Der wirkliche Tabubruch wird derweil von gänzlich unmodischen Betonköpfen in Tschetschenien inszeniert.

Fotos von Wolfgang Tillmans bei neugerriemschneider, Goethestraße 73, bis zum 4. Februar.

**STEPHAN JUNG, EIGEN + ART,  
GUNDA FÖRSTER, WOHNMASCHINE**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 11.01.1995

Mittlerweile sind die Ausstellungsrundgänge in der Ostberliner Auguststraße eingeführt und schon zeigen sich die ersten Lähmungserscheinungen. Lediglich die Galerien EIGEN + ART sowie Wohnmaschine vermochten am vergangenen Wochenende die Unerschütterlichen in ihren Bann zu ziehen. Der Kritiker freilich zog es vor, sich auch einmal zu unüblicher Zeit der Bildbetrachtung hinzugeben – und siehe da: „Der Alltag ist schändlich leblos“, wie schon Peter Handke zu wissen vorgab, in der Mitte der Woche ist tote Hose auf der ganzen Linie. Dafür allerdings bleibt genügend Raum, um sich den Kunstwerken zu nähern, denen in diesem Fall Gerechtigkeit widerfuhr, denn es tat ihnen, ob des konzeptionellen Rahmens, gut, dass sie doch nicht ganz ungesehen davongamen.

„Malerei“ heißt das neue Losungswort, mit dem die Eleven Stephan Jung und Gunda Förster in den Ring gehen.

Abb.  
6-8

Stephan Jung hat ein wahrlich heroisches Format in die kleinen Räume seines Galeristen Judy Lybke gepresst, es ist 3,82 Meter hoch und 8,63 Meter lang und in seinem malerischen Haushalt so erbärmlich oberflächlich, dass man schon einen neuen Carl Barks in ihm sehen könnte, nur dass Jung eben auch das Zeug zum Nonplusultra des Sprechblasenfrohsinns fehlt. Von seinem Unternehmungsgestirb her ist Stephan Jung unbestritten ein Daniel Düsentrieb, aber in der Malerei eben nur ein Donald Duck. Wie Jung den ewigen Verlierer durch einen peinlich peniblen Infantilrealismus wettzumachen versucht, grenzt schon an Masochismus. Zwei Familiengruppenporträts, eines farbig, das andere schwarzweiß, hat er in Öl gegossen und diese beiden Schinken des deutschen Wirtschaftswunders mit neunundvierzig Nettigkeiten aus dem Haushaltsleben umrahmt. Da taucht Mamas Trimmgerät auf und der Super Mario vom Söhnchen, Papas Pornohefte und dazu ein Sammelsurium aus Barbie, Besteck und Eigenheimwanduhr, eben Hightech in Spitzenform, dass einen das schier endlose Glück ereilt. Nur, was hat das alles mit Kunst zu tun? Ein Antidepressivum kann auch der Arzt verschreiben. Kunst dagegen lässt sich nicht auf die Schaufel nehmen. Kunst braucht, ich sage es noch einmal, Form, Maßgelungenheit, einen Platz irgendwo im Gehirn und nicht in den Fingerspitzen. Stephan Jung, Jahrgang 1964, ist fleißig, müsste aber als Absolvent der Stuttgarter Akademie eigentlich auch hinreichend geschult sein, um zu wissen: „Mühe allein genügt nicht.“

Wenden wir uns Gunda Förster, Jahrgang 1967, zu, die bereits im September vergangenen Jahres Aufsehen erregte, als sie sämtliche Werbeflächen auf dem U-Bahnhof Weinmeisterstraße in knalliges Rot tauchte. In der Galerie Wohnmaschine zeigt sie wiederum ein rotes Bild, diesmal mittels einer über Eck gezogenen Farbfläche, auf die ein rotes Dia projiziert wird. Nach den Gesetzen der Optik tritt bei der Projektion eine Verschiebung der geometrischen Verhältnisse ein, die eine spannende Interaktion der einen roten Fläche mit der anderen zur Folge hat. Wöchentlich wird der Zoom des Projektors verändert, so dass dadurch neue Bilder entstehen.

„Was soll diese mittels zweier Monochromen erzeugte Farbfeldverschiebung?“, werden Sie fragen: Die Antwort ist einfach. Sie sehen das, was Sie sehen: Rot – und können sich nun dieser meditativen Atmosphäre hingeben, sich der gestalteten Strahlkraft aussetzen, der Psychologie des Sehens erinnern oder einfach mit dem Galeristen plaudern, der Ihnen dann verraten wird, dass das Nachdenken über die Facetten und die Wirkkraft aktueller Positionen der Malerei in diesem Jahr in der Wohnmaschine Programm ist. Zwölf Künstlerinnen und Künstler werden monatlich viermal ein Bild zeigen, um eine Verständigung über die Malerei nach der Malerei zu initiieren. Auf mich macht dieser Versuch den Eindruck einer Notstandsübung, um vom heißen Blechdach ins Trockendock zu kommen. Sklavische Reflexe auf das Umdenken in der Gegenwartskunst bereiten dem Auge Schmerzen. Aber für die junge Galerie kann die geplante Operation durchaus heilsam sein. Auf jeden Fall verhilft sie zu einem ersten angenehmen Ruhestadium danach.

Stephan Jung in der Galerie EIGEN + ART, Gunda Förster in der Wohnmaschine, beide Galerien befinden sich in der Auguststraße, und die Ausstellungen laufen bis Anfang Februar.

**SUSANNE WEIRICH, GALERIE MITTELSTRASSE POTSDAM**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 30.03.1995

---

Es gibt Momente im Leben, da traut man seinen Augen kaum. Kunst, insbesondere die beim Publikum so beliebte Salonmalerei der Gegenwart, bietet dafür mannigfaltige Anlässe. Da Malerei in unseren Tagen neben all den raumfüllenden Gesamtkunstwerken und multimedialen Prachtigkeiten in zunehmendem Maße erneut die weißen Wände okkupiert, bilden sich auch mit bisher eher unüblicher Häufigkeit neue Glatt-eiszeiten, auf denen uns die Blender gnadenlos ins Verderben schicken. Abb. 9

Wie immer schiebt sich in solchen Fällen das böse Erwachen zwischen Betrachter und Leinwand und blockiert die Freude und Wohlbefinden auslösenden Seelenschwingungen. Der neugierige Ausstellungsbesucher (der möglicherweise immer noch im falschen Jahrzehnt und in längst aus der Mode gekommenen Idealen schwelgt) erträgt derlei kalte Duschen eigentlich nur mit einem äußerst schlichten Gemüt oder mit einem Gefühlsausbruch. Natürlich fällt einem das Märchen „Des Kaisers neue Kleider“ ein, man schaut und schaut, sucht und wundert sich und verliebt sich am Ende in die edlen Barockrahmen. Wären die meisten Künstlerinnen und Künstler nicht solche Tölpel, die meinen, mit der Vernagelung ihrer Schinken in der Galerie ihren Part gespielt zu haben, würde man sich zumindest in der Erwartung auf ein Gespräch in die Kunsttempel begeben. Aber was bleibt einem auf geistige Teilhabe Versessenen übrig, wenn sich nach den Künstlern nun auch noch die Bildmotive in Luft auflösen? Man sieht, dass man nichts sieht. Und weiter?

Susanne Weirich, die heute Abend in der Potsdamer Galerie Mittelstraße ihre Ausstellung mit dem Titel „Die Sammlung des Parrhasios“ eröffnet, weiß eine Antwort. In der Unterzeile des Titels heißt es: „Dreißig illusionistische Gemälde mit Draperien“. Das klingt nach starkem kunsthistorischen Tobak, und schon fühlt man sich als Dummling vorgeführt. Aber nein, trotz aller Hintergründigkeit und konzeptueller Raffinesse, der Besucher wird nicht allein gelassen, denn aus kleinen Lautsprechern tönt eine markante Stimme, die von Klaus Piontek nämlich (jedem Ossi bekannt aus Film, Funk und Fernsehen), und ein Gefühl des Heimischwerdens in der Bilderlosigkeit breitet sich aus. Der anfängliche Ärger über das Nichts, das hier alles sein soll, legt sich.

Zu sehen sind dreißig wunderschöne Bilderrahmen und kleine Schildchen mit den Bildtiteln, die zum Beispiel auf die Werke von berühmten Holländern, aber auch von Diego Velázquez, Tizian oder dem göttlichen Raffael verweisen. Dazu gibt es, wie in jedem guten Museum, die entsprechende Absperrkordel und ein Tonband mit einer klassischen Bildbeschreibung. Der Besucher muss sich nun ganz

auf diese, mit sonorer Stimme vorgetragene, Interpretation konzentrieren, um die entsprechenden Bilder aus der Erinnerung (sofern man sie je gesehen hat) heraufzuholen oder sie im Kopf neu entstehen zu lassen. Das macht Spaß.

Susanne Weirich bezieht sich mit ihrem Werk auf den antiken Künstlerwettbewerb zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios: Plinius berichtet, dass Zeuxis in der Lage war, so täuschend wirklichkeitsnah zu malen, dass herbeifliegende Vögel versucht haben sollen, an den dargestellten Früchten zu picken. Parrhasios wiederum lud Zeuxis zu sich ein, um ihm sein neuestes Bild zu zeigen, das von einem Vorhang verhüllt schien. Als Zeuxis versuchte, diesen Vorhang beiseitezuschlagen, gewahrte er, dass auch dieser gemalt war, und somit siegte Parrhasios über Zeuxis.

„Wieso?“, werden Sie fragen. „Geht es in diesem Zusammenhang um die perfekte Naturnachahmung und Wirklichkeitsdarstellung oder um perfekte Täuschung?“ Susanne Weirich, Jahrgang 1962, die demnächst mit einem der begehrten Senatsstipendien nach Pasadena gehen wird, ist mit ihrem Konzept ein einzigartiges Lehrstück über den Qualitätsbegriff in der Kunst, die Rolle des Künstlers damals und heute und über das, was sich in der Kunst darstellen, nicht darstellen, was sich sehen und erahnen lässt, gelungen.

Während uns die kleinen und großen Gartenzwerge im sorgfältig geharkten deutschen Kunstschrebergarten gern ein X für ein U vormachen, pariert Susanne Weirich die teutonische Angestrengtheit mit einem dialektischen Doppelaxel. Täuschung wird bei ihr zu Enttäuschung – und das schöne Nichts bekommt plötzlich Charme und Witz.

Susanne Weirich, Klaus Piontek und alle Freunde der Malerei treffen sich heute Abend um 20 Uhr in der Potsdamer Galerie Mittelstraße 18 im Holländischen Viertel.

## CHRISTINE HILL, EIGEN + ART

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 04.04.1995

Abb. 10-11 Ein Vakuum will gefüllt werden. Denn noch gut zwölf Wochen trennen uns von dem sommerlichen Berliner Megaevent, der Reichstagsverhüllung mit einer riesigen glitzernden Wurstpelle, die dem Bulgaren Christo seit Jahrzehnten schon die Seele bläht. Die Zeit bis dahin scheint den umtriebigen Berlinern ziemlich lang vorzukommen, üben sie sich doch schon jetzt im Verführen und Dirigieren von Publikumsströmen. Damit die Staunemänner und ihre mitflanierenden Damen sich auch ja nicht langweilen in der unwirtlichen, von Baugruben und Kränen zu einem futuristischen Technologistan umgekrempelten Stadtmitte, wurde am vergangenen Samstag erneut vorexerziert, was alles noch passieren kann, wenn man nach Christo noch immer nicht genug hat von der Kunstverführung und weiter herumstochern will in der latenten inhaltlichen Positionslosigkeit der Gegenwartskunst.

Vier Stunden lang bebte das Pflaster zwischen Tucholsky- und Rosenthaler Straße – und die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Strömungen hätte nicht vielfältiger sein können. Zum sogenannten Auguststraße-Rundgang rufen traditionell mehr als ein Dutzend Galerien des Berliner Scheunenviertels auf, aber das Flaggschiff der Welle machenden Bewegung sind nach wie vor die KUNST-WERKE, ein aus einer alten Margarinefabrik heraus etabliertes Atelier- und Ausstellungsinstitut, das sich der zeitgenössischen Kunst und Theorie verbunden fühlt. Hunderte von Wollmützenträgern marschierten treppauf und treppab, um sich schließlich eine Ecke weiter in der Galerie EIGEN + ART wiederzutreffen und auf fünfundzwanzig Quadratmetern abzuhängen zu einem infernalischen Gitarrengerotze der Band Bindemittel. Deren Sängerin Christine Hill, die den lärmenden Bekenntnissen der Kapelle ihre Stimme leiht, verkörpert so etwas wie einen neuen Künstlerinnen-

typ, der sich selbstanklägerisch „Kunstflittchen“ nennt und sich zu un-  
 vermuteten Geständnissen bereit zeigt, dass es einem eine innere Re-  
 volution ist. Christine Hill relativiert den akademischen Kunstbegriff,  
 indem sie ein Rollenspiel betreibt, das sie frei zwischen Kunstraum und  
 allen möglichen öffentlichen Dienstleistungen hin- und herpendeln  
 lässt. Sie ist Masseuse, Zigarettengirl, Schuhputzerin, Bandsängerin,  
 Verkäuferin, Striptänzerin und nimmt ihren Job als Künstlerin nicht  
 wichtiger als irgendeine andere Form, sich sozial zu verhalten. Ihre  
 fotografischen Schnappschüsse, die sie in den KUNST-WERKEN zeigt  
 (und die wunderbar poetisch von Kristin Hersh untermalt werden),  
 wurden, wohl wegen ihrer Kunstlosigkeit, von den meisten Besuchern  
 mit Desinteresse quittiert. Daran zeigt sich, dass auch das junge Publi-  
 kum sich in seiner Art der Kunstbetrachtung nicht unterscheidet von  
 Generationen ereignissüchtiger Leitstrahlfans, denen Special Kicks  
 und ein deftiger Mitgröhlrefrain mehr geben als ein unangestregtes  
 Künstlerinnenbekenntnis.

Die KUNST-WERKE und die Galerie EIGEN + ART taten gut dar-  
 an, Christine Hill einen kleinen Katalog zu produzieren, der ihre  
 Distanzhaltung zum Kunstrummel mit unaufdringlich werbenden  
 Texten erläutert.

Umso unverständlicher wirkt das Zusammengewürfel mageren Main-  
 streams der anderen Ausstellungsparts in den KUNST-WERKEN.  
 Dass es sich um sauber quotierte (und damit sensationell verbilligte)  
 weibliche Positionen und eine enger oder weiter um Körper und Ge-  
 schlecht kreisende künstlerische Effekthascherei handelt, schmälert  
 das ausstellungspolitische Verdienst des Instituts nur.

Ich will nur einige Aspekte dieses Fehltritts herausgreifen: Inez van  
 Lamsweerde computermanipulierte Barbie-Puppen-Fotografien  
 sind nicht etwa die Kritik am Männer aufgeilenden Modefotografie-  
 Voyeurismus und dem Schönheitsterror der Jungdynamiker-Gesell-  
 schaft, sondern surfen mit der Vision künstlichen Sex geradewegs im  
 Zentrum des Madonna-Komplexes, wo der gebeutelte Durchschnitts-  
 mensch, die harmlose 08/15-Existenz, nichts mehr gilt und die porno-  
 grafische Geschichte alles. Das ist die intellektuelle Vorbereitung des

Bio-Engineering, und auch die Gruppierung der erschreckend wachsförmigen Dermoplastiken von Judy Fox um die Fotos von Inez van Lamsweerde herum können den Eindruck zynischen Körperkults nicht brechen. Von ganz anderer Art, frei von den abstrakt und leer erscheinenden Formelhaftigkeiten und der grenzenlosen Perfektion, sind dagegen die Fotos der Tochter des Pianisten Arthur Rubinstein, Eva Rubinstein, Jahrgang 1933, die in der Galerie Augustus zu sehen sind. Die Schülerin von Diane Arbus zeigt subtil zwischen Licht und Schatten gebaute Alltäglichkeiten (ungemachte Betten und regennasses Straßenpflaster zum Beispiel) und bildgewordene Rätsel, so Michel Tourniers Garten und den Flügel aus Chopins Geburtshaus im polnischen Żelazowa Wola – verlorene Paradiese, schlicht und schön. Diese und alle anderen Ausstellungen in den Galerien des Berliner Scheunenviertels sind zu sehen bis Anfang Mai.

**RAYMOND PETTIBON, CONTEMPORARY FINE ARTS**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 11.04.1995

---

Unglaublich, welche kunstkritischen Flachflieger gegenwärtig das Berliner Feuilleton verdunkeln. Und der „Tagesspiegel“ ebnet die Einflugschneisen. Dass Andreas Quappe nicht von dieser Welt ist, hatte man geahnt, aber dass er sich mit seiner Bemerkung, Konzeptkunst sei unsinnlich, dermaßen danebenbenehmen würde, gibt uns das Gefühl, dass er meilenweit im Vorgestern grast. Wenn schon die Berliner Galerien dutzendweise blutende Künstlerherzen auffädeln, so sollten doch die Kritiker zumindest einen kühlen Kopf behalten. Peter Herbstreuth führte bisher seinen Kompetenzmangel im Ausstellungswesen mit einer gewissen Streitkultur vor, was zumindest

noch den Charme des Hilflosen hatte. Nun, mit seinen Entgleisungen bezüglich des Werks des Nigerianers Oladélé Bamgboyé, hat er nicht nur sich, sondern auch den Beteuerungen der Politiker, die nicht müde werden, Berlin als multikulturelle Stadt zu preisen, einen Bären dienst erwiesen. Wir ahnten schon, dass Christo, der manische Reichstagsverpacker und hunderte ozonlochgeschädigte Klimabesprecher nun wahrlich keine Kultur bringen, aber dass man(n) einem schwarzen Künstler auf der Unterleibsebene begegnen muss, ist der Gipfel der Kulturlosigkeit. Ich erlaube mir zu fragen: Muss zum Kulturabbau von oben nun auch noch die politische Schamlosigkeit von der weißen, eurozentristischen, ewig besserwiserischen Seite kommen? So, wie unsere Kleinkritiker umherstolpern zwischen ihren eigenen sprachlichen Fallgruben, kann man nur auf einen möglichst tragischen Fehltritt hoffen.

Typisch auch für ihr Unvermögen, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, mogeln sie sich mit schlappen Kunstberichten über lauwarmer Selbstdarsteller durch die Spalten.

Bisher ist es zum Beispiel kaum jemandem der schreibenden Zunft aufgefallen, dass Nicole Hackert und Bruno Brunnet eine erstklassige Schau des Amerikaners Raymond Pettibon zeigen. Zwar präsentierte das Berlin-Magazin „tip“ das Galeristenpaar so, als ob ein konservativer Edelschneider sie auf einen Fashionfeldzug vorbereitete, aber zumindest schien Autorin Hanna Lentz schon vor dem Interview festgestellt zu haben, dass das Programm der Galerie mehr zeitgemäße Internationalität aufweist, als der Neuen Nationalgalerie zu Berlin vor ihrer Einsargung noch zuwachsen könnte.

Raymond Pettibon, Jahrgang 1957, dem gerade in der Kunsthalle Bern eine umfassende Retrospektive mit circa siebenhundert Zeichnungen eingerichtet wurde, war in der Rock-Welt schon eine Ikone, als ihn in der Kunst-Welt noch niemand kannte. Hierin ähnelt seine Karriere der von Andy Warhol, nur gehört Pettibon der frühachtziger Punkzeit an, und hinter seinem Werk, das mittlerweile gut das Zehnfache der Schau in Bern umfasst, dröhnen eher Scheiben des legendären SST-Labels, für die Pettibon die Covergestaltung über-

nahm. Rockfans erinnern sich sicher an die unvergleichlichen Black Flag oder die Minuteman. Auch Sonic Youth hat er mit ein paar unpräzisen Strichen weggetrasht. Und doch ist Raymond Pettibon nicht identisch mit der rotzig-coolen Undergroundfigur, auf die ihn die Sammler seiner gut hundert verschiedenen Fanzines, die er vor fünfzehn Jahren in kleiner Auflage hergestellt und eigenhändig in Los Angeles verteilt hat, zu reduzieren. Diese im Copyverfahren hergestellten Ansammlungen von Bildergeschichten begründeten seinen Ruf als Schreiber und Zeichner, zeigen aber auch, dass er mit Comics, Cartoons oder Illustrationen nichts am Hut hat.

Von Anfang an benutzt Pettibon Charaktere aus der Comicwelt (Gumby, Superman, Batman), aber alle seine Blätter sind Einzelblätter, stehen für sich und sprechen im Sinne eines lakonischen, zuweilen bitteren, manchmal trauernden Statements. Pettibon verachtet den Tugendterrorismus der Gesellschaftskritik, aber was er den barbarischen und psychotischen Ritualen des weltumspannenden American Way of Life entgegenhält, ist eine melancholische Pointe. Neben Dollar- und Fragezeichen, Baseball, dem Hiroshimaverbrechen und dem Vietnamtrauma startet, bebt und kippt die Freiheitsstatue. Pettibon, der die Linie wie Ketten von Stichworten in eine Szene baut, hat aber mit dem glamourösen Hollywoodgemisch aus Grauen und Gewalt nichts im Sinn. Seine Zeichnungen sind deshalb so gut, weil sie nicht das Deprimierende der Wirklichkeit abpinseln, sondern – wie bei Marcel Proust, den Pettibon verehrt – an der poetischen Urscene von Erfahrung und gelebtem Leben ansetzen.

Raymond Pettibons Zeichnungen aus den Jahren 1982 bis 1994 sind zu sehen bis zum 20. Mai bei Contemporary Fine Arts, Tauroggener Straße 15 in Berlin-Charlottenburg.

## **GALERIE ZWINGER, KREUZBERG VS. MITTE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 18.04.1995

---

Es muss etwas ganz Besonderes dran sein an ihr: Niemals zuvor hat die Berlinische Galerie auch nur die kleinste Arbeit aus der Kreuzberger Galerie ZWINGER erwerben wollen. Und das will etwas heißen, ist doch der Appetit des Urviehs der Berliner Kunstlandschaft auf Kunstwerke von in Berlin arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern ansonsten von nahezu elefantiasischem Ausmaß.

Sicherlich liegt es nicht daran, dass der ZWINGER nur gut zwanzig Quadratmeter Ausstellungsfläche bespielt, denn aufgrund seines geschliffenen Konzepts kann man ihn in Berlin unmöglich übersehen. Etikettenschwindler in der Branche starten mit Frontalangriffen, exklusive Label nehmen sich ein Jahrzehnt Zeit, um das fragile Kontaktgeflecht zwischen Künstlern, Markt und Publikum zu knüpfen. Seit 1987 arbeitet der ZWINGER unverändert unter der gleichen Adresse, ein Vorteil in der gegenwärtig rezessiven Lage, wie sich herausgestellt hat. Kreuzberg hat sich seit dem Mauerfall sozial verändert, ist aber nach wie vor von der bekannten alltäglichen Lebendigkeit geprägt und behaust wohl mehr kosmopolitische Exzentriker als jede andere Ecke Berlins. Auch der ZWINGER hat seine Stellung auf dem aufregendsten Nebenschauplatz der Hauptstadt mit Langmut verteidigt. Die neue Berliner Stadtmitte wirkt demgegenüber denn auch wie eine hochgepäppelte Chimäre.

Werner Müller, der Galerist des ZWINGER, weint dem Fußvolk des Kunstbetriebs, das früher durch Kreuzberg stromerte und heute eher die ausgefransten Ränder der Flaniermeilen anderswo frequentiert, nicht hinterher, kann er sich doch auf ein Stammpublikum verlassen. Mit ihm teilt er eine Vorliebe für das Berlinische in der Kunst, das nicht mit dem expressionistischen Nahkampf identisch ist. Im

ZWINGER kommen eher subtile Ironiker wie die Schweizer Ueli Etter und Daniel Habegger, der Filmemacher, Zeichner und Essayist Heinz Emigholz oder das ästhetische Vermächtnis solch merkwürdiger Vereinigungen wie der „Tödlichen Doris“ zur Geltung. Mit Susi Pop kreierte die Galerie überdies ein Kunstkonzept, das bis heute die leichten Waffen der Farce führt und jenes Lachen über Kunst und Politik herauskitzelt, das dann schnell im Halse stecken bleibt. Dreimal war die Galerie bisher auf dem Kölner Kunstmarkt präsent, der bekannt ist für seinen Standesdünkel – und dreimal wurde der ZWINGER mit einer Förderkoje ausgezeichnet. Das kann sich sehen lassen. Die Zusammenarbeit mit dem mittlerweile international umworbenen Eran Schaerf gehört in dieses Kapitel ebenso wie der Dialog mit dem Briten Brian Reffin Smith.

Brian Reffin Smith zeigt gegenwärtig in der Galerie eine Reihe von Zeichnungen, die allesamt mit dem Computer erarbeitet wurden. Dennoch ist Smith nicht das, was man einen Computerkünstler nennt, denn seine Kunst unterscheidet sich um ein Vielfaches von den manieristischen Spielereien seiner Kollegen, die die Pinselbewegungen Mondrians und Pollocks ausrechnen lassen, um noch grausamere Ordnungsverhältnisse zu entwickeln. Übrigens, was in unserem Hightechzeitalter schnell übersehen wird: Die erste Arbeit im Bereich der Computerkunst wurde 1951 bereits von John Whitney entwickelt. Smith ist allerdings weniger interessiert am mathematischen Herumdoktern und am Fetischisieren virtueller Welten. Für ihn ist der Computer ein Hilfsmittel, und doch mehr als das. Er nennt es „psychologisches Werkzeug“, weil der Computer, wie Smith sagt, „Metaphern und damit assoziierte Strukturen in sich birgt, die etwas mit Psychologie [...] zu tun haben“.

Die eindrucksvollste Arbeit der Ausstellung verwendet ein aus der Kunstgeschichte bekanntes Aktporträt und Atommodelle. Sie besteht aus einer Reihe von zweimal neun Laserprints, die über verschiedene Bildstufen zeigen, wie die berühmte „Olympia“ von Manet und eine Abbildung des Atommodells von Zyklon B, das von den Nazis zur Menschenvernichtung eingesetzt wurde, eine computergenerierte

Einheit werden. Der gleiche Bildprozess wiederholt sich in Verbindung mit einem Ammoniakmodell.

Während die Zeichnungen vor Augen führen, wie die schwellenden Formen der Odaliske verwachsen und im Grafischen mit den imaginierten Rundungen der Atommodelle verschwimmen, kreisen Gedanken und Wahrnehmungen um Gift, Horror, Pisse, Gestank und den Niedergang der Kultur auf dem Weg vom Olymp nach Auschwitz. Nicht nur, dass Brian Reffin Smith eine zeitgenössische Sprachform mit sinnlicher und stark körperbezogener Qualität entwickelt, er schärft das Sensorium des Betrachters gleichzeitig für die Schrecken des Holocaust.

Freilich wird in diesen Computerzeichnungen Leid nicht monumental entsorgt oder zum Mahnmal aufgesockelt, sondern unterschwellig nach dem technologischen Rüstzeug gefragt, dass dem menschlichen Destruktionswillen heute zur Verfügung steht und sich auch in der Hand des Künstlers befindet.

Brian Reffin Smith in der Galerie ZWINGER, Dresdner Straße 125, bis zum 13. Mai.

**CHRISTOPH GAIS, GALERIE VOLKER DIEHL**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 04.05.1995

---

Es gibt Kunst, die erinnert mich an ein Parteilehrjahr in der Kaderschmiede, zumindest an all die Geschmack verunreinigenden Besserfühlrituale, wie wir sie gegenwärtig in der Denkmaldiskussion für das Berliner Holocaust-Mahnmal über uns ergehen lassen müssen. Aber Kunst hört auf, Kunst zu sein, wenn sie im herzerweichenden Schockdelirium zerfließt oder öffentliche Plätze zu Nasszellen umfunktioniert, in denen uns der Terror der Besserwisser zu desinfizieren sucht. Wir stehen gewiss anderen Völkern in ihrem Reinlichkeitsfetischismus in nichts

nach, aber mir scheint, deutlicher als sonst tritt eine Neigung hervor, Seelenbeschwernisse in selbstkasteienden Reinlichkeitszeremonien wegzubürsten. Die Deutschen sind Meister der Gehirnwäsche, und immer muss es auch im Ästhetischen sauber zugehen. Doch Kunst ist keine Weißwäscherorgie, und es wäre fatal, die mistigen Feldwege und Geröllhalden der Wahrnehmung durch moralisches Cleaning plattzumachen.

Anselm Kiefer tut das nicht, wenn er uns durch das Trümmerfeld der deutschen Geschichte führt und dabei Wirklichkeit als Wirklichkeit der Malerei wirken lässt – schlammig, erdgebunden, verklumpt. Auch Georg Baselitz liegt das nicht, wenn er Farbe wie Schmiere behandelt und mit den Fingern darin herumknetet, getreu der Devise Artauds: „Alles Geschriebene (ich erweitere: alles Gemalte) ist Schweinerei.“ Gute Kunst ist der Tabubruch, was nicht heißt, dass dieser als unangenehm oder körperlich bedrängend empfunden werden muss. Wenn Kunst die Rülpsen des Unbewussten nicht überdeckt, verbessert das ihre Qualität. Die Scheibenwischer lieben Glätte und Oberflächen-glanz. Die Aufklärer der Kunst dagegen operieren im Unklaren. Je mehr Dickicht, Stofflichkeit, Materie – desto mehr Kunst. Wenn putzfirmige Pädagogik die Kunst schlägt, hat diese längst ihre Seele, ihren Widerspruchsgeist nämlich, ausgehaucht.

Wie gut dick aufgetragene Ölfarbe auf ausrangierten Metallregalfächern aussehen kann, zeigt gegenwärtig eine Ausstellung des Künstlers Christoph Gais, Jahrgang 1951, in der Galerie von Volker Diehl.

Im kleinen Format, kaum größer als vierzig mal dreißig Zentimeter, schmatzt und gurgelt es hörbar, und man sieht, dass der Künstler das Rühren liebt. Die Farbe quillt und schliert über den Grund, und an einigen Stellen wurden mit dem Pinselstil ein paar kreisende Linien in die Malsuppe gezogen, als ob der Künstler dem in den Unterschichten Gelegenen Luft machen wollte – Platz zum Atmen für das Unterbewusste. Von Grün bis Grau stufen sich die Farbtöne in dieser Reihe kleiner Bilder, man assoziiert trockene Grasnarbe, Schotter und eine sommerliche Wegesrandstimmung. Christoph Gais, der gern das regenverhangene Berlin mit dem sonnigen Italien vertauscht, liebt

die tastbare Qualität der Bildoberfläche – diese krude, rissige, aufgeplatzte Gefühlsflechte, die dem Betrachter eine erlebbare Gegenwart der Formgebung gibt, als ob man dem Malprozess selbst beigewohnt hätte. Auf der gegenüberliegenden Galeriewand steigert sich dieses Gefühl von Unmittelbarkeit noch, denn eine zentimeterdick gespachtelte Farbwand, aufgebrochen wie eine Ackerfurche, die an eine gebüschelte Moosfläche grenzt, zeigt auf satten acht Quadratmetern, wie der Künstler Malerei als ein Abarbeiten an Waldschneisen und Bodensenken versteht, ohne Krach und Chaos zu verbreiten.

Berliner Kunst hat auch ihre unaufgeregten Sensualisten, die die Wärme der Dämmerung lieben und den Sand zwischen den Zähnen. Frühling in der Malerei: Kalt tritt an gegen warm, Steppe gegen Oase, Schattenmodelle gegen die wirklichen Korrektursysteme. Da macht es Lust hinzusehen – und sogar der Kritiker kommt ins Schwärmen.

Christoph Gais in der Galerie Volker Diehl, Niebuhrstraße 2 in Berlin-Charlottenburg, bis zum 17. Juni.

**OLAF METZEL, DAAD-GALERIE**  
RADIO BRANDENBURG, KULTURSZENE, 19.05.1995

Man hat sich oft gefragt, wer denn die Ost-West-Berliner Künstlerinnen und Künstler sind, die der Stadt ihre künstlerische Potenz auch nach außen hin bescheinigen. Heute Abend nun steht ein Ereignis bevor, dass mancher sich wohl als das Heimspiel eines Berliner Erfolgreichen gewünscht hätte, aber: Der Künstler gehört längst der Welt und der Münchner Akademie, zu deren Rektor er kürzlich gewählt wurde.

Wenn Olaf Metzel, 1952 in Berlin geboren, uns in der Galerie des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, kurz: DAAD, mit Zeichnungen und Modellen zu Projekten im Außenraum Kunst als

Abb.  
12-  
13

pulstreibenden Schrittmacher, als eine Zusammenballung von intellektuellen und formalen Fußangeln präsentiert, Kunst, die vielfältige Bezüge zum politischen Klima Berlins aufweist, dann erst ermisst man den Verlust, nach dieser Ausstellung in Berlin wieder im Lauwarmen planschen und ohne ästhetischen Biss und Nervenreizung auskommen zu müssen. Schon der Auftakt zur Ausstellung, ein Eisenguss eines in seine Einzelteile zerpfückten rotchinesischen Militärkompasses, dessen Nadel wie eine Katastrophenschleuder irgendwohin in den Orkus zielt, ist eine soziologische Röntgenaufnahme. In der Verbindung mit einer Fotoleinwand gegenüber, die das Eins-zu-eins-Fassadenmodell für eine der typisch großfressig antikisierenden Naziarchitekturen der dreißiger Jahre zeigt, wirkt dieser Kompass wie ein Seismograf im Heute.

Wenn die politischen Fronten gegenwärtig unklarer denn je verlaufen, kann natürlich auch von den Künstlern nicht verlangt werden, dass sie klüger seien als andere. Aber es gibt doch einige unter ihnen, wie zum Beispiel Olaf Metzel, die nie einen Hehl daraus gemacht haben vorzuführen, dass Kunst Widerhaken braucht. So recht auf des Messers Schneide balancierend erinnert sich mancher hierzulande (dank des Versagens der politischen Parteien) wieder daran, Instanz der öffentlichen Moral zu sein, und betreibt mithilfe des Marktes gleichzeitig seine Distanzierung von Didaktik und Volksschule.

Wenn sich also Olaf Metzel der allgemeinen Schönfärberei zum Trotz in den Clinch mit den unangenehmen Seiten der Wirklichkeit begibt, ist das eine demonstrative Geste, eine Zustandsbeschreibung ohne täuschendes Beiwerk und klingt nach Ausmisten, nach Hausputz auch in der „kleinsten revolutionären Zelle“.

Die Ausstellung zeigt gut zwanzig Modelle zu Skulpturen und räumlichen Ensembles, die bis auf wenige Ausnahmen realisiert wurden. So kann man die berühmte Bürgerkriegsplastik von 1987, einen Aggressionen auslösenden Turm aus Absperrgittern, in Miniaturformat wiedersehen, die an die Berliner Straßenschlachten zwischen Autonomen und der Polizei erinnert und bereits bei ihrer Aufstellung



1



2

**1** HdK, Berlin, Rundgang 14.-16.07.1995, Foyer, Hardenbergstraße 33, Betrachtende, © Sebastian Lemm, Berlin, Quelle: Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 24 F, Nr. 1189 S. 40

**2** Architekturmodelle für Berlin, Galerie Max Hetzler, Foto: Jörg und Philipp von Bruchhausen, Berlin S. 45

It isn't me, mother

Berlin 1994

3



4



5

**4** Sean Landers, Ich mache mich, 1994, Ton, Eisen, Holz, 60 × 45 × 63 cm, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin, Foto: Archiv Contemporary Fine Arts, Berlin S. 55

**5** Wolfgang Tillmans, neugerriemschneider, Goethestraße 73, Berlin, 1995, © Wolfgang Tillmans / Courtesy of the artist and neugerriemschneider, Berlin S. 63



6



7

**6-7** Gunda Förster, Rot-Licht, Diaprojektion in rote Ecke, 1995, Galerie Wohnmaschine, Berlin, © Gunda Förster / Courtesy of the artist and LOOCK Galerie, Berlin S. 65



8

**8** Stephan Jung, Familienbilder mit Gegenständen, Galerie EIGEN + ART, Berlin, 1994/95, Foto: Uwe Walter, Berlin S. 65



9 Susanne Weirich, Die Sammlung des Parrhasios, Galerie Mittelstraße  
Potsdam, 1995, Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 67



10



11

**10-11** Christine Hill, Volksboutique, Galerie EIGEN + ART, Berlin, 1995,  
Foto: Uwe Walter, Berlin S. 70



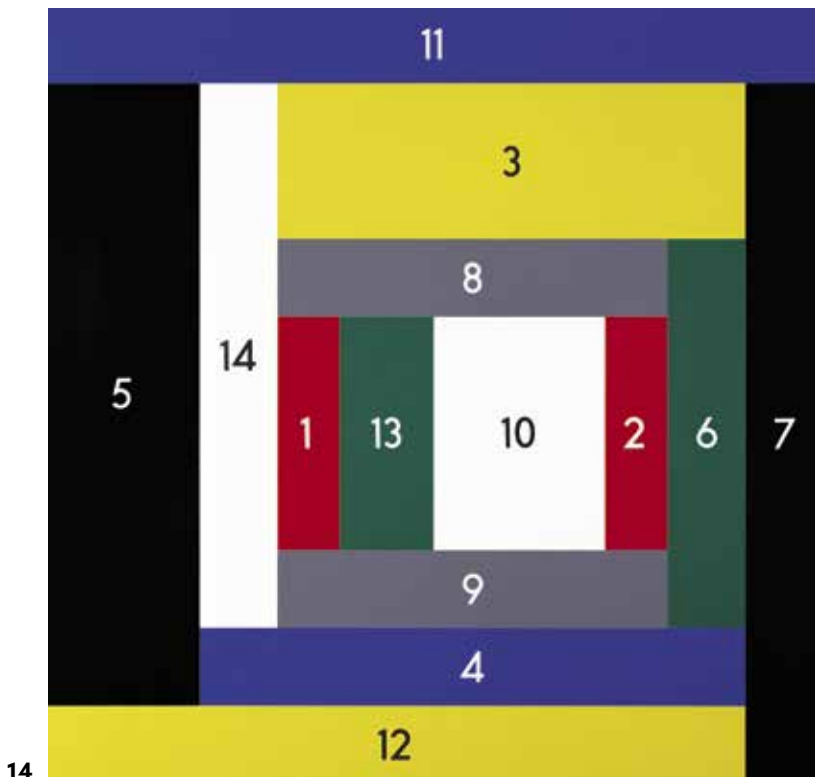
12

12 Olaf Metzger, DAAD-Galerie, Berlin, 1995, Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 79



13

13 Olaf Metzel, DAAD-Galerie, Berlin, 1995, Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 79



14 Thomas Locher, 1-14, 1989, Astralon, graviert, auf Holz, 100×100×5,7 cm, Foto: Lothar Schnepf, Köln S. 91



15

**15** Walter Gramming, Gekippte Us, 1995, Kupferrohr, Schaumgummi, Wasser, Pumpe, Sonnenkollektor, 180 × 50 × 200 cm, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst (BLMK) Cottbus, Foto: Uschi Frank, Berlin S. 88

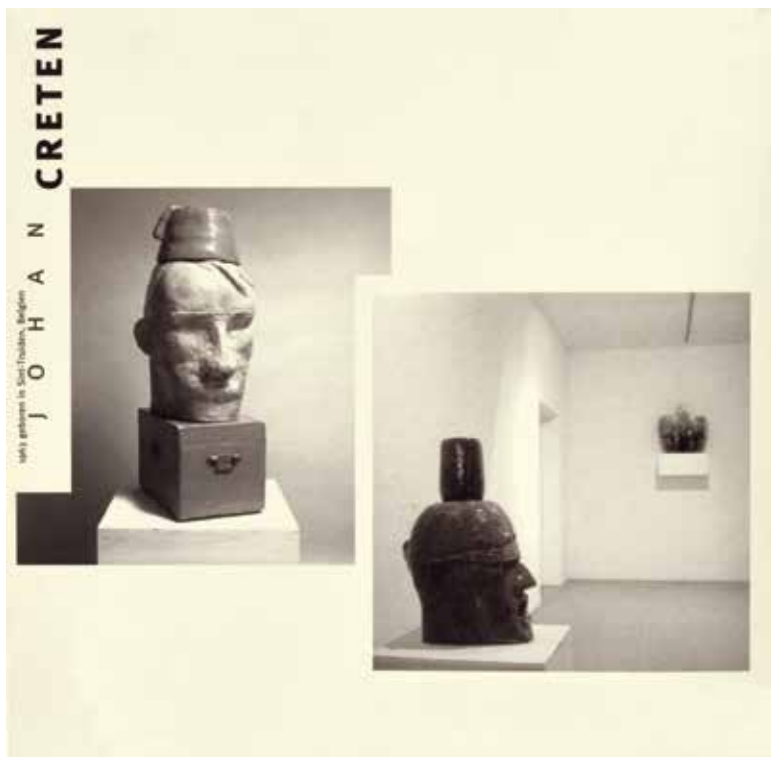


16



17

**16-17** Ruudi Beier, Drei Fenster zum Hof, 10.08.1996, 3D-Raumillusion zum Film ARIZONA DREAM, Darstellerin: Dorothea Ratzel, Galerie ACUD, Berlin, 1996 Fotos: Ruudi Beier, Berlin S. 97



18

**18** Johan Creten, Faltblatt zur Ausstellung „face mind. mind body“  
in der Galerie Arndt & Partner, Berlin, 1995, Repro: Eric Tschernow,  
Berlin S. 105

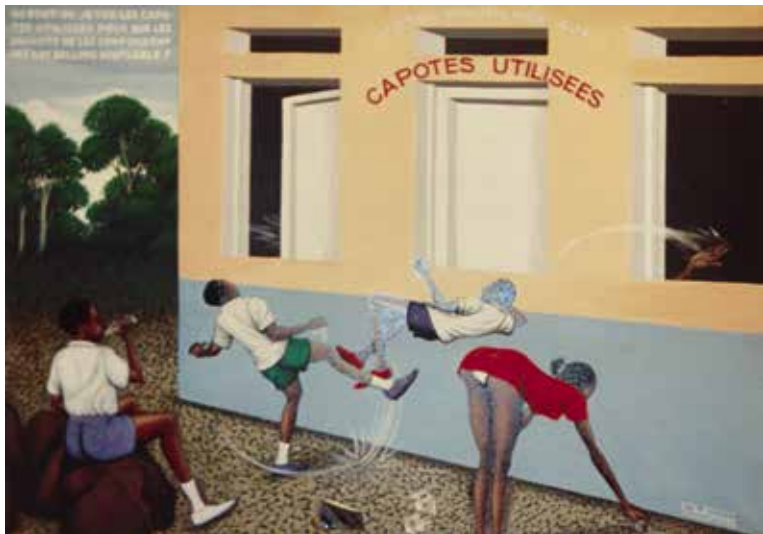


19

**19** Mark Lammert, Schatten (rot), 1995, Öl auf Leinwand, 70 × 50 cm,  
Foto: Studio Mark Lammert, Berlin S. 107



20



21

**20-21** Chéri Samba, Ausstellung „Ne pas me déranger – j’arrange mon ciel“, Galerie Arndt & Partner, Berlin, 1995, Fotos: Archiv Galerie Arndt & Partner, Berlin S. 127



22

**22** Lambert M. Wintersberger, Salomesalamander, 1994, Öl auf Leinwand, 250 × 140 cm, Courtesy of Galerie Poll, Berlin, Foto: Archiv Galerie Poll, Berlin S. 115

auf dem Kurfürstendamm heftigste Proteste hervorrief – eine starke Denkmalskulptur, die unter anderem flankiert wird von dem Modell für Metzels Beitrag zur Berliner „Metropolis“-Ausstellung: ein zu Kleinholz zerhacktes Baseballstadion mit dem bösen Titel „112:104“, ingenieurtechnisch hervorragend konstruiert, aufgetürmt wie die Schollen in Caspar David Friedrichs „Eismeer“, und gerade deshalb so reich an emotionalem Sprengstoff.

Die Ausstellung, die in einer klaren Kabinettgliederung Metzels Intentionen wie mit dem Brennglas fokussiert, ist im Auf und Ab zwischen Zeichnungen und Collagen, die die dreidimensionalen Arbeiten vorbereiten, flankieren und ihren Gehalt mit Notaten verdichten, auch und ganz besonders eine Offenbarung der komplexen Denkungsart des Künstlers.

Übrigens findet sich im hinteren Raum der Galerie die Auflösung für den anfangs rätselhaft scheinenden Titel der Ausstellung „In einer öffentlichen Halle ist nie ein Mensch zum Fegen da“: Metzel bezieht sich hier auf ein chinesisches Sprichwort, das von Ernst Jünger zitiert wird und das Metzel dem Autor in einem Mix aus Wetterbericht und Kleinanzeigen-Schwachsinn links und rechts um die Ohren haut. Metzel läuft aufrecht und ohne Rückenschmerzen.

Sich diese Ausstellung in der Kurfürstenstraße 58 anzusehen, ist angesichts mannigfaltiger künstlerischer Abnormitäten in Berlin und Brandenburg keine überflüssige Therapie!

**NICOLE EISENMAN UND PETRA MAITZ,**  
**GALERIE MITTELSTRASSE POTSDAM**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 22.05.1995

---

Wie sich die Zeiten ändern – oder auch nicht. Da kommen die Werke junger Künstlerinnen direkt aus den Brennpunkten der Gegenwartskunst nach Potsdam (übrigens mit tatkräftiger Unterstützung des Kultur-

amtes der Stadt) – und keiner geht hin. So wenige Besucher wie bei der Eröffnung der Ausstellung mit Zeichnungen von Nicole Eisenman und Fotobildern beziehungsweise Stickereigobelins von Petra Maitz hat die Galerie in der Mittelstraße 18 in den letzten Wochen wohl kaum gesehen. Dabei war doch die Reaktion über das veränderte Ausstellungsprogramm in der Öffentlichkeit durchweg positiv. Vielleicht erreichen die Potsdamer Kunstkenner zu Hause ihren Sättigungspunkt schneller als anderswo. Oder sollten wieder die alten Maßstäbe gelten? Geht es erneut um jene Sorte von hochgestochener Trivialität, auf die das brandenburgische Kunstbewusstsein, das Trivialität höchst verabscheut, gerne hereinfällt? Wirft vielleicht schon die brandenburgische Landeskunstschau ihre Schatten voraus? An der Qualität des Eins-a-Angebots von Nicole Eisenman und Petra Maitz, für die sich Kurator Micha Kapinos mit aller Kraft ins Zeug gelegt hat, kann es jedenfalls nicht liegen. Simple, frauenbewegte Prosa mit Undergroundtouch ist international ein Hit. Aber den Potsdamern ist das bebilderte Sexgeflüster der Nicole Eisenman offenbar zu frivol.

Respektlos, makaber, voller Witz und Erotik sind ihre malerischen und Skizzenblattorgien, die düsteren Realismus mit bunten Comic-Phantasien vereinen. Die 1966 in Frankreich geborene Tochter aus gutem Hause macht keinen Hehl daraus, lesbisch zu sein – und breitet ihre sexuellen Phantasien in oft schockierenden Details aus: Girl Scouts pinkeln in einen Schwenker und servieren „Lemonade“ an die Scout-Brüder; ein in der Manier des skurrilen Illustrators Norman Rockwell gemalter Baseballspieler trägt rot lackierte Fingernägel zur Schau; eine Hawaiianerin wird von einer Straßengang vergewaltigt, während Orangen aus ihrem Bauch kullern. „Ich mache weder politische noch lesbische oder feministische Kunst“, betont Nicole Eisenman, die mit dicht gedrängten Bildern in einer Mischung aus Walt Disney und Caravaggio begann und später als Werbemalerin ganze Häuserwände füllte. „Es hat mehr mit Humor zu tun und damit, die ganze Welt zum Thema zu machen – so wie ein Hund sein Zeichen an jedem Hydranten hinterlässt.“

In der Galerie Mittelstraße hat sie eine ganze Wand zur Spielwiese ihrer Obsessionen gemacht. In diesem intimen Tagebuch haben jedoch Drogen oder das Antidepressivum Prozac eine genauso dominante Rolle wie die Faszination, vom berühmten New Yorker Guggenheim-Museum entdeckt zu werden, das dann tatsächlich 1994 eine große Arbeit von ihr erwarb. Seither gehört sie zu den Jungstars der amerikanischen Szene in der Gruppe der Bad Girls, der selbstbestimmten Powerfrauen mit dem aggressiven Pippi-Langstrumpf-Syndrom.

Von ganz anderer Art sind die Städtebilder der 1962 in Wien geborenen Petra Maitz. Nomadisierend durch die Welt- und Kunstgeschichte streifend, von Wien aus nach Hamburg, New York, Berlin, zeigt sie in der Potsdamer Ausstellung ein gigantisches, zwei mal drei Meter großes, gesticktes Wandbild, an dem angeblich sieben Männer drei Monate lang mit Nadel und Faden gearbeitet haben, außerdem eine Reihe von Malereien, die jedoch reproduziert auf Fotopapier präsentiert werden. Das Ganze hat einerseits mit der klischeebeladenen, klassischen weiblichen Handarbeit zu tun, diesem kontemplativen Gepuzzle, aber eben auch mit der Infragestellung malerischer Prinzipien überhaupt.

Als Motive für ihre Bilder dienen ihr Straßenszenen, die wie zufällig aufgenommen erscheinen, aber einer gewissen sozialen Schärfe nicht entbehren: Obdachlose vom Broadway zum Beispiel und der ganze monotone und dumpfmuffige Schneckengang der westlichen Überflusgesellschaft, kräftig konturiert, aber letzten Endes nicht schneidend, eher jovial realistisch aufgefasst.

Im Prozess vom Ausgangsfoto zum gemalten Bild zum Karton zum Wandteppich nimmt Malerei bei ihr nur eine untergeordnete, aber dennoch konzeptuelle Scharnierfunktion ein. Ein Nachdenken über diesen Stellenwert der Malerei angestoßen zu haben, ist neben der Struppigkeit der Bildattacken von Nicole Eisenman das Spannende dieser kleinen, aber feinen Ausstellung.

„Painting-all-over?“, heißt die Frage – und Nicole Eisenman und Petra Maitz antworten darauf in der Potsdamer Galerie Mittelstraße 18 bis zum 2. Juli.

**„LEIBLICHER LOGOS“,  
VIERZEHN KÜNSTLERINNEN IM ALTEN MUSEUM**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 01.06.1995

---

Fest steht, dass diese Ausstellung es einem Zufall verdankt, dass sie auch in Berlin zu sehen ist, denn eigentlich sollte sie von Stuttgart aus über Dresden in die weite Welt gehen. Nun ist sie in Berlin und nicht in Dresden, und das Alte Museum am Lustgarten behaust sie mit seinen großen Fenstern und der klaren räumlichen Gliederung auf großartige Weise. Im Dresdner Albertinum rumort seit langem ein Streit zwischen Ost- und Westkollegen, wieviel Gegenwartskunst einer gestandenen Ost-Institution zugemutet werden kann beziehungsweise welche Art von Kunst der Weg über die mentalen Demarkationslinien hinweg gestattet werden sollte. Dresden hat aus kleinkarierten Gründen abgesagt. Die Berliner Nationalgalerie dagegen überwand die eigene Zaghaftigkeit, und endlich, endlich findet im Alten Museum ein künstlerisches Ereignis statt, das nicht nur die abgehangenen, längst abgeseigneten und in kunsthistorischer Literatur bändeweise archivierten Positionen, diese Tülltapeten der Kunstgeschichte auf die Bühne zaubert, sondern Mut zur Teilhabe an der aktuellen Auseinandersetzung zeigt. Die Ausstellung heißt „Leiblicher Logos“ und präsentiert die Arbeiten von vierzehn Künstlerinnen aus Deutschland, was nicht etwa die Engführung eines nationalen Gedankens meint, sondern, im Gegenteil, als Normalität annimmt, dass auch Künstler und Künstlerinnen nicht deutscher Nationalität in unserem Land leben und arbeiten.

Gleich in der Rotunde des Alten Museums, umrahmt von den dort platzierten antiken Skulpturen, findet man eine Installation der aus China stammenden Künstlerin Qin Yufen, die seit ihrem erzwungenen Exil vor gut zehn Jahren in Berlin zu Hause ist. Qin Yufen zeigt eine aus vierzig klappbaren Wäschetrocknern bestehende Invasion

dieser nützlichen Gegenstände, in deren Innenleben windelartige Tücher baumeln. In die wiederum haben sich eine Unmenge kleiner Lautsprecher verkrochen, welche aus Leibeskräften einerseits mit Wagner, andererseits mit der Pekingoper für den Mix der Kulturen argumentieren. Die Künstlerin als Botin zwischen den Kulturen zu betrachten, ist jedoch nur ein Nebenaspekt der Ausstellung, die in vierzehnstimmig aufgereihten Kompartimenten Kunst von Frauen vorstellt und damit natürlich hauptsächlich vorgibt, um die Frage zu kreisen, ob und wie und wie deutlich sich heutzutage eine Veränderung des männlichen Blicks hin zu einem weiblichen Erkenntnisinteresse vollzieht. In dieser Fragestellung, die die Kuratorin der Ausstellung, Gudrun Inboden, im Katalog ausführlich formuliert, liegt freilich auch das entscheidende konzeptionelle Problem der Schau. Zu sehen sind hervorragende Kunstwerke, aber über ihnen wölkt sich eine theoretische Blase, die Klarheit und Entschiedenheit in der Argumentation vermissen lässt. Bis auf die Eindeutigkeit der hundertprozentigen Frauenquote (was zugegebenermaßen nach wie vor unüblich im männlich dominierten Ausstellungsbetrieb ist) wird nämlich nichts, aber auch gar nichts, was mit „männlicher Hegemonie“ oder „hegemonialer Männlichkeit“ zu tun haben könnte, einer näheren Betrachtung unterzogen. Die feministische Perspektive wirkt merkwürdig unscharf und steht nur in Ansätzen in einem der Frauenbewegung analogen Kontext.

Aber das lässt sich auch anders deuten, könnte es doch den wenigen verunsicherten Männern das Zittern nehmen, sich diese Ausstellung anzusehen. Keine Angst, meine Herren, alles halb so schlimm.

Von Penislosigkeit im Kunstbetrieb kann keine Rede sein! Von einem Nichtvorhandensein weiblichen Leistungsdrucks aber auch nicht! Das bestätigt die Ausstellung mit einem hingabevoll polierten Hühnererei von Karin Sander, einer in Schönheit und Putzfimmel restlos erstarrten Nutzlosigkeit, wunderbar aufgesockelt und umgeben von elfenhaft sanften Zeichnungen.

Der Ausstellungstitel „Leiblicher Logos“ gibt vor, es ginge in der Ausstellung um die Umkehrung der Zuschreibung von Weib und Leib,

Mann und Kopf oder auch Frau und Bauch, Mann und Kunst. Nichts davon wird bewiesen. Zum Glück! Denn die Ausstellung kommt tatsächlich ohne Texte und Erklärungstafeln aus, weil sie durchweg faszinierende Objekte zeigt, von denen mir die rohen, rissigen, bröckeligen, offenen Betonskulpturen von Isa Genzken die liebsten sind, und in der das, was Dagmar Demming mit der fotografischen Aufnahme einer Stasizelle entwickelt, sich als das mit Abstand politischste aller Werke beweist.

„Leiblicher Logos“ (nicht nur für Susen, Medusen und Mütter, die den Phallus haben) – im Berliner Alten Museum, bis zum 30. Juli.

**ULL HOHN, GALERIE MITTELSTRASSE POTSDAM**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 13.07.1995

---

Hans Gerisch ist ein bescheidener Mann. Obwohl seine Szenekneipe in der Potsdamer Mittelstraße 18 nach dem Umbau Umsatz macht wie nie zuvor, bleibt er meist auf dem Boden der Realität. Nur manchmal kann er seinen Stolz im Konkurrenzkampf um die Gäste nicht verbergen. Dann spendiert er eine Flasche vom feinsten belgischen Trappistenbier, lehnt sich ob des ungeahnten Erfolges zurück und amüsiert sich über die Kampftrinker der Berliner Kunstfraktion, die aller acht Wochen einfallen, um die im Obergeschoss des Gebäudes veranstalteten Malereiausstellungen zu begießen. Kunst mit Bier als Symbol für die Wiederbelebung einer städtischen Region. Das Image des Doppelpacks ist das eines Geheimtipps und hat etwas von jener von der Kette genommenen Unart, die kekstroffenen Ganglien durch hochprozentigen Genuss weichzuspülen. Prost!

Während Augen und Hirn in Farbe baden, ergötzt sich der Bauch an den flüssigen Grundnahrungsmitteln. Anderswo kämpfen Kunst-

institutionen gegen die Abwicklung, in der Galerie Mittelstraße stellt sich das Konzept als Nachweis stetigen öffentlichen Feuchtinteresses dar und als ästhetisches wie finanzielles Sicherheitstraining.

Heute Abend wird innerhalb eines Zyklus, der aktuellen Fragen der internationalen Malerei in den neunziger Jahren gewidmet ist, eine Ausstellung mit Werken des jungen Deutschen Ull Hohn eröffnet. Ull Hohn hat in West-Berlin und Düsseldorf studiert und die New Yorker Begabtenförderung des Whitney-Programms absolviert. Derzeit arbeitet er als Stipendiat der Philip Morris Kunstförderung in Berlin.

Betritt man die Ausstellung, fällt einem zuerst eine brutal an der Fensterfront entlanggeführte Wand auf, eine Sichtblende, die den Blick auf die Mittelstraße verstellt und die architektonischen Maßverhältnisse bricht. Man fühlt sich alleingelassen in den ansonsten leeren Räumen und wird umso deutlicher von vierzehn quadratischen Bildtafeln angezogen, die in Reihe auf dieser Wand platziert sind. Nichts zu sehen außer Kunst! Und zu ergänzen wäre: Empfindungen gibt es nur, solange sie bewusst sind. „Schmerz gibt es nur, wenn man ihn hat“, sagt Wittgenstein.

Sieben fleischfarbene, monochrome Bilder sind zu sehen, deren Malhaut sich um den gesamten Bildkörper spannt wie ein Trommelfell um seinen Resonanzkörper. Das alles kommt ohne Titel aus, hält sich mit seinen einfarbigen Farbfeldern, auf denen keinerlei Gegenstände zu erkennen sind, total zurück und ist gerade deshalb ein Erlebnis. Handelt es sich doch um den Ausdruck eines Körpergefühls, das fast tastbar zu erleben ist, und um die Unmöglichkeit affektfreien Denkens. Im Kontrast zu diesen scheibchenweise verabreichten Dermoplastiken, deren Oberflächenlack verführerisch leuchtet, hängen sieben schlierige, haselnussig bis schokoladenbraun gefärbte Tafeln gleicher Größe in schmackigem Mix.

Schemenhaft ist mal eine Hand, mal ein Penis zu erkennen, aber so genau man auch die Spur der Körpersäfte und Drüsen zu verfolgen versucht, nichts Pornografisches will sich entdecken lassen. Heißes Fleisch und kühler Geist werden sublimiert in formvollendet, nahezu

idealen minimalistischen Strukturen. Diese Ausstellung, die von Annette Sievert vorbereitet wurde, ist geradezu ein Muster an Präzision und Einfühlung in das Verhältnis von Bild und Körperzusammenhang.

Ruhe und Innerlichkeit fluten den Ausstellungsraum. Malerische Farbhäute pendeln zwischen emotionaler Farbsubstanz und nach Erkenntnis suchenden Zeichen.

Der Künstler selbst wird der Eröffnung seiner Ausstellung, auf die er fieberhaft hingearbeitet hat, nicht beiwohnen können, da er schwer erkrankt ist.

Bilder von Ull Hohn unter dem Titel „off the wall“ in der Potsdamer Galerie Mittelstraße 18, ab heute Abend.

## **BRANDENBURGER KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER IN COTTBUS**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 19.07.1995

---

Abb. Cottbus ist derzeit eine Reise

**15** wert. Vielleicht der Bundesgartenschau wegen. Wenn Sie wissen wollen, wie Sie Ihrem Gartenzwerger die Tränen in die Augen treiben können und wie man sich ein landschaftsgärtnerisches Kleinod pflanzengerecht von Halbschuhterroristen plattmachen lässt, dann satteln Sie Ihre Rennpappe – und ab.

Sollten Sie zwischen Rote-Beete-Rabatten und all dem Geröll, das der ortsübliche Politikerrabatzt tagtäglich wegen der Tagebaukrise aufhäuft, noch ein Plätzchen finden, dann verschwenden Sie ruhig einen Gedanken an das Unfehlbarkeitsdogma der selbst ernannten Naturfreunde, die uns das Leben schöner machen, als wir es ertragen können. Da wird rings um Cottbus gepumpt, was das Zeug hält, und zwar so viel, dass das Berliner Spreewasser rückwärts flösse, wenn in den Tagebauen Pumpen wären.

Für einen freilich ist das Grundwasserdefizit und der ökologische Wahnsinn schon ein Thema, für den Künstler Walter Gramming nämlich, der zusammen mit zwölf anderen Künstlerinnen und Künstlern aus Brandenburg eine Ausstellung bestückt hat, die gestern unter dem Titel „Innen – Außen, Perspektiven eines Landschaftsbildes“ in den Brandenburgischen Kunstsammlungen in Cottbus eröffnet wurde.

Walter Gramming hat dort eine futterkrippenartige Tröpfelbrunnen-Installation aufgebaut, die von einem Sonnenkollektor betrieben wird, der sich aus der Steckdose speist. Treffender könnte die nassforschende Überheblichkeit, mit der die westdeutschen Trallala-Ökologen Brandenburg unter die Ackerfurche bringen wollen, gar nicht beschrieben werden. Walter Gramming hat nicht nur eine eindrucksvoll spröde Plastik geschaffen, die angenehm vor sich hin plätschert, sondern auch ein Denkmal, an dem sich die Heißsporne abkühlen dürfen.

An der Ausstellung fällt zuerst auf, dass sie weit weniger provinziell ist, als man der peripheren Lage von Cottbus zuschreiben würde. Die Arbeiten aller Künstlerinnen und Künstler sind genauso gut wie die Werke, die sich bereits in der ständigen Sammlung befinden. Es wird deutlich, dass zu DDR-Zeiten auch außerhalb der Zentren geistige Wachheit wie formales Erneuerungsbewusstsein beheimatet waren und die Brandenburgischen Kunstsammlungen seit dem Wirken von Ausstellungsmacher Jörg Sperling der richtige Ort sind, diese ästhetischen Suchbewegungen vorzustellen.

In der Ausstellung wird der Bogen von Malerei über Materialcollagen bis hin zu Fundstückarrangements gespannt.

Eckhard Böttger betreibt mit seinem „Projekt Klingmühl“ Heimatkunde der subtilen Art. Das Dorf Klingmühl sollte den Baggern weichen – aber es steht noch. Sicherlich nicht der künstlerischen Intervention wegen, aber vielleicht doch, weil ein Mehr an Zivilcourage und gewachsenes Umweltbewusstsein das ungestörte Plattmachen von Identitäten und Landschaft (im Namen eines wie auch immer begründeten imperialen Interesses) heute wesentlich erschweren. Kunst und Medien sind daran nicht ganz unbeteiligt.

Böttger hat Bodenproben genommen, Fotos von Dachböden geholt, Papiere und Alltagsgegenstände zusammengesammelt und somit ein archäologisches Depot eingerichtet, das wie eine Feldforschung aus der Abrisszeit wirkt, aber ohne Tränendrüsendrückerei auskommt.

Böttger konstatiert und weist darauf hin, was wir verlieren würden, wenn wir dem beschämenden, naturmordenden Gewährenlassen nicht Einhalt geböten.

Ob in den aus Moos, Binsengras, Bienenwaben, Maisstroh und Zweigen hergestellten „Briefen“ von Solveig Bolduan oder den Landschaftsbildern von Monika Maria Nowak, die mit Kalk, Stroh, Asche und Ruß auf Papier mehr von seelischen Momenten, mehr vom Innen als vom Außen sprechen – die Ausstellung zeigt gerade in dieser Nahsicht, dass Gefühle gegen die Naturzerstörung mobilisiert werden können, den Künstlerinnen und Künstlern aber nicht an sentimentaler Verklärung der Natur gelegen ist.

Mit der Bundesgartenschau werden uns stiefmütterlich ein paar aufgepeppte Genesungsvisionen um die Ohren gehauen, die Ausstellung in den Brandenburgischen Kunstsammlungen dagegen argumentiert uns Un-Kultur- und Erdenbürgern gegenüber mit der Wahrnehmung einer „Erdschaft“, der wir uns nicht entziehen können.

Ein wild zum Naturgenuss entschlossener Kunstflüchter muss schon gestern Morgen über seinen artistischen Scherbenhaufen gestolpert sein, denn von Reinhard Zabka von der „Absturzstelle Ost“ des „Wahren Deutschen Historischen Lügenmuseums“ fehlte jede Spur.

## THOMAS LOCHER, GALERIE PANKOW

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 21.07.1995

Jeder Berliner Bezirk hat seine kommunale Galerie. Und was zeigen sie? Was der Galerie Parterre ihr staubtrockener Farbwedel ist, ist der Galerie Mitte eine Portion ostdeutscher Kummerspeck, Kunst als die Schwerenot eines ausgehauchten Tages. Nur in der Marzahner Galerie M finden sich neben Hausgemachtem mal Bilder aus Australien und Skulpturen aus Afrika, wobei das den Eingeborenen schon hart ankam, gewöhnlich sorgen pinselsaubere Tugendfinken für den heimatsoßigen Stoffwechsel. Die Galerie am Weißen See glückt über ihren Prenzlauer-Berg-Artisten, als ob man die wieder und immer wieder ausbrüten müsste, und in der Galerie am Prater liegt ein fauler Zauber, als ob der Fluss der Zeit träger würde und für Momente ganz zum Stehen käme. Was will man von so viel Liebe zur eigenen Kunstscholle eigentlich noch erwarten?

Wenn dann die Kunde von etwas ganz Abgewachsenem, einer hierzulande vollkommen aus der Art schlagenden Kunstposition umgeht, macht das natürlich hellhörig, und die Gerüchte fliegen. Alte Vorurteile rosten nicht – und selbst wenn ostdeutsche Kunstkonsumenten mit teutonischer Verbissenheit durch die verkopfte bis ironische westeuropäische Gegenwartskunst ackern, über kurz oder lang müssen sie doch feststellen, dass all die Begegnungen mit dem Neuen einem durch nichts abgemilderten Sprung in die Fremde gleichen. Das Nebeneinander von Provinzkunst und internationalem Allerlei funktioniert mittlerweile so gut, weil zwischen beiden Positionen Welten liegen.

Die Galerie Pankow, seit Jahrzehnten mit butzemännischem Kiezprogramm unverwechselbar, zeigt (das ist der Hammer!) Arbeiten von Thomas Locher, einem in Köln lebenden Kunstspezialisten für Wort-Bilder und Bild-Wörter. Womit wir gleich beim Kern der Sache

Abb.  
14

wären. Mit der Erfahrung, dass ein Bild farbschlierig zu sein hat und zersäbelt von Pinselattacken, kommt man bei Locher nicht weiter, denn dieser Künstler, Jahrgang 1956, ist nicht nur ein anerkannter Außenseiter in der Kunst, er ist auch Deutschlands strengster Sprachsezierer.

Wie hat man sich das bildlich vorzustellen? Zuerst so, dass nicht erwartet werden darf, schnörkelig an die Wand getuschte Dichtung zu sehen. Denn Thomas Locher ist kein Dichter, und er ist kein Schriftkünstler. Wer den Schrift- und Nummernarbeiten näherkommen will, muss sich auf ein Pendeln zwischen Lesen und Sehen einlassen. Im Wechselschritt zwischen Formung, Aufzeichnung und Aufklärung produziert Thomas Locher die ungewöhnlichsten Literaturereignisse außerhalb der hehren Schutzzonen der plappernden Germanistik. Dabei sind ihm alle sprachlichen Quellen recht, die er nur anzapfen, und alle Zungen der Völker, die er nur spalten, neu zusammensetzen, kompilieren und archivieren kann.

Natürlich ist Thomas Locher kein Philosoph, selbst wenn er alle nase lang etwas Philosophisches von sich gibt. Dass er kein Heuchler ist und dem Kopfschmerz ebenso nahesteht wie dem Erkenntnisgewinn, zeigen zum Beispiel sechsunddreißig Tafeln zum Thema „Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten über die Abschaffung der Todesstrafe“ von 1994. Ein Mammutwerk künstlerischer Intervention.

Mit einer Auswahl aktueller Arbeiten stellt er in der Galerie Pankow unter Beweis, wie eng eine unorthodoxe Wahrheitssuche in der Kunst mit dem, was außerhalb von Kunst liegt, zusammengeht. „Subjekt / Objekt“, so der Titel der Ausstellung, ist eine gefährliche Seifenoperbeziehung auf höchst künstlichem wie vernünftigen Niveau. Was sich in der Galerie klar, abgezirkelt, kühl und logisch ereignet, ist dennoch eine ewige Operation im Ungewissen.

Thomas Locher ab heute Abend in der Galerie Pankow.

## **GALERIERUNDGANG AUGUSTSTRASSE**

RADIO BRANDENBURG, NEWS & OLDIES, 29.07.1995

---

Es ist wieder so weit, der allseits beliebte Auguststraße-Rundgang im Ostberliner Scheunenviertel naht. Mit sicherem Instinkt für den Zeitgeist, der sich freilich am liebsten zwischen „Tacheles“ und „Skales“ um die Tresenbiegung quält, haben Kontrastfiguren wie Judy Lybke von der Galerie EIGEN + ART ihre Spürnase im Wind und blasen erneut zum Aufbruch ins Ungewisse. Kunst kennt kein Sommerloch und keinen Klimasturz – ein Verfallsdatum freilich schon! Und so mangelt es denn auch dem Angebot über weite Strecken deutlich an Frische. Was nicht heißt, dass es nicht interessant wäre, die künstlich hochgejubelte Touristenmeile, in der sich mittelmäßige Künstlerexistenzen wie Durchschnittstypen zu Hause fühlen, als soziales Biotop zu betrachten. Es ist ein Viertel der halbherzigen Abschiede und ängstlichen Wendungen. Gerade deshalb drängen sich dort diejenigen, die in ihrem Leben permanent die falsche Wahl treffen. Wie Tjark Ihmels zum Beispiel, der erst Pfarrer werden wollte und nun mit wolkgigen Inkjetdrucken irgendwo im Nebulösen herumfuhrwerkt. Gottlos verschlafen wirken diese großen Planen mit ihren unscheinbar abstrakten Mustern. Für die traditionelle Malerstadt Leipzig, wo der Künstler studiert hat, mögen computergesteuerte Spielereien dieser Art revolutionär sein. In der Dogenhaus Galerie, Auguststraße 63, wo der Künstler nun ausstellt, muss sich der Besucher schon auf die Lippen beißen, um zumindest irgendeine Erfahrung zu machen. Als ob Blaugrau an unbekanntem Ort die faszinierendste Farbe der Welt wäre.

Gerade rüber, in Lybkes Galerie EIGEN + ART, muss dagegen der Blitz der Erkenntnis eingeschlagen haben, denn mit hintergründigem Witz und dem einfältigen wie naheliegenden Titel „Mama & Papa“ forschen ein Dutzend Künstlerinnen und Künstler nach dem,

was an elterlichem Ballast in ihren Genen steckt. Bei Ákos Birkás ist Papa ein abgehacktes, allerdings wundervoll in Öl gepinseltes Doppel väterlicher Ohren, grün und fleischig.

Birgit Brenner nennt ihr Elternverhältnis „48 Neurosen“ und lässt diese als böse Verse auf altertümlichen Schulheftetiketten blühen. Junge Künstlerinnen in dieser Ausstellung lieben die Resignation und die gedämpften Tonlagen: Für Christine Hill, die sich auf dem Kunstmarkt wahlweise als Künstlerin, Musikerin oder Verkäuferin feilbietet, ist die Elternbeziehung ein leerer, verschlossener Briefkasten.

Vielleicht sollte man sich doch nicht wundern, warum Künstlerinnen und Künstler heutzutage so seelisch verfroren wirken und dann auch noch jeden höheren Ehrgeiz dementieren. Auch sie müssen mit dem Verdruss leben, Eltern zu haben. Die Verstrickung in die immergleichen Familienrituale treibt übrigens Maix Mayer auf die Spitze, indem er schreiend gemusterte Malimo-Kittel, lappige Einkaufsbeutel aus der beliebten Konsumgüterproduktion erzgebirgischer Textilkombinate und Papas „Chefkoch“-Schürzen an die Wand nagelte. Den fettigen Broilergeschmack, der mir beim Anblick der vertrauten Stoffe den Gaumen pelzte, wurde ich auch nach dem dritten Sturz Bier in Clärchens Ballhaus nicht los.

Dass man Vater und Mutter gänzlich namenlos machen und ihnen gerade deshalb ein Denkmal setzen kann, beweisen Grabsteine auf einem amerikanischen Friedhof in Kalifornien, die den Ausgangspunkt für ein Projekt von Sophie Calle in der Galerie Arndt & Partner bilden. Über hundert Schwarzweißfotos der Serie „Les Tombes“ zeigen die Grabsteine, auf denen weder Namen noch Sterbedaten verzeichnet sind, stattdessen nur die Inschriften „Mutter“, „Vater“, „Schwester“ usw. Typisch für Sophie Calle, die wohl bedeutendste französische Künstlerin der Gegenwart, ist, dass sie Antworten, die sie nicht bekommt, erfindet. Und so hat sie auf diesem Friedhof einen Grabstein hinzugesetzt mit der Aufschrift „Orphan“ (zu Deutsch: Waise oder verwaist), um damit das Gefühl der Verlorenheit, eines haltlosen Geworfenseins, das jeder von uns kennt, noch zu potenzieren. Mit dieser Schicht um Schicht auf Selbsterkenntnis hinarbeitenden Aus-

stellung liegt die Galerie Arndt & Partner in der Sophienstraße 6 klar an der Spitze der Ausstellungsliste des Auguststraße-Rundgangs, an dem übrigens gut zwanzig Galerien beteiligt sind.

Kunst in und für alle Lebenslagen, qualitativ mal rauf, mal runter, mit Suff und Krach in der Auguststraße in Berlin-Mitte, heute Abend zwischen 17 und 21 Uhr.

## **HARTMUT HORNING, STUDIO BILDENDE KUNST**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 16.08.1995

---

Das Epigonale ist meist nur dann reizvoll, wenn darin noch eine letzte Distanz zum Verehrten mitschwingt – ein leises, aber spürbares Erstaunen im Angesicht der Anverwandlung einer Ausdrucksform.

Hartmut Hornung, der Grafiker, der Maler und der Bildhauer (ich sage das in dieser Reihenfolge, weil das Werk des Künstlers in solch stufigem Entwicklungsgang seine Facetten ausgeprägt hat) – Hartmut Hornung, Alter Ego aller Expressionisten, ist ein Meister des Aufgewärmten. Bei ihm kriegen sie alle ihre zweite Chance, die Wüsten wie die Infantilen, die mit Farbe und Whisky um sich spritzenden Exzentriker mit dem samtigen Herzen und die amerikanischen Abstrakten mit ihren schamlos sentimentalischen Schwelgereien.

Dank Hartmut Hornungs brillantem Rückgriff feiern all die feurigen und deftigen Pinselschwinger ein Comeback auf der Fieberkurve.

Hornung lebt seine Vorliebe für niederwalzende Kunstgesten so aus, dass man sich vorkommt wie beim Rückwärtsgang in der Trommelwaschmaschine. Da können einem schon mal die Augen übergehen.

Hartmut Hornung, dreiundvierzig Jahre alt, in Zehdenick geboren, nennt seine Ausstellung „Variationen zum Thema Stuhl“ und zeigt siebzehn Stuhl-Skulpturen und ebenso viele Bilder, die die Farbe und Beschaffenheit dieser Gegenstände ins Wahnsinnige treiben.

Galerien haben häufig diese Wartezonebestuhlung, bei der alles dem Langeweileprinzip gehorcht. Nicht so in dieser Ausstellung.

Kaum hat man die Galerie betreten, ist man schon elektrisiert von einem Baumstumpf-Feeling, so dass man am liebsten Wotan auf dem Kuhhorn blasen lassen würde: Harte, voluminöse, mit dem Beil und der Motorsäge massakrierte Hölzer feiern ihre Auferstehung in diversen Stuhlformen, die mal Armstuhl, mal Beichtstuhl, Chefsessel einer vorzeitlichen Stammeskultur, Hochsitz oder Notsitz für den Ausstellungsanalytiker sein können.

Hornung spielt alle Trümpfe aus und zelebriert die Menschwerdung des Stuhls wie die Verholzung des Allzumenschlichen. Dabei geht es deftig zu: Da wird gepfeifhornzt und geschwengelt, was das Zeug, pardon, was das Hartholz hält.

Majestätisch ragen diese Stuhlmonster auf oder graben ihr Untergestell devot in den Galerieboden. Die Riesen von Georg Baselitz und A.R. Penck lassen grüßen und eine Empfindung, als ob einem gleich alles passieren könnte unter diesem urdeutschen Donnerbalken. Den stampfenden Aufmarsch seiner stühlernen Helden hat Hornung mit grellen Farben so in eine Walhallstimmung geschminkt, dass man das Gefühl bekommt, gleich müssten Alptraum und Angstschweiß hereinkommen, um Platz zu nehmen in Gestalt derer, die im nationalen Untergrund hocken: Breker, Jünger, Wagner, Benn, Heidegger ...

Und Erschöpfung macht sich breit.

An den Wänden tobt derweil der Kampf um den Schleudersitz: Feuerrot gegen fahles Abendlichtblau, Gelb und Grün.

Diese Ausstellung ist hemmungslos von gestern und in ihrer ballernen Sinnlichkeit ein Keulenschlag gegen den hochnäsigen Bildungskonservatismus. In der Malerei knüpft Hornung an die dunklen und kabbalistischen Figuren an, die von Lebenslust und Totenliebe zeugen. Der Künstler dehnt die Bilderfindungen von Julian Schnabel oder den CoBrA-Leuten so weit, bis sie ganz im Primitiven und Sagenhaften schleifen.

Hornung, der seit 1992 einen Lehrauftrag beim Wiener Stalinisten

Alfred Hrdlicka hat, knetet und deformiert seine Figuren, bis sie abgetriebenen Föten gleichen. Die Kunst ist ein Fleischwolf.

Hier besetzt sie das Terrain von Schmerz und Unterbewusstem: den Lehrstuhl einer Gefühlsmalerriege, die mit durchtrenntem Samenleiter Rabatz macht. Stuhl, Stuhlgang, elektrischer Stuhl.

Patienten, die unter Stuhlverhaltung leiden, kann diese Ausstellung nicht empfohlen werden!

Hartmut Hornung, „Variationen zum Thema Stuhl“, Studio Bildende Kunst in Berlin-Baumschulenweg, Baumschulenstraße 78, bis zum 8. September.

## JOHNNY DEPP IM ACUD

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 21.08.1995

Ein Freiluftkino am Fuße des Prenzlauer Bergs – das hat was. Nirgendwo in Berlin lässt es sich besser kollektiv schwelgen als hier, wo der Putz lieblich von den ergrauten Fassaden rieselt und ein Leben jenseits des Konsums sich süffig auf einen Bierflascheninhalt beschränken lässt. Durch den schmutzigen Hinterhof, der auch KARO-Wölkchen zu ihrem Selbstbestimmungsrecht in der lauen Abendluft verhilft, zieht wohlige Wehmut. Deswegen auch sind die Vorführungen diverser cineastischer Leckerbissen, die der Kunstverein ACUD in der Veteranenstraße seit vorletztem Wochenende veranstaltet, regelmäßig ausverkauft. Ein Kinobesuch mit passenden Getränken, dazu regelmäßig dialogisch arrangierte Kunstausstellungen – das lockt. Während draußen kalter Technosound regiert, wärmt hier ein deftiger Chicago Blues das Ambiente. Wurde noch beim Vorfilm des Norwegers Guttorm Petterson, einer echten Screwball Comedy, schreiend abgelacht, standen die Tränen schon nach wenigen Akkorden der Hauptfilm-Titelmusik zum Abkullern bereit.

Abb.  
16-  
17

Das Nostalgie-Happening begann am 11. August mit Heiner Carows „Legende von Paul und Paula“. Dazu verwandelten die Damen der allgirls gallery mit roten Herzen und geköpften Rosen die Galerie in einen Schmusepavillon. Das hatte zwar mit Pauls axtbewährtem Karacho, mit dem er auf Paula zustürmte, nichts zu tun und auch nichts mit dem zärtlichsten Lächeln, das Angelica Domröse der DEFA je schenkte, aber bonbonsüß und edel herzscherzig war's schon.

Am vergangenen Wochenende stand „Arizona Dream“ von Emir Kusturica auf dem Programm, ein zauberhaftes Träumerstück mit Johnny Depp und Faye Dunaway in den Hauptrollen. Der Film „Arizona Dream“ wurde von Ruudi Beier mit einer minimalistischen Rauminstallation interpretiert.

Das ist das Besondere dieser Veranstaltung im ACUD: Aus Anlass von hundert Jahren Kino in diesem Jahr wurden die Wechselwirkungen, die zwischen Film und bildender Kunst bestehen, zum Thema gemacht. Vier Ausstellungen interpretieren vier Filme.

„Arizona Dream“ von 1992, den viele jetzt schon für einen Kultfilm halten, ist eine Mischung aus schwärmerischen Jungmännerträumen und Altweiberprojektionen, angekickt mit höchst grotesken Szenen. Mit einer bildhaft-poetischen, achronologischen Erzählweise, die fliegende Fische und Luftballons genauso als Phänomene der Realität anerkennt wie das Sich-in-die-Lüfte-Heben und Abstürzen, führt uns Emir Kusturica in den Minutenzauber der romantischen Illusion und auf die kribbelnde Gefühlsachterbahn. Film-im-Film-Zitate und die geniale Doofkopfmimik von Jerry Lewis wirken dabei urkomisch und strapazieren die Lachmuskeln.

Johnny Depp, umschwärmter Leinwand-Romeo, Anfang dreißig, ist ein Aushängeschild der „Generation X“ – jener Altersgruppe von jungen Amerikanern, die mit Wahrhaftigkeit, Ernst und Gesundheitsbewusstsein die Welt verbessern wollten. Nach dem Drogentod von Schauspielerkollege River Phoenix und Kurt Cobain, dem Kopf der Grunge-Band Nirvana, wird Johnny Depp mehr und mehr zum Idol der Jugend der neunziger Jahre.

Trotz eigener hoher Gagen glaubhaft zu vermitteln, dass er zu jener Loser-Generation gehört, die materiell wenig zu erwarten hat, weshalb sie umso rigoroser ihre moralischen Appelle formuliert, gelingt ihm in „Arizona Dream“ auf authentische Weise. Sein im Film immer und immer wieder geübtes „Hello!“, mit dem er als sexy Autoverkäufer auf Kundenfang gehen soll, ist das coolste Erkennungszeichen des Verweigerers.

Ruudi Beier, Jahrgang 1965, der als Künstler auf den Film reagiert, schien von Anfang an klar zu sein, dass ein emotionales Nacharbeiten, ein Konterkarieren oder Maskerunterreißen nicht infrage käme. Deshalb entschloss er sich zu einer ganz einfachen Wandarbeit, die alle Aufmerksamkeit des Publikums weg von diesem Kunstwerk und direkt auf den Film lenkte. Das Konzept ging, so wie ich es erlebt habe, auf.

Der Blick durch einen Türspion zeigte zwei Dias, die (je nachdem, von welcher Seite man schaute) eine Gruppe von Besuchern ins Bild brachte, die sich in genau dem Ausstellungsraum zu befinden schienen, in dem sich der Beobachter selbst aufhielt.

Der wiederum wurde nun zum Betrachter der Betrachter, konnte sich in konzentrierter Langeweile üben und sich dann mit allen Sinnen dem „Arizona Dream“ widmen. Kunst als indirekter Verweis auf den Film; ein feststehendes Lichtbild, das in den beweglichen Bildern des Films nicht auftaucht.

Am nächsten Wochenende finden die Dialoge zwischen Ausstellung und Film ihre Fortsetzung im Kunstverein ACUD. Gezeigt werden der Apokalypseklassiker „Brazil“ und eine Ausstellung der Künstler David Maas, Jannis Kopsinis und Yu Hirai. Ich empfehle eine Karten-vorbestellung.

**„DA-ZWISCHEN“,  
ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN ZEHLENDORF**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 25.08.1995

---

Nicht genug, dass beim Zehle-  
ndorfer Tunnel-Bankraub vom 27. Juni das eiskalte  
Verbrechen auf offener Berliner Straße seine Fratze zeigte, eine Bank-  
filiale gestürmt und sechzehn Kunden und Mitarbeiter als Geisel ge-  
nommen wurden, die Boulevardpresse hatte anschließend nichts  
Sensationsgeileres zu tun, als den Meistern der Tunnelbaukunst  
einen Lorbeerkrantz zu flechten. Alles drehte sich um die Panzerkna-  
cker – von den Opfern, die trotz zügig eingeleiteter Schreitherapie  
jetzt noch unter Appetitlosigkeit, Schlafstörungen und Nesselfieber  
leiden, kein Wort. Immerhin erbrachte ein Fürbittengottesdienst in  
der örtlichen Herz-Jesu-Kirche, dass die um ihre Besitztümer aus den  
Schließfächern geprellten Witwen aufgerichtet werden konnten. Die  
Beute von einigen Millionen Mark hat derlei flehentliches Brimbo-  
rium bisher nicht zurückgebracht.

Dass aber nun ein deutscher Künstler im Zehleendorfer Haus am  
Waldsee, unweit des verbrecherischen Geschehens, einen Revolver  
in den Garten legen durfte, ist der Gipfel irregeleiteter Intellektu-  
ellenlogik und eine Provokation ohnegleichen. Als ob statt der bla-  
mablen Unfähigkeit der Polizei in Ermittlungsangelegenheiten nun  
auch noch die Kunst ihr Loblied auf ein vermeintliches Räuber-und-  
Gendarm-Spiel anstimmen dürfte. Was muss denn eigentlich noch  
passieren, damit Künstler begreifen, dass sie nicht im Niemandland  
ihrer verkorksten Weltbilder, sondern mitten unter uns leben?

Diese Ausstellung mit ihrem penetrant unterleiblichen und sexis-  
tischen Titel „Da-Zwischen“ ist ein Ärgernis, und die Betroffenheit  
vieler Besucher schlägt sich bereits in Protestanrufen nieder. BILD  
sei Dank!

Nicht genug, dass Kunst mit nie gekannter Rambo-Manier einen stil-

len Ziergarten in einem unserer Berliner Villenvororte verunziert, auch einige Werke in der Ausstellung selbst verstoßen gegen die guten Sitten.

Jörg Immendorff, ein eitler westdeutscher Künstlerfürst, der sich schon lange wie ein Elefant im Porzellanladen benimmt und mit seinem zotigen Realismus insbesondere den Linken heimleuchtet, zeigt eines seiner sogenannten Weltbilder, das so dilettantisch gepinselt ist, dass man noch heute bedauert, dass ihn das Hausverbot, das ihm während seiner Akademiezeit ausgesprochen wurde, nicht gänzlich zum Verzicht auf die pinselschwingende Karriere animieren konnte. So wie der Jungmaler Immendorff seinen Lehrer, den Filz- und Fettbeutel Joseph Beuys, hasste, so müssen ihn heute die Kulturfunktionäre der PDS hassen, wenn er den „Großen Vorsitzenden“ blindwütig in den Staub tritt. Oder sollte ich Gysis schmerzgebremsten Gesichtszüge in Immendorffs Opus hineingeträumt haben?

Es ist klar, dass solch eine Ausstellung im Vorwahlkampf der Parteien veranstaltet und ohne Skrupel in einem CDU-regierten Berliner Stadtbezirk aufmunitioniert wird.

Aber das Potpourri der Einfältigkeiten nimmt noch ganz andere Dimensionen an: Zum Beispiel hat Else Gabriel aus der Frage nach deutscher Identität rotzfrech einen Schweinestall gemacht. Alle Tabus sind gefallen, Dutzende von Schnauzen einer bekannten Borsentenviehgattung grunzen den nichtsahnenden Besucher von der Wand aus an.

Das Saustück hält die Farben von eitrigem Gelb über Spinatgrün bis hinein in den reinsten Schlamm. Wild wird hier auf die Kunst gebrunzt, dass dem Besucher die Schwarte knackt.

Der einsame Ruderer im Bild des Leipzigers Wolfgang Mattheuer, eine Musterfigur ostdeutscher Betroffenheitsindustrie, wirkt angesichts der künstler-egomanischen Ergüsse wie an die Wand geklatscht.

Skandalös dürftig präsentiert sich auch der Karl-Marx-Städter Osmar Osten. Im geistigen Tiefflug malt er uns graue Bilder wie aus der Sommerlochglotze. Als ob das Maß noch nicht voll wäre, bläht sich an der

Stirnwand des Obergeschosses ein Superposter von Katharina Sieverding mit der Zeile „Deutschland wird deutscher“. Angesichts der Müllproduktion in der Ausstellung ist das die Sprache der Dummdutschen, der Parteifuzzis, die lediglich das Trümmerfeld ihrer Sentimentalitäten harken. In Süddeutschland hat man sofort durchgegriffen und derlei Sprücheklopferi kategorisch untersagt. Laut hallt der hysterische Ton der Mahnwachenaktionistin – die gehaltvolleren und interessanten Beiträge der Ausstellung haben darunter zu leiden, zum Beispiel Ayşe Erkmen mit einer Videoinstallation nach dem Motto „Alle Möwen sind schon da“, die sichtbar und hörbar macht, dass es bei ihr nicht piept.

„Da-Zwischen“, eine Ausstellung mit dreizehn Positionen sogenannter „Zeitgenössischer Kunst in Deutschland“, mit der sich die Künstler bereits in Gera und Brüssel blamierten – ab heute Abend im Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30.

## **GALERIERUNDGANG AUGUSTSTRASSE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 04.09.1995

---

Ob es am schlechten Wetter lag oder daran, dass sich auch die treuesten Freunde der Kunst des schleichenden Gefühls von Langeweile nicht erwehren konnten, der Ostberliner Auguststraße-Rundgang vom vergangenen Samstag zählte so wenig Besucher wie nie zuvor.

Schon in der Galerie Weißer Elefant – gähnende Leere. Dort, wo sich noch im Sommer 1989 dicht an dicht das aufmüpfige Kunstvölkchen um einige Spaßguerilleros und Kummerspeck-Dissidenten scharte, glänzt heute nur noch der Steinfußboden.

Maix Mayer, dessen Versuche aus einem Fotoapparat eine Nebelkammer zu machen, hochgradig verwaschene und völlig unscharfe

Farbfotos erzeugen, spielt mit seinen frühkindlichen Traumata und Mutters Fewa-weicher Dederonschürze. Selten hat der Besucher ein so lustvolles Penetrieren „biografischer Architekturen“ seitens des Künstlers mit so wenig Freude begleiten können. Das Eindringen in die DDR-Intim-Zonen setzt nur den Geruch von Broilerbratfett und Wofasept frei. Um das Maß der Vergeblichkeit noch richtig voll zu machen, zeigt Maix Mayer in der Galerie EIGEN + ART dann die Restposten seiner sozialen Hohlraum-Ummantelungen: eine Serie von Schwarzweißaufnahmen, zum Gähnen fad und ätzend wie der Angstschweiß einer Verliererexistenz. Es scheint, die Musen haben's schwer und vergrüben sich im Armseligen.

So wie die stickigen Kellerquartiere und abgelederten Ladengalerien in und um die Auguststraße ist auch die Kunst – hart an der Grenze zur Unfassbarkeit, entweder nur noch ein strukturelles Torkeln wie in den „Red Tapes“ des genial-abseitigen Vito Acconci im Verein KUNST-WERKE oder so himmelschreiend nostalgisch wie in den bemalten Tellern und Teeservice der neu eröffneten Galerie von Wilfriede Maaß.

Der Rummel um Künstler in bröckeligen Behausungen ist zum Beispiel schon so penetrant, dass der Aktionskünstler Käthe Be seine Wohnung gleich in ein Schaufenster am Eingang zu den Hackeschen Höfen verlegt hat. Da sitzt er nun Tag für Tag und spielt den einfältigen, linkischen Deppen – so wie sich Herr Jedermann das ästhetische Nagen am Hungertuch ausgemalt hat. Wie bei TV Live kann man dem Künstler per Video bis in die Nasszelle folgen und den eigenen Voyeurismus bis zum Griff nach Käthe Bes schweißnasser Glatze auskosten. Kunst im Streichelzoo – da ergreift so mancher die Flucht.

Die Amerikanerin Jennifer Friedrich hat sich in der Rosenthaler Straße 39 einen Rückzugsraum im Kellergeschoss des dritten Hinterhauses eingerichtet und arbeitet dort neben der Szenespelunke „Schwarzenberg“ in ihrem eigenen Grottenstadl. Mit Lollipop-Poesie hat sie „Hoffmanns Erzählungen“ vom Operettenschmus gereinigt und in eine Fotostory verpackt, in der sie selbst als puppenhafte Kindfrau die Hauptrolle spielt. Inszeniert als eine Kinder-Sex-Party, dekoriert

mit Kostümen, Perücken und unter Verwendung der tatsächlich aus den Heizungsschächten herausquellenden Glaswolle entstand eine Schau, die so echt ist wie die schneewittchenhafte Infantilität ihrer Protagonisten und so atmosphärisch wie eine dreifach gewickelte Zuckerschlange. Welch billiger Emotionskick.

Nun aber noch ein Hinweis auf die vergeblichsten und die besten Arbeiten, die rund um die Auguststraße zu sehen sind:

Die mit viel theoretischem Dampf aufgeblasene Aktion „Sonnenstunden – Das Bank-Projekt“ von Vera Bourgeois ist schlicht und ergreifend ein Flop. Da wurden rund um den Monbijoupark, der wohl am dichtesten bebankten Grünfläche Berlins, weitere der Kunst geweihte Bänke aufgestellt, um angeblich die nachbarschaftliche Kommunikation zu verbessern. Nicht nur, dass hier in einem Akt penetranter Migräneaktivität Kunst über ihre natürlichen Grenzen getrieben wird, die Invasion der Stadtmöbel verkunstet das großstädtische Ambiente auch noch mit kleinen Messingschildchen und Widmungen, deren großmütterlicher Behaglichkeitskitsch zum Himmel stinkt.

Da lob ich mir die kühle, bis ins Sarkastische läppende Ironie von Olav Westphalen. Er zeigt in der Goldsworthy Galerie eine Vitrine mit perfekten Nutzlosigkeiten: zum Beispiel Bunker für Schildkröten, Zahnprothesen aus Schokolade und für unsere Abrüstungsexperten in Bosnien Pistolen aus Seife, mit denen man sich perfekt die Hände in Unschuld waschen kann.

Die Rupert Goldsworthy Galerie finden Sie in der Brunnenstraße 44, wo diese Objekte zusammen mit Werken des New Yorkers Steven Evans bis zum 7. Oktober zu sehen sind.

## GRUPPENAUSSTELLUNG „FACE MIND. MIND BODY.“, GALERIE ARNDT & PARTNER

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 11.09.1995

Als die Galerien rund um die Berliner Auguststraße im vergangenen Jahr sogenannte Rundgänge beschlossen mit dem Ziel, den zu erwartenden Publikumsstrom an einem Abend möglichst durch viele Galerien zu schleusen, war das für Berliner Verhältnisse eine wirklich einmalige Aktion. Denn normalerweise schafft der Zwang zur konkurrierenden Selbstbehauptung am Markt eher Distanz als Solidarität. Mittlerweile sind freilich immer mehr Galerien in das Scheunenviertel gezogen und für Besucher wird es zunehmend schwieriger, mehr als zwanzig Galerien in einem Kunstmarathon von weniger als vier Stunden zu besuchen, zumal Trittbrettfahrer aller Art die Chance nutzen, um gleichzeitig ihre bizarren Kunstimitate anzubieten. Für Kunstfreunde artet der Hyper-Auguststraße-Rundgang zunehmend in eine Stresssituation aus, die dazu führt, dass nur noch gezielt spezielle Ereigniszonen angesteuert werden. Darauf hat nun eine Galerie reagiert und ihre Eröffnung bewusst verlegt.

Bei Arndt & Partner in den Hackeschen Höfen wurde am vergangenen Samstag eine Gruppenausstellung unter dem labyrinthisch klingenden Titel „Face Mind. Mind Body.“ eröffnet, an der sieben Künstlerinnen und Künstler teilnehmen. Bei der im Titel angedeuteten Frage nach Gesicht, Körper und Geist geht es zwangsläufig auch um den Gesichtssinn (also das Phänomen des Sehens schlechthin) sowie um Gesichte, Masken, multiple und Scheinidentitäten, das Bei-sich- und Außer-sich-Sein, seelische Druckzustände, Erotik, sexuelle Lust, körperliche Nähe und innere Distanz. Wie bei den Ausstellungen zuvor überzeugte auch diese Schau durch ihre klare räumliche Gliederung und eine präzise, themenbezogene Werkauswahl.

Von Johan Creten gibt es einen riesigen feuerroten Keramikopf, der mit verbundenen Augen auf seinem kahlen Scheitel einen Fünf-Liter-

Abb.  
18

Bierkrug balanciert. Das ist ein wahres spirituelles Trinkermoment und feiert den geistvollen (den hochprozentigen!) Genuss mit schwergewichtiger Objektbezogenheit. Wie man weiß, fallen bei den klugen Belgiern Geistesflug und der Gedanke an die wesentlichen Dinge des Lebens, die in einer Flasche Platz finden, zusammen.

Tiina Ketara zeigt eine Fotoserie, bei der die Künstlerin während der Aufnahme das Gesicht der Porträtierten mit ihrer Hand zu berühren versuchte, um dadurch die Distanz zwischen ihr und ihrem Gegenüber zu überbrücken. Zu sehen sind die Reaktionen der Fotografierten zwischen ihrer Sehnsucht nach Zärtlichkeit und krasser Abstandshaltung. Das Verhältnis von Körper, Gesicht und Hand, Selbstberührung und Berührung durch andere thematisiert die Künstlerin auch in einem Video, in dem sie ihren Körper mit einer Handprothese erkundet und es den Besuchern überlässt, zwischen einer Kunst der Stimulierung und stimulierender Künstlichkeit zu unterscheiden.

Auch bei Max Mohr spielt Material, das normalerweise in der Orthopädie Verwendung findet, eine Rolle. So, wie er Schlauchbinden aufschwänzt und die erogenen Zonen plüschiger Damensattel bestimmt, nehmen wir staunend Kenntnis vom Gefühlsleben der scheinbar unbelebten Materie.

Das geheimnisvollste und brisanteste Stück der Ausstellung ist ein Objekt des Berliner Künstlerdoppels Pina und Via Lewandowsky – halb ausrangierter Friseurstuhl, halb elektrischer Stuhl, halb Lustobjekt für einen Selbstbefriediger. Auf dem Stuhl liegt eine über und über mit silbernem Klebeband umwickelte Kopfplastik, aus deren Mundöffnung ein Schlauch hängt. Unzweifelhaft handelt es sich hier um einen Reflex auf die Story vom „Silver Ball“, dem Mann, der unbeabsichtigt seinen Selbstmord herbeiführte als er sich durch Selbstfesselung und Strangulierung einen Orgasmus verschaffen wollte. Dass über dieser Szene eine medizinische Darstellung eines Luftröhrenkatheters hängt, komponiert dem Arrangement dieser tödlichen Form der Ausschweifung ein Glucksen schwärzester Schadenfreude hinzu.

Das ist nun das bildnerische Zwerchfell, auf dem sich junge Künstler heute ihre Erheiterung erstrampeln – ein Sprungbrett für die Amüsiergesellschaft, die erst durch Katastrophen, Depressionen und Angstkrisen ihr zugehöriges Maß an Qual erreicht.

Kunst, die unter die Haut und durch alle Körperöffnungen geht, in der Galerie Arndt & Partner, Sophienstraße 6 in Berlin-Mitte, bis Ende Oktober.

**NICOLA MÜLLER, MARK LAMMERT,  
GALERIE LABOR 019**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 14.09.1995

Jeder Kunstfreund, der sich nicht hat durch das grobe Mahlwerk des Vereins KUNSTWERKE mahlen lassen, weiß ..., jeder, der gerade noch verhindern konnte, beim Inspizieren der Wohnmaschine auf den geleckten Bildtafeln auszuglitschen, weiß ..., all die, die wöchentlich zwischen Tucholsky- und Rosenthaler Straße bierselig um die Tresenbiegungen gleiten, wissen – dass Kunst in Berlin-Mitte rar geworden, dafür aber der Gute-Laune-Druck gestiegen ist. Kunst hat sich längst in die Ateliers der Künstler zurückgezogen, dafür regiert im Scheunenviertel nun Frittenhunger und der Dröhnungsfanatismus artistischer Triebtäter. Aber wo soll man die Kunst nun suchen?

Vorschlag 1: in der Galerie Labor 019

Trotz der Existenz der Kunsthochschule und dank einiger Ateliers im Stadtbezirk ist Weißensee doch nicht so ganz ab vom Schuss.

Seit Eröffnung der Galerie im März dieses Jahres hat Weißensee sogar einen doppelstöckigen Schauraum, der, so darf man nach Aussagen von Christoph Meyer, Martin Colden und Nicola Müller mutmaßen, wohl in Zukunft das ästhetische Emanzipationsgefälle der Noch-immer-nicht-Kulturstadt Berlin weiter in Richtung Osten verschieben wird. Der Westen laboriert theatralisch an seiner

Abb.

19

Schwenkow-Bindung, der Osten hat die erste Phase der Abkapselung gut überstanden, gibt seiner neuen Rolle eine eigene Färbung und startet durch.

Fünfundvierzig Quadratmeter misst die Präsentationsfläche nur, aber das reicht, um einen konsequenten Weg zu gehen. Denken wir an die Produzentengalerien der sechziger Jahre zurück. Was im Westen der Jagd nach der schnellen Mark zum Opfer fiel, beginnt im Osten als Retrogarde neu.

Es ist das Maß mangelnder Willfährigkeit gegenüber den Irrungen und Wirrungen des für Ostler und Exoten abgeschotteten Westmarkts, das der Kunst im Labor 019 das Unverwechselbare erhält.

Noch bis gestern war eine faszinierende synästhetische Ausstellung zu sehen, in der die Berliner Künstlerin Nicola Müller Fundstücke, Zeichnungen und Fotos zueinander ordnete, um diesen formalen Verbund schließlich mit den verschiedensten Gerüchen zu kommentieren und zu interpretieren. So entstanden Geruchsplastiken mit bis zu sechs verschiedenen Gerüchen zu einem Objekt.

Eine Reproduktion eines berühmten Bildes von Gustav Klimt mischte seinen goldigen Glanz mit einem Sack Zimt, direkt aus einer aufgelösten Potsdamer Babynahrungsproduktion. Puppenstuben outeten sich mit Wofasept, vergilbte Ostsee-Postkarten mit einer Prise Fisherman's Friend und der schwarze Samt einer gleichnamigen Florena-Kreation mit dem süßlichen Muff frisch desodoriertes Achselhöhlen. Statt Geruchshemmung triumphierte wabernder Badeöl- und Körpergeruch. Der Eindruck für eine empfindliche Nase hätte nicht häuslicher sein können.

Wo sich Tee-Ei zu Reagenzglas neigt, Miniflasche zu Erlenmeyerkolben, da mischte sich Terpentin mit Jasmin, Fusel mit Firnis, Basilikum mit Bittermandel, Lavendel mit Patschuli. Sechszwanzig Gerüche ließen sich schniefen. Angesichts dieser außerordentlichen Wahrnehmungsübung mittels Duftmarken wären Atemstützen für Schnupperkurse mit einer Finanzierung durch die öffentliche Hand willkommen gewesen.

Heute Abend nun zeigt Mark Lammert zwei grafische Serien. Zum

einen zwölf Blätter aus „ArmBrust“, zum anderen einige Arbeiten aus den sogenannten Ergänzungen. Beide Serien entstanden in einem lithografischen Verfahren, bei dem Marmorbruchstücke direkt mit einem Silberstift bezeichnet wurden. Die Linienverläufe sind hauchzart und von solch einer Musikalität, dass man meinen könnte, Lammert hätte die Fleischlosigkeit der Liebesengel im Körperjenseits zu fassen versucht. Unter „ArmBrust“ ist diesbezüglich nicht ein Instrument künstlerischen Jagdeifers, sondern der Hang zum Körperfragment zu verstehen.

Wobei Lammert Äußeres aus der Innenperspektive beobachtet und immer wieder formale Spannungsbögen einem Ritardando unterwirft, um das harmonisch Offene auszukosten. Der ehrwürdige Francis Bacon scheint Mark Lammert auf der gepökelten Zunge zu liegen. Lammert weiß mehr, als er zeichnerisch preisgibt. Das zum Beispiel weckt die Neugier auf seinen Bühnenraum, den er gegenwärtig für das mit Spannung erwartete neue Stück von Heiner Müller, „Germania III“, erarbeitet.

Die Premiere im Berliner Ensemble ist für Dezember vorgesehen. Mark Lammert mit einem Konvolut hervorragender Lithografien samt den dazugehörigen Steinen ab heute Abend im Labor 019 im Weißenseer Musikerviertel, Borodinstraße 19.

**ROTRAUT PAPE, „NICHT NUR WASSER“, NBK**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 21.09.1995

---

Fangen wir doch einmal ganz von vorn an: Film, insbesondere Kinofilm ist, wenn uns in einer Regie-Aufwallung blühenden romantischen Unsinnsteinalte Dinosaurier mit Schlafzimmernaugen anblinzeln. Fernsehen ist, wenn irgendeine blondgelockte Gesangsschwuchtel einen Blauen Bock reitet. Hoher Unterhaltungswert ist in beiden Fällen garantiert.

Und was ist ein Video? Video ist das, was für Papa früher der Super-8-Film war: eine Konserve für die heitersten Momente des Familienlebens umrahmt von Windelhosenflair und gespickt mit Tannennadeln. Ein Videoclip dagegen, das weiß jedes einigermaßen Popmusik-geschädigte Kind, ist in den meisten Fällen ein mit Tricks, Mode, Comics, Storys, Dramen, Witzen, Kulturgeschichte, Literatur etc. knallvollgepresstes Elaborat, das mittels eines Songs in eine simultane Ansammlung von Images gezwängt wird, um dann zwischen supersonnigen Werbeblöcken über den Bildschirm gejagt zu werden.

Aber was, um alle Showgeschäfte in der Welt, ist Videokunst? Nun, Videokunst ist so alt wie die Erfindung der Videokamera und der Videokassette selbst. Wenn wir Nam June Paiks Kamikaze-Fernsehen außer Acht lassen, gibt es Videokunst seit Mitte der sechziger Jahre. Videokunst heute ist, knapp gesagt, die Abwesenheit von Fernsehen plus Lust zum Experiment plus die wahrgenommene Qualität der Langsamkeit plus Computermanipulation. Dennoch sind die Videozeiten im Unterschied zu jeder Übertragung holzschuhplatteler Trachten-Gruppen-Umzüge erstaunlich kurz.

Das Videoforum des Neuen Berliner Kunstvereins (NBK), das seit dreiundzwanzig Jahren internationale Videokunst sammelt und teilweise auch produziert, ist eine der ältesten und verdienstvollsten Einrichtungen in Deutschland. Gisela Jo Eckhardt hat es gegründet und bisher rund vierhundert Titel zusammengetragen. Das ist enorm, wenn man bedenkt, dass der jährliche Ankaufsetat nur bei achttausend Mark liegt.

Gestern präsentierte sich das Videoforum innerhalb des neuen Veranstaltungskonzepts des NBK in der Chausseestraße, und zwar mit der Berliner Erstaufführung von Rotraut Papes Arbeit „Nicht nur Wasser“.

Die Berlinerin Rotraut Pape gehörte seit Beginn der achtziger Jahre zur Künstlergruppe „Raskin Stichting“, die durch die furiose Vernetzung von Elementen aus Theater, Musik, Aktion, Installation, Politik und Live TV in multimedialen Auftritten von sich reden machte. Pro-

fessionalität und Entertainment lagen bei diesen Auftritten auf einem Level, das gleichermaßen Suggestion wie Unterhaltsamkeit bot. Von dröger Video-Onanie im uniformen Langweilerstil also keine Spur. „Raskin Stichting“ haben sich mittlerweile aufgelöst. Als Bildpersonal in Papes Videos waren sie freilich wieder mit merkwürdig ferngesteuerten, halblebendigen Köpfen präsent.

Das war's, was erwartet wurde. Deshalb war der Andrang groß, die abschließende Fragerunde kurz, und alle Konzentration lag auf dem Vorgeführten. „Nicht nur Wasser“ ist der letzte Teil der Trilogie „Früchte vom Baum der Erkenntnis“, an der Rotraut Pape mit ihren Freunden seit 1990 gearbeitet hat.

Anhand der beiden ersten Teile „Rauchnächte“ und „Du hast kein Herz“ wurde deutlich, welchen Sprung hin zum elektronisch manipulierten Bild Rotraut Pape in den vergangenen fünf Jahren gemacht hat, ohne ihren Witz im Cyberspace einzubüßen.

„Nicht nur Wasser“ ist Teil der dualen Welt und meint eigentlich „Unser täglich Brot gib uns heute“, nur dass Anfang und Ende in einem wundersamen wie sterilen Science-Fiction-Rahmen liegen.

Da taucht eine Tischgesellschaft auf, die durch magisches Rühren auf dem leeren Teller die leckersten Früchte und kunstvoll arrangierte Menüs herbeizaubert, so in der Art eines hypermodernen Tischleindeckdich. Natürlich machen die auf diese Art und Weise herbeigewünschten Speisen nicht satt, sie bieten allerdings dem Auge ein Schlaraffenland, in dem blaue Zitronen, sich permanent wandelnde Apfel-Artischocken-Melonen und schwarz blutende Ananas-Paprikas herumfliegen. Welch wunderbar schreckliche Welt des Gen-Food, der Biertabletten und entgleisten Gesichtszüge.

Der Renaissancemaler Arcimboldo, ein Meister der satt arrangierten Fruchtstillleben, wäre angesichts dieser illustren Speisenfolge sicherlich auch zu den Computerfreaks übergelaufen.

Videokunst dieser Art ist der Motor des zukünftigen Kinos. Die Kinogeläufige Verwandlung des „Terminators“ vom Maschinen-Menschen zur Quecksilber-Figur exerziert Rotraut Pape mit ihrem Obst- und Gemüse-Morphing freilich mit noch viel mehr visuellem Einfalls-

reichtum und einer skurrilen wie poetischen Detailgenauigkeit. David Cronenberg, sähe er dies, würde vom Regiestuhl kippen.

Haben Sie schon mal eine halbe Birne sich entsaften und gleichzeitig vereisen sehen? Das ist der süßeste Horror, den man sich ohne Sex- und-Gewalt-Story ausmalen kann.

Ein sofort entflammtes Fanpublikum dankte mit Applaus.

**KUNST MACHT ARBEIT: „ALL WORK NO PLAY“,  
FESTSPIELHAUS HELLERAU**  
RADIO BRANDENBURG, [21.10.-26.11.]1995

---

Dresden heute: Auf den ersten Blick möchte man meinen, die Fließgeschwindigkeit der Kunst entspräche der des trägen Elbflusses und vieles, was sich skurril an der Oberfläche tummelte, sei in der Wendezeit abgesoffen. Aber weit gefehlt. Mit der Präsentation der Ausstellung „All Work No Play“, die gegenwärtig im Festspielhaus Hellerau läuft, zeigt sich Dresden vital wie nie zuvor. Dresden, das ist das barock ausladende Geäst der deutschen Eiche, das zumeist quer zur Sichtschneise auf den westeuropäischen Einheitsbonsai wächst.

Insbesondere den jüngeren Dresdner Künstlern könnte mit der Ausstellung ein Korrektiv zum regionalistischen Separatismus im volkstümelnden Gewand zuwachsen, wenn sie sie nur besuchten. Am Tag der Eröffnung schien man es mit einem Boykott der Ausstellung zu tun zu haben, denn die sächsischen Nonkonformisten zogen es augenscheinlich vor, lieber auf deutschem Pfad weiterhin fröhlich ins Gestern zu trippeln. Das kann schnell ins Auge gehen.

Beim Versuch, der deutschen Geschichte mit einer Fahnenaktion in den Schritt zu fassen, hätte der Künstler Schrat aus der Erinnerung an den Niedergang von drei Systemen – Weimar, Nazideutschland, DDR – fast eine Seifenoper gemacht. Das war nicht mutig, eher über-

mütig. Jetzt hat es Schrat noch einmal versucht. Im Taumel falsch verstandener Aufklärung wollte er innerhalb von „All Work No Play“ den dummdutschen Spruch „Arbeit ist des Ruhmes Mutter“ plakatieren. Das Flachland in den Gehirnkästen junger Teutonen muss grenzenlos sein. Glücklicherweise verhinderte der Einspruch von Micha Kapinos, Konzeptor und Organisator der Schau, dass diese Peinlichkeit öffentlich wurde.

„All Work No Play“ arbeitet thematisch mit Zeitzünder. Der Titel klingt zuerst wie „Erst die Arbeit, dann das Vergnügen“. Aber vielleicht meint dieser zutiefst schmallippige Fingerzeig nur die amerikanische oder japanische Version. Letztendlich kreist die Ausstellung um die Realien der Arbeitswelt genauso wie um die Realien der Kunstwelt, um Arbeitslosigkeit wie um das Aufgehen von Kunst im Außerkünstlerischen, um Freizeitverhalten wie um das Spiel mit der Form. Außerdem sieht man, dass auch die Einrichtung der Ausstellung im nach wie vor katastrophal verrotteten Großen Saal des Festspielhauses Arbeit gemacht hat. Übrigens halte ich es für die richtige Entscheidung, dass die Ausstellung sich nicht in die mistigen räumlichen Bedingungen fügte und durch das Einziehen von Stellwänden den Werken zumindest einen Hauch von Musealität gegönnt wurde.

Situationsspezifische Projekte sind spannend, wenn sie nach dem Geist des Ortes fragen. Wenn sie sich lediglich des morbiden Charmes als einer Kulisse bedienen, ersaufen sie in der Theatralik des Boltanski-Kabakov-Effekts. Auch damit hat das Festspielhaus ja seine Erfahrungen machen können.

„All Work No Play“ spielt nicht mit dem Ruinösen und überspielt es auch nicht. Jede Arbeit der fünfzehn Künstlerinnen und Künstler, die aus den USA, Italien, Russland, Frankreich und Deutschland stammen, behauptet ihr eigenes Raumkompartiment.

Pina und Via Lewandowsky nennen ihre Baugerüst-Installation mit dem Katapulteffekt „If it works, it's fun“ und decouvrieren damit die pragmatische Vernunft der kleinen Anpasser unterhalb des Gipfels der totalen Hilflosigkeit. Ein mechanisierter Bauhelm hampelt einen Schuhplattler nach dem Soul-Klassiker „What goes up must come

down“. Das ist der Fußtritt, der in die Kniekehlen der Aufschwinger tritt. Die Lewandowskys identifizieren den „Aufschwung Ost“ als einen „Absprung Ost“ und äußern sich mit Sarkasmus über die wendegewandten Absahner, die den Stau von Problemen nur vor sich herschieben.

Ähnlich herb äußert sich auch Monica Bonvicini gegenüber der „Deutschen Deckung“, dem weitverbreiteten Werkeln am schönen Schein. Um den potemkinschen Hang zum Oberflächengepussel in ein Bild zu fassen, hat sie in der Eingangszone des Festspielhauses einige Säulen mit schwarzweißen Schindelimitaten vernageln lassen. „All Work No Play“ hat keinen ausgesprochenen Protestcharakter, aber der kollektive Auftritt der Künstlerinnen und Künstler vermag dennoch deutlich zu machen, dass Kunst der neunziger Jahre mehr denn je eine recherchierende und institutionskritische Kunst ist, die dem allgemeinen Bedürfnis nach gesellschaftlicher Relevanz nicht ausweicht und an tatsächlicher Sinnproduktion interessiert ist.

Dagmar Demming zum Beispiel nimmt mit ihrer „Homeless-Hütte“, die sie doppeldeutig „Temporäre Architektur“ nennt, Bezug auf die schleichende Re-Nomadisierung der Kultur in den städtischen Ballungsräumen. Ihre Arbeit ist eine tatsächliche Rekonstruktion der in Downtown Los Angeles wie an vielen anderen Orten der Welt wuchernden Arbeits- und Obdachlosenbehausungen, die Rekonstruktion einer verlorenen Existenz als Stolperstein in einer Kunstausstellung.

„All Work No Play“ hat wohl gerade wegen des dialogischen und offensiven Agierens des aus Dresden stammenden, jetzt in Berlin lebenden Ausstellungsmachers den Charakter einer kulturellen Nassrasur. Die Diskussion um den Status des „Kurators“ im Kunstbetrieb hat Micha Kapinos mit dieser Ausstellung im Sinne eines Primus inter Pares und gegen das sonst in Gruppenausstellungen anzutreffende Kessel-Buntes-Syndrom entschieden.

## LAMBERT MARIA WINTERSBERGER, GALERIE EVA POLL

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 12.12.1995

*1985 noch, anlässlich seiner Werkübersicht im Badischen Kunstverein Karlsruhe hieß es vollmundig, er sei der „meist diskutierte jüngere deutsche Maler“, da war er schon Mitte vierzig. Die Rede ist von Lambert Maria Wintersberger, Jahrgang 1941, in München geboren, zunächst tätig als Dekorations- und Glasmaler, dann mehrjährige Aufenthalte in Florenz, Berlin, Stuttgart und Düsseldorf, heute im Elsass lebend.*

*Seit gestern Abend ehrt ihn die Berliner Galerie Eva Poll mit einer umfangreichen Schau seiner „Feuersalamander-Bilder“ aus dem Jahr 1994. Christoph Tannert hat sich für uns umgesehen.*

Abb.  
22

Im Angebot sind Ölbilder, Gouachen, Arbeiten mit Ölkreide auf Papier sowie ein paar Druckgrafiken und Skulpturen. Die teuerste Arbeit für 46.000 DM, die billigste für 750.

Als es noch hoch her ging in Deutschlands Malerei, als im Westen gemanscht und im Osten gesabbert wurde, rührte er kräftig mit. Damals, als der farbgesättigte Pinsel das Zunftzeichen all der Unterleibl- und Bauchmaler war, stellte auch er in einer Reihe von sogenannten Eichenbildern die Frage nach dem „Deutschsein“, um sich der eigenen Geschichte zu nähern, durch Bildgründe und Unterholz getrieben von rauschhaften Gefühlen.

Diverse „China-Afrika“-Bilder sind wenig später das Produkt einer weltumspannenden Kultursymbiose, die in sattesten Farben geträumt und für den eigenen, trockenen Urgrund fruchtbar gemacht werden sollen. Seine Landschaften und Stilleben entstehen, als ob Farbwalzen über die Leinwände rollten. Lambert Maria Wintersberger schwimmt mit auf dem großen, trägen, schlammigen x-ten Aufguss des Expressionismus. Für kaum einen Vollblutmaler der frühen achtziger Jahre führte ein Weg daran vorbei. Erst emigrierte der Verstand, dann wälzten sich alle in Jammer und Weltschmerz. Doch die formlosen Sauereien des Schnulzenkartells hat sich Wintersberger

nie geleistet. Auch er zeigte seine Wunden und piff auf die Unversehrtheit seiner Außenhaut, um den Blick auf das Innere freizugeben. In Formfragen jedoch blieb er einer, der ohne Gerüst nicht auskommen wollte. Farbschicht um Farbschicht legte er übereinander, um „innere Landschaften“ zu bauen – und um Emotionen abzulagern. Auch wenn er den Dilettanten mimt, verliert er die Fassung nicht.

Die Serie der „Feuersalamander-Bilder“ zeigt nun, nach zehn Jahren, deutlich das Erstarren und Kompakt-Werden der Figuren und einen Abbau des Farbfuriosos. In dieser wohltemperierten Zone schlägt die „Stunde der Salamander“, und es ist höchst erstaunlich, was Wintersberger mit diesem Schwanzlurch alles anzustellen vermag. Er liebt ihn, weil er genauso fossil wie unzähmbar ist, angesiedelt zwischen Wasser und Land, nachtaktiv, das Lieblingstier der Alchemisten beim Goldmachen.

Bei Lambert Maria Wintersberger gibt sich „Lurchi“ mal molchig, mal verspielt-äffig, als Kopfschmuck und Schoßtier, vom Weibe geschultert und als Durchhaltetyp mit Totenkopf. Es treten auf: „Zimmersalamander“, „Schnee-“ und „Karibik-Salamander“ (ganz sicher mit Eis auf Papaya-Mango) und eine sichtlich kapriziöse, sinnlich-kaulquappige „Salamanderfrau“.

Mit Frauen hat er's ja, der Wintersberger. Er verehrt sie als schön-schreckliche „Salome-Salamander“ und zittert vor ihnen wie ein Wetterfrosch.

Im Eifer der Malfreuden glüht er das Salamander-Thema auf zum Welttheater. Salamander sitzen in der Feuersglut der Unterwelt ebenso wie im Olymp. Naturwissenschaftlich verbürgt ist in dieser heiteren Kriechspur gar nichts, malerisch gelöst (trotz eines oft bleiernen Himmels) dagegen alles.

Die „Feuersalamander-Bilder“ von Lambert Maria Wintersberger sind zu sehen in der Berliner Galerie Poll bis zum 31. Januar.

## **GALERIERUNDGANG AUGUSTSTRASSE**

RADIO BRANDENBURG, NEWS & OLDIES, 13.01.1996

---

Es ist noch nicht einmal acht

Wochen her, seit die junge Galeristenriege des Berliner Scheunenviertels entschieden hat, in Extrarundgängen für Fachwelt und Presse dem Marathon des sogenannten Auguststraßenrundgangs mehr Ruhe und intensivere Kunsterlebnisse voranzustellen. Doch nun ist es eine Herde von Parvenüs und Schmeichlern geworden, die sich vorab selbst und den Galeristen in altbekannter Weise den Nabel massiert. Jetzt zeigt sie doch tatsächlich wieder ihren feisten Januskopf und ist geil darauf zu paradieren – die stolzeschwellige Vorhut der Zweiklassengesellschaft in der Kunstwelt. Das kannte man bisher nur von Köln. Berlin war proletarischer, leidenschaftlicher. Also trippeln die Reichen und Schönen zwei Tage eher über den Laufsteg, das Fußvolk folgt mit gebührendem Zeitabstand. Dabei ist die Auguststraße zu dieser Jahreszeit nun wirklich keine Luxusenklave, da sie ihren Asphalt so dunkel funkeln lässt, dass er unbrauchbar wirkt für die Schönheitswettbewerbe hundebesitzender Automobilisten.

Neu ist sie nicht, die Seichtigkeit des Seins, die hinter all dem Kunstbums und der tadellos affektierten Haltung steckt. Neu ist auch nicht jene Galerie, die das „Neu“ im Namen führt. Aus der Reihe tanzt sie freilich schon – und all die Raver, die sich dort zur Party treffen. Wie gehabt verkommt Kunst zur Dekoration, wenn die Bierflaschen klirren. Mit dem Doppel Christoph Bannat und Gunter Reski lässt die Galerie Neu ein Stück Hamburger Szene wiedererstehen, das es so nicht mehr gibt. Berlin ist zum Magnet geworden, der massenweise junge Aufrührer aus den Provinzen in den Osten zieht. Bannat und Reski arbeiteten gemeinsam für das lauthals nervende Hamburger Fanzine DANK und zelebrieren nun ein wohltemperier-

tes ästhetisches Retro. So steigt sie herab, die Kunsthure, von den Barrikaden.

Neu ist dagegen, dass in der Linienstraße 160 die Galerie Klosterfelde öffnet. Martin Klosterfelde ist dreiundzwanzig, sieht aus wie ein bebrillter Konfirmand, der aus einem englischen Internat entwichen sein könnte, aber zeigt mit seinem Programm schon an, dass er zumindest Geschmack hat. Die Briten Jake und Dinos Chapman will er zeigen, die an der menschenähnlichen Wachfigur so lange herumpressen, bis sie in der Lage sind, ein paar Kilo blutiges Hackfleisch vor die Türe zu hängen.

Und die Highlights auf der Durststrecke?

Keinesfalls der berühmte Armenier Sarkis bei Gebauer und Günther, denn dort verkauft er mit viel Satin und kunsthandwerklichem Brimborium sich selbst als Lightversion.

Für mich waren es Birgit Brenner in der Galerie EIGEN + ART und Jean-Michel Othoniel bei Arndt & Partner.

Eisig und ein bisschen unheimlich wirkt der fast leere Galerieraum, den Birgit Brenner in ein Psycholabor verwandelt hat. Langsam dreht sich eine brennende Kerze, und durch ein Okular wird der Blick freigegeben auf eine todessehnsüchtige Inschrift in ihrem Schaft: „Alle Menschen müssen sterben, und vielleicht auch ich“, ist da zu lesen, dazu klappern zwei in die Wand eingelassene Glasaugen im Wimperkontakt. Wer den Gruselgang bis zum bitteren Ende mitmacht, muss an einem flimmernden Bildschirm vorbei, über den Wortkaskaden hinwegfegen, die dem Regie-Exzess einer Krankenschwester zu folgen scheinen.

Nachdem sich Birgit Brenner die „Minderwertigkeit der Organe“ selbst bescheinigt und ihren (allem Anschein nach leidlich gesunden) Körper in Beziehung zu schizophrenen Zuständen und diversen verbürgten Tötungsdelikten gesetzt hat, endet sie in „234 Neurosen“. Eine ernsthafte, verstörend präzise Versuchsanordnung.

Jean-Michel Othoniel hat in der Galerie Arndt & Partner eine „Wunschmauer“, die Wunschmauer, „The Wishing Wall“ eingerichtet. Fünf mal sechs Meter, eingestrichen mit französischer Streich-

holz-Reibeflächen-Speziallösung, bietet sie die Gewähr, dass Gebete und Wünsche, die um die niedergerissene Berliner Mauer kreisen oder die real existierende Zeitmauer zwischen Andersdenkenden überfliegen, durch das Zünden eines Streichholzes verewigt werden können. Hier darf jeder klagen, gedenken, wünschen – unabhängig seiner politischen, ethnischen oder religiösen Zugehörigkeit. All die Brandspuren, die bei Benutz entstehen, ergeben auf der Wand eine Zeichnung, die mehr ist als das Ergebnis einer einfachen Bewegung der Hand. Über die Ausstellungszeit hinweg wird diese Wand zu einer Wunschbatterie. Vielleicht sollte man sie tatsächlich auf Dauer als Brandzeichen für nicht bewältigte gesellschaftliche Defizite installieren? Othoniel lässt bereits die Kunst der Politik vorauseilen.

*Das war unser Kunstkritiker Christoph Tannert mit einer Vorausschau auf den heutigen Auguststraße-Rundgang in Berlin-Mitte, zu dem gut zwei Dutzend Galerien einladen, in der Zeit von 17 bis 21 Uhr.*

**THOMAS SCHÜTTE,  
GALERIE GEBAUER UND GÜNTHER**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 02.04.1996

---

*Mit einer ungewöhnlichen Doppelausstellung wird derzeit ein Düsseldorfer Künstler in Berlin gefeiert. Thomas Schütte, zweiundvierzig Jahre alt, bisher bekannt durch groteske Charakterköpfe, Modelle, hölzern wirkende Figurinen, gibt sich darin eher leicht und poetisch. Christoph Tannert hat sich die Ausstellungen in den Ausstellungsräumen des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und in der Galerie Gebauer und Günther angesehen.*

Es ist eine Lust, den derzeitigen Berliner Kunstbums mal nicht in Ole Bienkops Gummistiefeln und mit mehreren Zentnern Winterfutter unter der Pelle durchqueren zu müssen. Derzeit wird ja gehamstert, was das Zeug hält. Not soll angeblich erfinderisch machen. In Berlin

macht sie dagegen eher wölfisch. Doch selbst in dieser Ausnahme-situation kann Kunst auch leicht sein und heiter.

Wer es satt hat mit der kulturlosen Kulturpolitik, dem ewigen Gelaber über „Kultur im Test“ und mit der administrativen Flickschusterei, der sollte sich einen Blick in Schüttes Zeichnungs- und Skizzenfundus gönnen. Bei Schütte schnappt niemand zu und wird niemandem etwas weggeschnappt. Das Spielerische der Kunst, das Groteske auch, finden wir hier. Alles, was aus des Knaben Wunderhorn quillt, und tränennasses Sonnenuntergangswohlgefühl.

Gut achtzig mit der Wasserwaage auf Zack gebrachte Metallkästen aus verzinktem Weißblech zeigt die DAAD-Galerie in der Kurfürstenstraße. Das sind achtzig Schreine für ein Heer von Skizzenblöcken, in jedem Metallkasten mit je einer Seite aufgeschlagen. Schütte, frei hantierend mit Blei- und Farbstiften, mal mit Tusche, mal mit Aquarellfarben, mal in Collageprinzipien, mal in Mischtechnik, schwelgt lilablau bis dunkelgrün. Manches ist fast zu schön, um wahr zu sein: ein modebewusster Kopf mit Bananenschalendressing zum Beispiel oder eine erotische Obsession, getarnt als rotbäckiger Apfeldreier, ganz hinge-Schütteter Morgentraum.

Wie rohe Einsprengsel, urige Regelverstöße, wirken da einige farb-stichige Polaroids, die scheinbar hastig mit ein paar Klebestreifen auf einen Skizzenblockdeckel gepappt und in der Ausstellung wie bild-kritische Impulse behandelt wurden.

Thomas Schütte, so wird klar, zeigt sich dem Stimmungsvollen nicht abgeneigt. Aber er ist keine schmeichelnde Katzenszunge, eher ein heiter nachsalzender Künstler, der mit heißem Herzen seine kalten Füße lobpreist.

Zur Ausstellung liegt ein Buch mit „Skizzen und Geschichten“ vor, ein Kunststück, das manchmal gestelzt wirkt, wie Wilhelm Busch auf Batiktuch, aber mit dem man wenigstens den lyrisch schwelgenden Schütte ins Heimische tragen darf. Denn dort gehört die opulent getarnte Bescheidenheit hin.

Das beweist er auch mit merkwürdigen schmiedeeisernen Konstruktionen, die wie Halterungen fürs Kaminbesteck aussehen, bei Schüt-

te aber wie Paravents funktionieren und zu kleinen Hängevorrichtungen für Lithografien auf Japanpapier werden.

Zentrales Motiv dieser Drucke, aber auch diverser anderer Serien sind Blüten – Lilien, Magnolien, Sonnenblumen – in vorfrühlingshafter Stimmung in drei Räumen arrangiert in der Galerie Gebauer und Günther.

Was in der DAAD-Galerie wie ein Soundcheck im Garten Eden klingt, entblättert hier seine melancholische Seite. Doch auch jetzt, zwischen Schönheit und Vergänglichkeit, lauert des Künstlers grimmiger Witz: Dreiergruppen roboterhafter Zwerge, wie aus der Tube gepresste Kringelfiguren, geben sich ein Stelldichein und bringen das abstruse Schönheitsverlangen zur Zwangsvollstreckung. Schütte im Doppelpack verwirrt. So viel Blütenduft benebelt.

Offen bleibt die Frage: Ist der Künstler seinen „blöden Blumen“ nun Untertan, oder tut er nur so? Wie viele Zellen hat wohl ein Künstlerhirn?

*Thomas Schütte in Berlin – mit „Blumen“ in der Galerie Gebauer und Günther, in der Torstraße 220, bis zum 27. April und mit „Skizzen und Geschichten“ in der DAAD-Galerie, in der Kurfürstenstraße 58, bis zum 5. Mai.*



INTERNATIONSALES

VON  
BIS **CHÓŠEBUZ**  
CHARLOTTEN  
BURG

NEUE KUNST  
AUS ALLER  
WELT

an  
deutschen Wänden  
oder Plädoyers für einen wachen Blick  
über den schwarz-rot-gelb getünchten  
Gartenzaun



**„GEWALT/GESCHÄFTE“, nGbK, KUNSTAMT KREUZBERG  
UND SCHWULES MUSEUM**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 12.12.1994

---

Es gibt Leute im Kunstbetrieb, die nennen sich Kuratoren und meinen, sie hätten einen Anspruch darauf, Kraft ihres selbst behaupteten Hirtenstatus in der europäisch-christlich-abendländischen Kultur das missionarische Wort führen zu müssen. Diese sendungsbewussten Besserwisser, die sich neuerdings mit Vorliebe verbal (aber mit weinerlichem Ton) profilieren, anstatt selbst einmal mit einer wirklich guten Ausstellung in den Ring zu steigen, sind zu einer Plage geworden, zu einem kulturpolitischen Betäubungsmittel, das die Zweifel an der Kunst überhaupt allerorten verstärkt. Gerade in Zeiten wie diesen, die mehr Sinn verbrauchen als produzieren, muss natürlich eine Ausstellung herausstechen, die „GEWALT/Geschäfte“ heißt und einem deutlich aufklärerischen Anspruch verpflichtet ist. Erdacht wurde sie von Frank Wagner, der ein Ausstellungsmacher, ein lebendiger, streitbereiter Herausforderer in der Sache ist – und das ganze Gegenteil der selbstverliebten Berliner Mimosen.

Was da an drei Orten, in den Räumen der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), im Kunstamt Kreuzberg und im Schwulen Museum zu sehen ist, provoziert und informiert und ist natürlich keine der Ausstellungen, in der man auf Engelsfittichen durch Zeit und Raum wabert. Diese Ausstellung ist eine Willenserklärung, ein kritisches Statement in und zu den Unbegreiflichkeiten, die unsere Zeit ausmachen, die durch Krieg, Gewalt und Terror dominiert wird. Museumspädagogisch gut betreut und von einem Katalog begleitet, will sie sowohl über die Kunstwerke als auch über eine Vielzahl von Gesprächen und Diskussionsrunden Stolperstein sein.

Anstoß für ein Nachdenken, das nicht nur die Kunst, sondern auch ihre Bindungen an das Soziale reflektiert, geben Texte und Ausstellungsstücke von gut dreißig Künstlerinnen und Künstlern. Die meisten von ihnen kommen aus den USA, was noch kein Indiz für Qualität, wohl aber für die Tatsache ist, dass dort sehr deutlich im Namen der Kunst für politisch-moralischen Widerstand votiert wird. Die Debatte um „Political Correctness“ kennen wir. Hierzulande, im protestantischen Mief, werden besonders gern Keulenschläge nach dieser oder jener Seite ausgeteilt – und am Ende ist die Kunst immer die Unterlegene.

Was dagegen bei „GEWALT/Geschäfte“ zu sehen ist, ist nicht der stumpfe Stalinismus, politische Kunst zu machen, sondern sind spannende Videos, Fotos und Installationen, mit denen der Versuch unternommen wird, Kunst politisch wirken zu lassen. Das geht so weit, dass einzelne Werke ein so hohes Maß unkaschierter Realität transportieren, zum Beispiel die Großfotos aus dem Leichenschauhaus von Andres Serrano oder bearbeitetes Dokumentationsmaterial über Elektroschockbehandlungen als Teil einer Arbeit von Sanja Iveković, dass es nicht einfach ist, diese Bilder anzusehen und die gewalttätige Form, mit der unser Bewusstsein geschärft werden soll, zu ertragen. Dafür braucht es ein Publikum, das nicht die Augen verschließt und bereit ist, sich zu erinnern und Gedächtnis zu haben.

Von geradezu körperlich bedrängender Ausstrahlung präsentiert sich auch eine multimediale Installation der Künstlerin Valie Export. Im Gedenken an die seit der chinesischen Besetzung Tibets Gefolterten und Hingerichteten hat die Künstlerin versucht, das Unsagbare mitzuteilen und mithilfe von Sprache sowie Laser- und Videobildern die Entsprechung eines Angstgefühls geformt, das schlagartig durch Augen, Ohren und Nase des Betrachters hereinbricht und sich dann, wie ein dumpfer Schlag, in der Magengegend festkrallt.

Es gehört zu den Vorzügen der Ausstellung, dass sie nicht nur die verschiedensten sozialen Gewaltphänomene als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung beleuchtet, sondern auch nach der

ästhetischen Gewalt fragt, die wir in Gestalt von Horrorfilmen und Reality-TV tagtäglich klaglos und mit wohligem Schauer hinnehmen. Welcher Grad an bildnerischer Drastik und konzeptionellem Powerplay erlaubt beziehungsweise heute notwendig ist, darüber stritten bereits am Eröffnungstag die Künstler heftig miteinander. „GEWALT/Geschäfte“ läuft bis zum 17. Februar. Informationen über das spannende Beiprogramm gibt's über die neue Gesellschaft für bildende Kunst, Oranienstraße 25 in Berlin-Kreuzberg.

## CHÉRI SAMBA, GALERIE ARNDT & PARTNER

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 16.12.1994

Bilder eines Afrikaners in einer Berliner Galerie? Das klingt unvorstellbar. So, wie viele sich den Fall der Berliner Mauer nicht träumen konnten, wirkt auch die Nachricht von der ersten Ausstellung des aus Zaire stammenden Künstlers Chéri Samba in einer deutschen Privatgalerie unglaublich. Erstaunen mischt sich mit einem Gefühl der Verunsicherung. Gibt es überhaupt moderne Kunst in Afrika? Wenn ja, was ist das Afrikanische an ihr? Und wieso werden diese Bilder nicht in einem Völkerkundemuseum oder dem Haus der Kulturen der Welt gezeigt? Langsam beginnen sich Maßstäbe zu wandeln. Die Überlappung der Kulturen, insbesondere in den großen europäischen Metropolen, trägt zur stetigen Ausblendung des Exotismus in der Wahrnehmung bei. Doch vermögen selbst die hierzulande verlegten Bücher von Wole Soyinka und Nagib Machfus oder ein Theaterstück von Athol Fugard den bestehenden Herrschaftsanspruch des Westens gegenüber dem Rest der Welt nicht zu kaschieren. Auch der weitverbreitete Ethnokitsch und das selbstgerechte Multikulti im Zuge der Romantisierung des europäischen Blickwinkels auf Afrika, mit dem gern hinter jedem Carepaket ein guter lachender Wilder als der bessere Mensch

Abb.  
20-  
21

vermutet wird, zeigt, wie penetrant verdeckter Rassismus noch immer seine Blüten treibt.

Noch ist nicht entschieden, ob es bei all den Afrikafestivals und Großausstellungen um forschendes Interesse am anderen oder nur um eine neue Spielart jahrhundertalter europäischer Projektionen auf das Naturhafte und Primitive geht – oder handelt es sich bei diesem Gesellschaftsspiel gar um Schnäppchenjägerei bis zum Ausverkauf? So heißhungrig, wie sich der Aachener Schokoladenkönig und Super-sammler Peter Ludwig auf der diesjährigen Biennale von Havanna mit Kunst aus der sogenannten Dritten Welt eingedeckt hat, scheint er einen wahrhaft gesegneten kapitalistischen Appetit zu haben. Die kleine, galeristisch hervorragend begleitete Schau des 1956 geborenen und in Kinshasa lebenden Bürgers Samba wa Mbimba N'zingo, genannt Chéri Samba, ist das ganze Gegenteil einer europäisch großfressigen Attitüde und ganz auf die Erklärung der Werke orientiert. Was vor fünfzehn Jahren schon die Ausstellung „Moderne Kunst aus Afrika – Horizonte '79“ in der damaligen Staatlichen Kunsthalle zu Berlin versucht hat, an der Chéri Samba teilnahm, wird nun fortgesetzt. Dazwischen liegt eine für den Künstler unverhoffte und steile Karriere. Mittlerweile zählt er zu den wenigen wichtigen Repräsentanten zeitgenössischer schwarzafrikanischer Kunst. Seine Einladung zur legendären Pariser Ausstellung „Magiciens de la terre“ von 1989 bestätigte seinen Ruf, ein hellstichtiger Kritiker der afrikanischen Autoritäten wie der euroamerikanischen Überheblichkeit zu sein – und das auch noch malen zu können, mit Sprechblasen und viel Agitprop, so dass sich insbesondere ostdeutsche Besucher an den lautstark ideologischen „halleschen Knitterstil“ erinnern werden – nur dass dieser mit aufwendigen malerischen Mitteln die eigene Glaubwürdigkeit permanent überpinselte, während Chéri Samba sich als ironischer Disputant in Szene zu setzen versteht. Er ist ein Schlitzohr, der so lange Schildermaler und Illustrator ist, wie es notwendig erscheint, den soliden Handwerksmeister zu markieren. Wenn ihm der Pinsel steht, lässt er sich hinreißen zu einer Sprücheklopferi, die merkwürdige Parallelen zum schwarzen amerikanischen Angeber-

und Beleidigungs-Rap aufweist. An diesem Punkt, so würde vielleicht ein maßgebliches Debattenorgan des Pop-Betriebs argumentieren, fehlt ihm dieses Machismo, „die sittliche Reife“, will sagen: der politische Durchblick. Aber Afrika ist nicht Europa – und solche Akzentverschiebungen können ja noch kommen, was heißt, dass ein weißer protestantischer Blick vielleicht zu voreiligen Fehlschlüssen neigt – und also sei die Ausstellung der öffentlichen Auseinandersetzung empfohlen.

Chéri Samba in der Galerie Arndt & Partner, Rosenthaler Straße 40–41, bis zum 30. Januar.

## **ROBERT CENEDELLA, GALERIE AM SCHEUNENVIERTEL**

RADIO BRANDENBURG, KULTURSZENE, 21.12.1994

---

„Cenedella N.Y. Meets

GROSZ in Berlin – In search of DADA“ donnerte es seit Tagen von überdimensionierten Einladungskarten und Plakaten, die auch dem Unkundigsten einzutrichtern versuchen, dass da Großes im Spiel ist. Sogar der Berliner „Tagesspiegel“ hatte sich anstecken lassen von dem Geklingel. Bitte schön, aber wer ist Cenedella?

Die Galerie Am Scheunenviertel bemüht sich, einen Künstler mit gut zwei Dutzend Bildern und Druckgrafik vorzuführen, bei dem es sich um eine Entdeckung handeln soll – er sei, so wird behauptet, ein Schüler von George Grosz, aber ein wenig biografisches Material, das das schwarz auf weiß belegen würde, findet sich in der Ausstellung nicht. Na, und wir riechen den Braten. Gerade wurde die großartige George-Grosz-Retrospektive, eine einmalige Schau, in der Neuen Nationalgalerie eröffnet, schon sammeln sich die Trittbrettfahrer. Die leichte Muse ist schwer im Kommen. Für das Ostberliner Scheunenviertel scheint eine solche Ausstellung ein willkommener Anlass zu sein, ein eigenes Süppchen zu kochen und den Publikumsstrom über

die Feiertage durch die Künstleretablissemments zu leiten. In beträchtlicher Zahl ziehen sie mittlerweile nicht nur biedere Kleinbürger an, die im Schutze der Nacht einen Hauch von Verruchtheit erhaschen wollen.

Ein Blick auf die Sponsorenliste zur Austeilung zeigt, wer da ein Interesse hat, im Rucksackverfahren zuzulangen: die Szenetempel Skales und Cafe Orange sind dabei, außerdem Hackbarth's – und Robert Cenedella, geboren 1940 in Milford/Massachusetts, gibt ihnen, was sie wollen: ein paar aufgemotzte Klamottenvorführungen mit Politiktouch und bunte Luftnummern aus dem Kunstnebel. Cenedella tut nicht gut daran, seinen Meister zu beschwören, denn er hält dem Vergleich mit dem genialen, beneidenswert großstädtischen, janusköpfigen Neinsager nicht stand. Der frühe Grosz der Berliner Dada-Bewegung ist rasierklingschärf in seiner Verachtung gegenüber dem bürgerlichen Establishment. Dem New Yorker Grosz, den Cenedella als Lehrer erlebt haben mag, mangelt es hingegen schon merklich an scharfem Blech und wütendem Wumm, und Cenedella erst ist nur noch im Mittelmaß Weltspitze. Dort, wo Grosz noch seinen eigenen inneren Schweinehund in einer Konzeptschau kreuzigt, nagelt Cenedella nur Weihnachtsmänner. Cenedella wirkt neben Grosz wie der Pennäler, der er gewesen sein muss, als er mit neunzehn Jahren als kluger und eifriger Kunststudent von Grosz Abschied nahm, der sich anschickte, aus dem amerikanischen Exil nach Deutschland zurückzukehren. Das war 1959. Das, was Cenedella heute mit dem Wahlspruch „Kunst als Politik, Politik als Kunst“ umschreibt, ist im Gegensatz zur „sozialen Ästhetik“ von George Grosz der zu späte Bocksprung eines Rentnerentertainers. Bei Cenedella ist nichts mehr gespenstisch, aber eben alles ein bisschen erschrecklich. Mühevoll versucht er in „Southern Dogs“ mit plakativem Realismus eine orwellsche Beschreibung des pseudofreiheitlichen Amerikas der sechziger Jahre. Seine Illustrationen zum Kapitel „Hitler als Dirigent eines uninspirierten Orchesters“ sind inhaltlich zu flach, um aufklärerisch zu sein, und in der Malweise eher ein Lachstück und nicht ernst zu nehmen. Krampfhaft versucht Cenedella sich gegen den amerikani-

schen Markt als kompromissloser Rebell zu etablieren und verlangt für sein größtes in der Ausstellung präsentierte Bild schlappe 48.000 Mark. Ist das der Gegenentwurf zur Kommerzialisierung der Kunst, die Cenedella kritisiert? Mühevollle Sinnsuche in dieser Ausstellung entfällt.

## DAVID BYRNE, GALERIE ARNDT & PARTNER

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 14.02.1995

Tja, David Byrne, eine der Kultfiguren der Popmusik der achtziger Jahre, Multitalent, Performer, Vorausdenker. „Was ist aus dem heute knapp Dreiundvierzigjährigen geworden?“, werden Sie fragen.

Um zuerst allen Gerüchten über Fusionsrevivals zuvorzukommen und zugleich höchste Erwartungen zu provozieren: Das Schweigen von David Byrne als Frontfigur der Talking Heads wurde überbewertet. Nachdem die Band 1984 mit „Stop Making Sense“ auf dem Höhepunkt und in totaler Vollkommenheit ihrer im britischen Art-School-Rock-Milieu verwurzelten Musik angelangt waren und nun begannen, jenseits ihres eigenen Klischees zu arbeiten, ging David Byrne zielgerichtet daran, seine Antennen in andere Richtungen auszufahren: 1986 kommt die Komposition für Robert Wilsons Stück „The Forest“ zur Aufführung, Filmmusiken für Filme von Jonathan Demme sind im Entstehen, und David Byrne resümiert die Bandgeschichte der Talking Heads, indem er einen Video-Sampler aller bis 1987 produzierten Videos zusammenstellt. Während die Talking Heads langsam in Popgeschichte verklingen, arbeitet Byrne sich auf einem Schlingerkurs in Richtung Hochkultur voran, der ihn Musiker, Komponist, Filmemacher, Produzent und seit dem Ende der achtziger Jahre auch bildender Künstler mit der Kamera sein lässt.

Fällt Ihnen, die Sie Rock und Pop mit der Muttermilch eingesogen

Abb.  
23-  
24

haben und Kunst unbedingt zu Ihrem Leben dazugehörig betrachten, auf, dass das der umgekehrte Weg ist, den ansonsten die begabtesten Schülerinnen und Schüler der Art Schools Großbritanniens nahmen? Sie werden es geahnt haben, die extremsten und skurrilsten Exemplare der Rockgeschichte stammen aus der „Künstlichkeit“ der Art Schools: John Lennon, Keith Richards, Ray Davies, Pete Townshend, Eric Clapton und Bryan Ferry – dazu die Designer des Punk: Malcolm McLaren und Vivienne Westwood. Die Kunst war die Quelle der Rockideologie, doch der Rock wurde seit den Sechzigern – und das war genauso wichtig – zur Lösung der materiellen Probleme der Kunst. Junge Künstler verdienen einfach nichts, Rockmusiker wenigstens so viel, um ihre tägliche Dröhnung zu sichern. Mindestens seit Mitte der sechziger Jahre ist jeder Fine-Art-Student ein potenzieller Rockmusiker. Die Geschichte des britischen Rock, von David Bowie zum Punk, vom Glitter-Rock über die New Romantics bis zum Video-Pop – ist die Geschichte der materiellen Verwirklichung dieser Möglichkeit.

Nur weil es David Byrne geschafft hat, mit den Talking Heads ein so faszinierendes Image als kunstsinniger und ästhetisch multimedial umherschweifender Rocker aufzubauen, konnte ihm überhaupt der Sprung zurück in den geschlossenen Zirkel der Galerien und Museen gelingen – ähnlich wie Brian Eno von Roxy Music, der heute in erster Linie mit Licht- und Soundinstallationen auf Museumsebene von sich reden macht und mit dem David Byrne eines der frühen und der besten, wundervoll atmosphärischen World-Music-Alben mit dem undurchsichtigen Titel „My Life in the Bush of Ghosts“ gemacht hat.

Wenn David Byrne heute als Fotograf mit Ausstellungen wie „Sacred Objects, Sleepless Nights“ in die Öffentlichkeit tritt, dann klingt das ähnlich geheimnisvoll vielversprechend wie seine damaligen akustischen Kollaborationen und Gesamtkunstwerke. Um es gleich vorwegzunehmen: Die vor drei Tagen in der Galerie Arndt & Partner eröffnete Fotoausstellung kreist ebenso um die meist kühlen Nacht-erfahrungen und die puzzleartig gebrochenen Tagträume des ehema-

ligen Talking-Heads-Chefs. Schlaflos scheint David Byrne mit der Kamera durch diverse Hotelzimmer, über Flughäfen, Flure und durch Tiefgaragen geirrt zu sein, um die Innenbilder loszuwerden und zur Ruhe zu kommen. Die farbigen Einzelfotos und Blocks zu vier oder zwanzig Elementen sind klar gebaut, dialektisch gehängt und geben den festgehaltenen Objekten (Lampenfassungen, Fußbodenkacheln, Lichtschaltern, Steckdosen auf Blümchentapete, aber auch merkwürdig kippelnden Sesseln, japanisch anmutenden Unfallszenen und jenem leicht zu übergehenden Charme des Langweilig-Alltäglichen) eine Aura mit einem Hauch von orwellscher Kälte bei gleichzeitiger Erzeugung der familiären Kuhwärme und der Dampffgefühle, die so grässlich schön und schrecklich sind.

Wenn Sie die Musik der Talking Heads mögen, dann bekommen Sie jetzt die Tapeten dazu, die Sie sich immer schon gern in die Waschnische geklebt hätten.

Fotos von David Byrne in der Galerie Arndt & Partner, Berlin, in den Hackeschen Höfen, bis zum 9. April.

**THADDEUS STRODE,  
GALERIE NEUGERRIEMSCHEIDER**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 28.03.1995

Es gibt Namen, die klingen nach Lokalverbot, Dermoplastik, Klebedrüsen, ganz egal – die sind so sang- und klanglos, dass sie überall hinpassen: Müller zum Beispiel, Heiner, mal links, mal rechts, mal richtig oben, mal unten bei den Whiskyfässern, S(b)rechapparat und Redemittel in einem. Aber darum geht's nicht. Es gibt ja noch andere Namen, einmalige, unverwechselbare. Thaddeus zum Beispiel erinnert mich an eine Leitfigur der kreativen Jungpioniere, Sandmännchens Einfallspinsel, eine Selbstfolter lachhaften DDR-Fernsehens. Aber, aus und vorbei. Gibt keiner mehr einen Schnitz drauf.

Abb.  
**25-  
26**

Thaddeus – bleibt trotzdem schön. Thaddeus Strode, junger amerikanischer Künstler mit österreichischen Vorfahren. Seine Freunde nennen ihn Thad. Thad ist die Koseform von Thaddeus – und Thaddeus Strode, Jahrgang 1964, stammt von der amerikanischen Westküste und lebt heute in Los Angeles. Gerade stellt er in der Galerie neugerriemschneider aus. Und, um es gleich vorwegzunehmen: Selten hat das Berlin der Nachwendezeit einen solchen submarin blinden, durch den Kulturdschungel aller Völker und Zeiten stolchenden Künstlervagabunden gesehen. Raymond Pettibon kennen wir, Karen Kilimnik, Douglas Kolk, Sean Landers. Aber dieser hier, Thaddeus Strode, ist der Gipfel des linienstrudelnden, bewusstseinsweiternden Zeichnens. Was da alles über die häufig rohe und ungrundierte Leinwand torkelt, fast so wie die übereinander gestuften Gedankenbilder durch die Haschpfeife, ist wie ein Kaleidoskop der bebilderten Unendlichkeit. Zenbuddhismus, Comics, Monty Python's Flying Circus, die Science-Fiction-Welt der Kinderzimmer und die Wachträume der Beatniks – alles fließt zusammen in einer bunten Reizzone. Fünf Bilder zeigt Thaddeus Strode in seiner Ausstellung – und alle sind wie lebendige Phantasieorgane.

Da ist zum Beispiel eine dieser unbehandelten Leinwände, die wie Tierhaut über den Rahmen gezogen erscheinen – bemalt, bezeichnet, bekritzelt mit Filzstift. In diesem Fall sieht man Fragmente sich blähender Buddha-Bäuche und beringte Ohrläppchen, die einem auf ganz infantile Art und Weise surreal, innenbildlich, naiv und stotternd unser aller metaphysische Obdachlosigkeit vor Augen führen, das schwarze Loch, „The Black“, in dem wir sitzen, unfähig zur sittlichen Vervollkommnung.

Ein anderes Bild bildet eine Art Zauberspruch aus dem Sprachsumpf (man kann ihn gut vor sich hin murmeln) und klingt wie eine lautmalerische Aufstandsbekämpfungsanleitung. Auf der Leinwand kleben verschiedene aus Comicheften ausgeschnittene und vergrößerte Sprechblasenfragmente, die man wohl im Stil der schwittersschen Ursonate rezitieren muss, um ihrer Sprengkraft gewahr zu werden. Der Kultur-, Sprachen- und Mythenmix der multiethnischen Gesell-

schaft ist bei Thaddeus Strode nicht etwa Thema angestregten Multikulti, sondern ganz normale Voraussetzung für eine allgemeine und existenzielle Reflexion.

Dominiert freilich wird die Ausstellung durch eine Videoschleife, die den Künstler, in unendlichem Autismus, unermesslich langweilig, wie in der Einzelkabine tanzend auf einem Holzpodest zeigt. Gleichzeitig frisst sich dieser Eindruck wie eine Überdosis Sehnsuchtssubstanz ins Gehirn und vermischt sich mit den zeichnerischen Magnetfeldern an der Wand.

Selbstverliebt genehmigt sich der Künstler einen Schweineorgel-dominierten Song von Lee „Scratch“ Perry & The Upsetters, dem eingefleischten Papsthasser und Rasta-Fundamentalisten. Und mit der Zeit, während man, eingehüllt in die Reggae-Tanzwolke, auf die Bilder starrt, wird einem klar, dass sich Thaddeus Strode keine andere musikalische Entsprechung zu seinem Werk hätte wünschen können. Gebetsmühlenartig wabert zwischen den Tönen ein Bewusstsein in den Raum, das sich die Kifferkönige immer gewünscht haben müssen: ein weltumspannender Allesglaube an Love, Peace & Happiness.

Neo-Flower-Power und Emotionen aus dem Sechziger-Museum, abgestimmt auf die politischen Notwendigkeiten der neunziger Jahre von Thaddeus Strode in der Galerie neugerriemschneider, Goethestraße 73 in Berlin-Charlottenburg.

**„JUNGE KUNST AUS LATEINAMERIKA“,  
HAUS DER KULTUREN DER WELT**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 12.04.1995

---

Mit einem sehr subjektiven, aber gerade deshalb diskussionswürdigen Ausschnitt „Junge Kunst aus Lateinamerika“ im Berliner Haus der Kulturen der Welt ist es Alfons Hug gelungen, den Blick auf zwei Großereignisse zu kon-

zentrieren, die zunehmend den interkulturellen Dialog befruchten: Ich spreche von den Biennalen Havanna und São Paulo. Gestern nun hatte das Haus der Kulturen der Welt zu einer Konferenz mit dem neugierig machenden Titel „Das Marco Polo Syndrom“ geladen und gut siebzig Teilnehmerinnen und Teilnehmer kamen. Darunter einige Vordenker jenes Modellwechsels in der Kunst, der die Kunst des Westens zum Umdenken zwingt.

Hans Belting und der Entdecker der Magiker der Kunst, Jean-Hubert Martin, waren angereist und plädierten für Vielstimmigkeit und gegen die Ignoranz des Eurozentrismus in der Kunst.

Lorna Ferguson, verantwortlich für die Biennale von Johannesburg, zeigte eine Unmenge von Dias, die die verwirrende Vielfalt und eine Art produktives Chaos der ersten Biennale des neuen Südafrika dokumentierten.

Sebastián López und Gerardo Mosquera erläuterten den schwierigen Weg der Biennale von Havanna von einer marginalen Dritte-Welt-Veranstaltung zur Funktion eines sympathischen Kommunikationsspenders, der versucht, alles Eingefahrene in der Kunst neu zu denken: nationale Identität, das Verhältnis der „Arte popular“, der Volkskunst, zum internationalen Mainstream und die gegenwärtige und zukünftige Rolle des Museums dort und hier.

Bildende Kunst aus der sogenannten Dritten Welt taucht in bisher nie gekanntem Ausmaß in den Metropolen auf, eine bisher einmalige Überlappung kultureller Identitäten greift um sich und – das ist neu – die sogenannte Dritte Welt reagiert in ihren eigenen Kunstzentren auf diese Entwicklung beziehungsweise bestimmt sie deutlich mit. Längst ist Kassel nicht mehr der Nabel der Welt, weshalb auch Catherine David, die die nächste „documenta“ vorbereitet, deutlich auf ihr Interesse hinwies, die alten Connections und europäischen Vormachtsinteressen bei Sammlern, Galerien und Museen zu unterlaufen. Wie sie das zu tun gedenkt, verriet sie allerdings nicht, und ob es ihr gelingen wird, steht in den Sternen. Aber ihr markant formulierter Anspruch, die Filzokratien in der Kunst außer Acht zu lassen, wirkte erfrischend und vielversprechend.

Anders als bei ähnlichen Tagungen dieser Art stand nicht das mediengerechte Posing im Vordergrund, sondern eine argumentative Auseinandersetzung, die freilich an manchen Stellen etwas aufschlussreicher hätte hinterfragt werden können. Warum denn nun welcher Ausstellungsmacher welche Wahl trifft oder warum Nelson Aguilar in São Paulo die Volkskunst beziehungsweise das traditionelle Kunsthandwerk ausschloss, Lorna Ferguson es in Johannesburg aber eher überbetonte, wurde nicht beantwortet. Nach wie vor wünschen Ausstellungsmacher sich mit der Aura des Subjektiven und Unergründlichen zu umgeben – in dieser Attitüde stehen sie den Künstlern in nichts nach.

Dass gerade Berlin, soeben erst dem Mauerghetto entkommen, die Öffnung des mit Vorurteilen und Arroganz vermauerten Blicks braucht, darin waren sich alle Teilnehmer des Symposiums einig. Welche Ausstellungen in Berlin vonnöten sind und wie und ob Künstler aus den Peripherien dieser Welt beteiligt sein sollen, darin gingen die Meinungen in der Abendrunde weit auseinander.

Um Exotik muss sich Berlin nicht kümmern, klar, um ein bisschen mehr Internationalisierung schon. Ob dieser Prozess lediglich über finanzielle Interessen, den Kunstmarkt und den so bornierten Sinn des Haben-Wollens stimuliert werden kann, wie Paul Maenz (gewaschen mit allen Wassern und Weißwäschertricks der wundersamen Geldvermehrung) vorschlug, bleibt dahingestellt. Das Annehmen der dezentralen Lage Berlins und ein wissbegieriges Denken in Parallelstrukturen, unterstützt auch durch Gelder aus der öffentlichen Hand, hätte sicherlich kurzfristig eine nicht unbeträchtliche Schubwirkung. Zuerst aber müssen wir lernen, die Kunst der sogenannten Dritten Welt als etwas Spezifisches und qualitativ Eigenes zu schätzen.

Gerade die sich in Europa ausbreitende Langeweile und zunehmende Fraglosigkeit in der Kunst wird konfrontiert durch die Erlebnisse des Traumatischen, Themen wie Flucht, Migration und Exodus in der Kunst Lateinamerikas, Afrikas und Asiens. Eine Multikulti-Marmelade, die die Widersprüche verkleistert und nur eine subtilere Form

der Vereinnahmung darstellt, können wir uns freilich schenken. Das „Marco Polo Syndrom“ ist eine Krankheit, die diejenigen befällt, die statt der interkulturellen Kommunikation Berührungssängste und Vorurteile produzieren, die in die Ferne schweifen und doch nichts begreifen. Brücken zu schlagen, darum wird es auch heute, beim zweiten Tag des Symposiums, gehen. Eine Frage lautet: „Kiwis auf der Sahnetorte?“ – und wird von Friedrich Meschede moderiert.

**MATT MULLICAN, NEUE NATIONALGALERIE**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 21.04.1995

---

Dass die Nationalgalerie, die ja eher einem zur schnellen Kurskorrektur unfähigen Supertanker in stürmischer See gleicht, nun doch binnen eines Jahres einen seit dem Weggang von Wulf Herzogenrath schlummernden geistigen Programmvorrat präsentiert, versetzt selbst Kenner der Materie in Erstaunen. Sicherlich spielt hier das Aufeinanderzugehen zwischen Friedrich Meschede (Deutscher Akademischer Austauschdienst) und Britta Schmitz (Neue Nationalgalerie) eine nicht unwesentliche Rolle. Mit ihrer beider Hilfe hat Berlin für die nächsten Wochen ein Schaufenster der Moderne, das sich sehen lassen kann.

Der amerikanische Künstler Matt Mullican, Jahrgang 1951, der in New York lebt und zurzeit als Gast des DAAD in Berlin arbeitet, zeigt eine Installation mit zehn riesigen Fahnen, die eigens für die Ausstellung in Berlin zum Stückpreis von viertausend (glücklicherweise rekordtiefgefixten) Dollar angefertigt wurden. Ein nur in den USA erhältlichem besonders dichter Nylonstoff kam zum Einsatz, der nicht bedruckt wurde, sondern für die aufzunehmenden Motive die Unterschicht bildete. Nun also hängt es, das überdimensionale Leitsystem, und gibt seine Signale geradewegs in den Stadtraum ab.

Das Glashaus Mies van der Rohe, das der Neuen Nationalgalerie als ein nicht einfach zu bespielender Ausstellungsort dient, kommt mit diesen fast mit einem Light-Box-Effekt leuchtenden Piktogrammen großartig zur Geltung.

Außen und innen, die Schauseite an der Potsdamer Straße und eine Bildfront, die auch mit den Kunstwerken anderer Künstler im Museumsinnern konkurrieren muss, gehen ein dialogisches Verhältnis ein. Eine Videoinstallation von Marie-Jo Lafontaine presst ihre Bunkerform fast ein wenig zu dominant, eben mit typischer europäischer Zitadellenmentalität, gegen die Mullican-Fahnen, aber Joseph Beuys' rostige Straßenbahnschiene aus der Sammlung Marx wird in ihrem absoluten Anspruch durch die laute und mächtige Konzeptfront Matt Mullicans aufgebrochen, und es ergeben sich dadurch ganz neue Blickwinkel bezüglich des Werks beider Künstler.

Matt Mullican entwickelt seit 1981 Symbol- und Emblemsysteme, sogenannte Charts, die von den Motiven her einfach zu lesen sind, aber doch einer gewissen Kombinationsfähigkeit bedürfen.

Auf rotem, schwarzem, gelbem, blauem oder grünem Grund positioniert er Piktogramme, die das Verhältnis Künstler/Welt von einer ganz alltäglichen wie utopischen Seite reflektieren. Ja, ich habe sogar den Eindruck, dass Matt Mullican so universell denkt, dass sogar Außerirdische oder auch vergangene Kulturen sich mühelos führen lassen könnten mittels dieser modernen Serviceorientierung. Ein Kopf mit einem kreisrunden Loch beispielsweise zeigt schwarz auf rot das subjektive Vermögen für das Aufnehmen und Abgeben von Informationen an und stellt den reflektierenden Menschen ins Zentrum des Universums. Mit Zeichen für die ausschnittshafte, durch ein Vergrößerungsglas „gerahmte“ und die „ungerahmte“ Welt, die ganzheitliche, die Welt-Totale, tastet sich Matt Mullican durch das Sichtbare und die Welt als Vorstellung.

Es ist ein bildlicher Text, der uns da vor Augen geführt wird. Er gehört zur modernen Bewusstseinsstellung, arbeitet sich aber gleichzeitig auch an den Ideen und der Kunstproduktion historischer Systemprogramme ab. Das Bauhaus fällt mir in diesem Zusammenhang

ein – und Mies van der Rohes Suche nach Durchsichtigkeit, Durchschaubarkeit, Verständlichkeit, allgemeiner Zugänglichkeit. Als Antwort auf den Utopierest des Architekten wirkt Matt Mullicans Fahneninstallation wie eine Formanalyse, die sich einklinkt in das durch den Glasbau vorgegebene Modell. Obwohl in einem geschlossenen Raum gezeigt, ist Matt Mullicans Nachrichtentransport Kunst für den öffentlichen Raum. Und genau dort wird ihr dank der Unterstützung durch die Deutsche Bahn AG noch eine weitere Chance eingeräumt: Auf einem der momentan nicht genutzten Bahnsteige des S-Bahnhofs Alexanderplatz hängen in Ost-West-Richtung weitere Fahnen, die dem tristen Ambiente ein paar frische Farben anschminken und die man auch in Zukunft nicht missen möchte. Mit ihrem Forum-Bahnhof-Programm ist die Deutsche Bahn nun sogar in Sachen Kunst auf der richtigen Schiene.

Heute Abend wird das Spektakel eröffnet: Um 18 Uhr auf dem Bahnhof Alexanderplatz und um 20 Uhr in der Neuen Nationalgalerie an der Potsdamer Straße.

## **PÉTER GÉMES, IFA-GALERIE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 28.04.1995

- 
- Abb. 27-28 Ungarische Künstler zählt man hierzulande heutzutage nicht gerade zu den Stars der Kunst. Zu DDR-Zeiten war das anders: Da wachten wir auf mit Omega und Illés, mühten uns abends im Filmklub mit einem Brocken gulaschkommunistischer Verantwortungsethik frei nach den Beziehungskisten der Mészáros' und quälten noch in der Nacht aus einem gewissen Engagement und einer gewissen Einfühlung heraus das in der Mangelgesellschaft ewig nagende Innentier, weil Gábor Bódys „Nachtlied des Hundes“ in uns rumorte.

Ungarn hat großartige Künstler – das muss man gerade heute sagen, gegen das machtvolle Desinteresse, das im Falle dieses Landes zu exemplifizieren ist, symptomatisch für die Situation der nabelumspielenden Arroganz generell. Auch der vor Jahren offiziell in der Öffentlichkeit verbreitete „grenzenlose“ Nächstenliebeskummer zwischen Berlin einerseits und Budapest andererseits hat nicht dazu beigetragen, unser mitteleuropäisches Gegenüber auch nur eine Sekunde länger als nötig im Hinterkopf zu behalten.

Gestern nun wurde in der Berliner Galerie des Instituts für Auslandsbeziehungen eine Ausstellung mit Werken von Péter Gémes eröffnet, die schlagartig deutlich macht, wie anders der Weg des künstlerischen Avantgardismus in Ungarn (oder zum Beispiel auch in Polen!) verlief gegenüber der zwanghaft bemühten Traditionspflege in der DDR. Wenn die Arbeiten von Péter Gémes gewisse prinzipielle Ähnlichkeiten aufweisen mit Arbeiten des aus Zwickau stammenden Künstlers Thomas Florschütz, dann ist das der Beweis für ein reales künstlerisches Ausbruchsverhalten, das es zweifellos in der DDR gab, aber viel deutlicher noch ist es die Offenbarung eines strikten Individualismus, ohne den die Moderne nicht gedacht werden kann, die eben auch seit fünfunddreißig Jahren in Ungarn zu Hause ist.

Péter Gémes, Jahrgang 1951, zeigt in seiner Ausstellung, die sehr sparsam und einprägsam arrangiert wurde, diverse Fotosequenzen mit Schwarzweißfotos. In diesen Fotos spielt der Körper eine entscheidende Rolle. Man sieht die mehr oder weniger klaren Umrisse sowie Binnenformen von Armen, Beinen, Händen und Füßen – und die Verlaufsspuren eines aktionistischen Prozesses: das klassische Phänomen der Body-Art, der Körperkunst. Doch Gémes ist im weitesten Sinne ein Zeichner, ein Zeichner mit Licht, mithin ein Nachfahre des großen Man Ray.

Zusammen mit seiner Frau Klára Héjj erarbeitet er sämtliche Werke in der Dunkelkammer, in der er tanzt, spezielle Körperhaltungen entwickelt und so diverse Bewegungsabläufe formuliert, während seine Frau eine Taschenlampe um seinen Körper führt und so den Licht-Zeichnungen in langen Belichtungszeiten eine Form verleiht,

die dann wiederum Ausgangspunkt für Doppelbelichtungen oder weitere fotografische Manipulationen sein kann.

Tagebuchartig schreibend, belichtend, Innenbilder erhellend, füllt Péter Gémes ganze Wände mit Einzelfotos, die in einem zweiten Akt zu einer Pyramidenform oder einer Sanduhr-, Netz- oder Säulenform zusammengesetzt werden. Bis zu achtundzwanzig Einzelteile können da zusammenkommen.

Je mehr sich die zeichnerischen Strukturen verdichten, umso malerischer werden die Arbeiten, bis sie zum Beispiel in den zwölfteiligen „Geister-Bildern“ zu einem gigantischen Zopf, so einer Art Rapunzelleiter zusammenwuchern.

Gémes knipst nicht, er dokumentiert nicht, er beschreibt nicht: Er lässt Dunkelheit saugen – eine Referenz an Heraklit, der nach der Überlieferung im Dunkeln philosophierte in der Erkenntnis, dass man bei Tageslicht nichts, umnachtet aber alles Wesentliche sähe.

In seiner Vorliebe für das Lichte wie das Dunkle und die Geometrie gleicht Péter Gémes einem Zisterzienser, der an einer unsichtbaren Kirche baut, über Gebühr melodramatisch fixiert auf das Kreuz unterm „Schwarzen Quadrat“ – eben ein typischer katholischer Wertewandler im politisch-chaotischen Ungarn der Nachwendezeit.

Bärbel Bohley übrigens wurde zur Ausstellungseröffnung schmerzlich vermisst. Sie hätte diesem neuen europäischen Glaubenskämpfer sicher eine brennende Kerze zuzueignen gewusst.

Die Positiv-Negativ-Kunst von Péter Gémes in der ifa-Galerie in der Berliner Friedrichstraße 103 ist zu besichtigen bis zum 5. Juni.

## PETER DOIG, GALERIE CONTEMPORARY FINE ARTS RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 30.05.1995

Nicole Hackert und Bruno

Abb.

Brunnet, das Galeristenpaar mit der klassischen Entdeckerhaltung, soeben noch eingehend befragt und liebevoll porträtiert im Berliner Stadtmagazin „tip“, machen schon wieder von sich reden: Mit dem entsprechenden Reaktionsvermögen, Neuansätze in der Kunst lange vor ihrer allgemeinen Etablierung im Mainstream entdeckt und gefördert zu haben, stellen sie einen Briten vor, der es augenscheinlich vermag, mit all dem, was in den letzten Jahren in der Malerei eher gering geschätzt wurde, einen ungewohnten, mittlerweile kaum noch vorstellbaren dynamischen Schub beim Betrachter auszulösen. Gezeigt werden Bilder von Peter Doig, einem Maler, der es versteht, in dem allgemeinen Gewese, das um die neuen (die alten!) Formen der Malerei der neunziger Jahre gemacht wird, seine Bilder in erster Linie durch sinnliche Präsenz mit romantischem Unterton und erst in zweiter Linie durch Inhalte oder Bedeutungen wirken zu lassen. Häufig verknüpft sich das wiedererwachte Interesse an Malerei mit einem furztrockenen Genießerverhalten, das ganz bewusst die ästhetischen oder politischen Reibflächen mit einer überzuckernden Marmelade zukleistert, die alle Konfliktpotenziale versüßt. Bei Peter Doig jedoch fällt auf, dass sich ein melancholischer Aspekt in seinem Werk aus gerade dieser Spannung zwischen einer Interessiertheit an Oberflächenreizen, ja, fast könnte man sagen, in sentimentalischen Abschieden, einem Dahingleiten in Schönheit und gleichzeitiger Verweigerung von schönem Schein aufbaut.

30-  
32

Peter Doig, geboren 1959 in Edinburgh und aufgewachsen in Kanada, seit 1979 in London zu Hause, vermochte die Blicke der Fachwelt insbesondere 1994 auf sich zu ziehen, als man ihn, verknüpft mit einer Ausstellung seiner Werke in der altherwürdigen Londoner Tate Gallery, für den Turner Prize, den wichtigsten britischen Kunstpreis,

nominierte. Zwar hat er ihn dann nicht bekommen, aber seither gelten seine Bilder als die geheimen Kultstücke einer emanzipierten Heile-Welt-Nostalgie – man muss sie sich nur genau genug ansehen, diese Ansichten von schneeflockenumwehten Skiläufern und Skipisten, einem vom Blues heimgesuchten Dampfer im Urwalddickicht, seltsam zugewucherten Farmerhäusern, vor sich hin angelnden Fischern im Abendlicht und höchst surreal durch den Bildgrund kurvenden Liniengflechten (die all dem immer etwas konsequent Bildnerisches verleihen und nicht die platte Gegenstandsabkupferei zum Anlass für ein Bild nehmen).

Peter Doig hat vieles von dem, was uns in der europäischen Malerei lieb und teuer ist, verinnerlicht und dann auf die Gipfel einer ungeordneten Verkitschtheit geschleift, dass von Böcklins Frömmerei oder dem so wundervollen Charme des Kränkelnden, den wir bei Edvard Munch so schätzen, nur noch die Gesten übrig bleiben. In diesen Gefühlssurrogaten tuscht und feuert Peter Doig, halb Hedwig Courthsmahler, halb Edward Hopper, um einer Form zum Durchbruch zu verhelfen, die immer auch Chaos und Unordnung zulässt.

Häufig sind es Fotos, Zeitungsbilder oder zufällige Schnappschüsse, die eine malerische Inspiration auslösen. Unschärfen oder Farbstichigkeiten befördern in diesem Fall sogar das innere Sehen. Dias, die der Künstler auf seinen Reisen macht, werden zu seinen Skizzenbüchern.

Peter Doig glüht sich geradezu durch die reale Welt, die Welt seiner Vorstellung, die ohne Hollywoods Filmindustrie heute ja nicht mehr denkbar ist, und durch die Welt der Kunstgeschichte. Was aus diesen alle biedermeierliche Backofenwärme austreibenden Crossover-Romantizismen spricht, ist das Wirkungsfeld eines überzeugten Süßholzrasplers, der es verdient hat, dass man ihn einen Meister der modernen poetischen Praxis nennt.

Peter Doigs Bilder sind zu sehen in der Galerie Contemporary Fine Arts in Charlottenburg, Taurogener Straße 15, bis zum 15 Juli.



23



24

**23-24** David Byrne, Ausstellung „sleepless nights“, Galerie Arndt & Partner, Berlin, 1995, Fotos: Archiv Galerie Arndt & Partner, Berlin S. 131



25

**25** Thaddeus Strode, Ausstellung „I Work for the Other Side“, neugerriemschneider, Goethestraße 73, Berlin, 1995, Foto: Thaddeus Strode / Courtesy of the artist and neugerriemschneider, Berlin S. 133



26

**26** Thaddeus Strode, Ausstellung „I Work for the Other Side“, neugerriemschneider, Goethestraße 73, Berlin, 1995, Foto: Thaddeus Strode / Courtesy of the artist and neugerriemschneider, Berlin S. 133



27



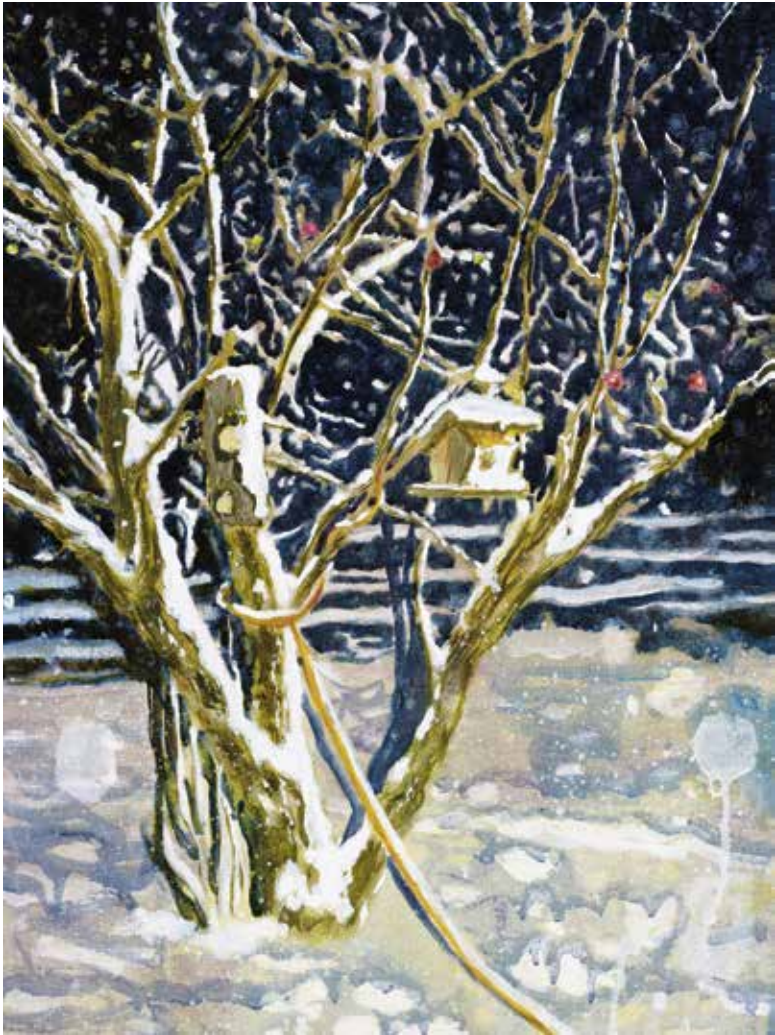
28

**27-28** Péter Gemes, Fotoinstallationen, ifa-Galerie, Berlin, 1995, Fotos: Joachim W. Schiwy, Berlin S. 140



29

**29** Maxim Kantor, Tod eines Handlungsreisenden, 1995, Öl auf Leinwand, 230 × 290 cm, Courtesy of Galerie Poll, Berlin, Foto: Archiv Galerie Poll, Berlin S. 153



30

**30** Peter Doig, Bird House (small), 1995, Öl auf Leinwand, 40,6×30,5cm, Courtesy of Contemporary Fine Arts, Berlin, Foto: Jochen Littkemann, Berlin S. 143



31



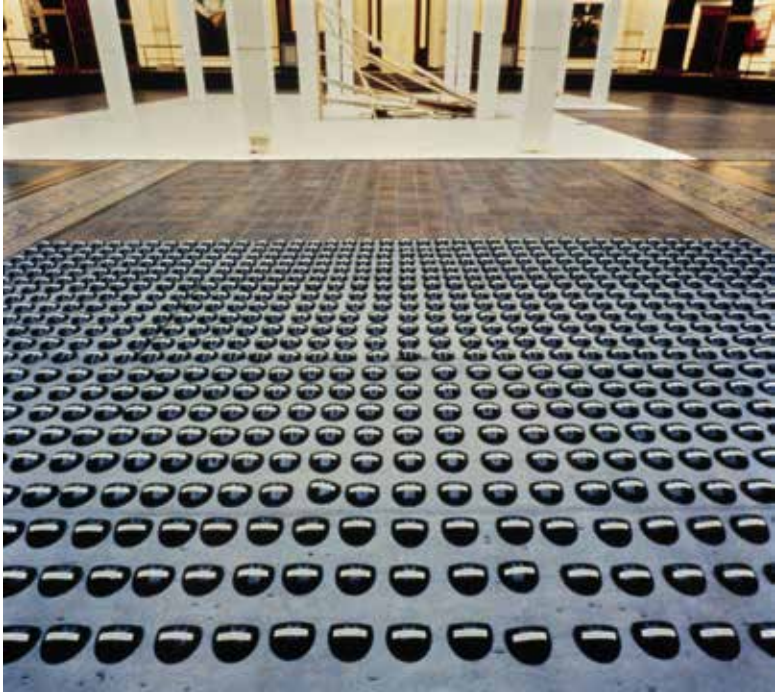
32

**31-32** Ausstellungseröffnung Peter Doig, „Blotter“, Contemporary Fine Arts, Berlin, 26.05.1995, Courtesy of Contemporary Fine Arts, Berlin, Foto: Archiv Contemporary Fine Arts, Berlin S. 143



33

**33** Magdalena Jetelová (ursprüngliches Konzept), Ausstellung „Der Riss im Raum“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1994/95, Foto: Matthias Flügge, Berlin S. 163



34

**34** Else Gabriel, Ausstellung „Der Riss im Raum“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1994/95, Foto: Matthias Flügge, Berlin S. 163



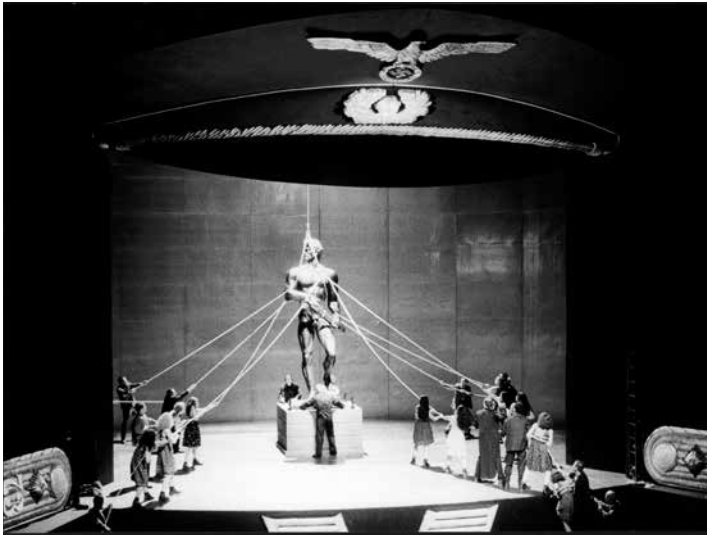
35

**35** Ausstellung „Georg Grosz“, Neue Nationalgalerie, Berlin,  
© Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Foto: Reinhard  
Friedrich (†) S. 166



36

**36** Ausstellung „Georg Grosz“, Neue Nationalgalerie, Berlin,  
© Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Foto: Reinhard  
Friedrich (†) S. 166



37



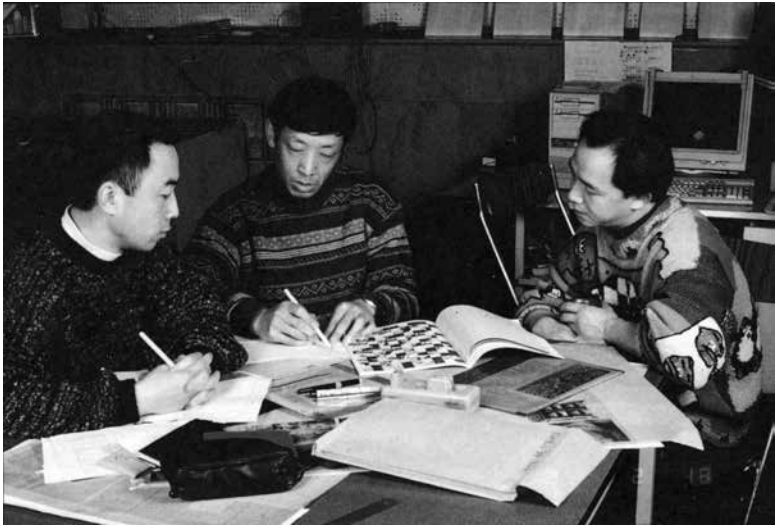
38

**37** Aufführung von „Ernst Jünger“, Volksbühne Berlin, Spielzeit 1994/95, Bühnenbild: Hans Haacke, Regie: Johann Kresnik, Foto: Gerhard Amos, Berlin / Akademie der Künste/Johann-Kresnik-Archiv, Berlin S. 168

**38** Johann Kresnik (l.) und Hans Haacke (r.) in der Volksbühne Berlin, Spielzeit 1994/95, anlässlich der Aufführung von „Ernst Jünger“, Foto: David Baltzer/ZENIT, Berlin / Akademie der Künste/Johann-Kresnik-Archiv, Berlin S. 168



39



40

**39** Günther Uecker arbeitet an seinem „Brief an Peking“ (1994, schwarze Farbe auf gebleichtem Leinen, 300 × 510 cm), Foto: Alexander Tolnay S. 180

**40** Gruppe Xin Kedu, Projektvorbereitung „Arbeit III“, Foto: Alexander Tolnay S. 180

Beide Fotos aus: Katalog der Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein, Berlin 1995, Cantz Verlag, Repros: Eric Tschernow, Berlin



41



42

**41** 46. Biennale Venedig, 1995, Fassade des italienischen Pavillons mit der Arbeit von Christian Boltanski: Die Namen aller Künstler, die bisher an der Biennale Venedig 1895-1995 teilnahmen, Foto: Wolfgang Träger, Volxheim S. 182

**42** 46. Biennale Venedig, 1995, Raum von Luigi Fontana, Foto: Wolfgang Träger, Volxheim S. 182



43

**43** Cy Twombly, Galerie Max Hetzler, Berlin, 1995, Foto: Jörg und Philipp von Bruchhausen, Berlin S. 187



44

**44** Cy Twombly. Eine Retrospektive, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1995,  
Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 189

## **NITSCH, KOWANZ, GRUBINGER, NBK**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 28.07.1995

---

Drei österreichische Künstler in Berlin – es wurde höchste Zeit, dass der hierzulande bestehende Informationsbedarf über den „weißen Fleck am östlichsten Rand der westlichen Hemisphäre“ abgebaut wird. Die Ausstellung kann das zwar nicht einmal ansatzweise tun, dafür ist die aktuelle österreichische Kunstszene viel zu heterogen, aber mit der Vorstellung von zwei Künstlerinnen und einem Künstler, die drei Generationen angehören, werden zumindest beleghaft einige markante Positionen der österreichischen Kunst der Gegenwart vorgestellt. Beim Besuch dieser Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein (NBK) können Sie getrost all die wieder und wieder reproduzierten Klischees von Kaffeehaus und Beisl auf der Insel Austria, die scheinbar im transatlantischen Pingpong zwischen New York und Westeuropa ausgeklammert wurde, vergessen. Denken Sie nicht an das legendäre Wien der Jahrhundertwende, das für Karl Kraus die Versuchsstation des Weltuntergangs war und für Carl E. Schorske das Laboratorium der Moderne. All die sentimentalen Archäologen wie Joseph Roth, Robert Musil oder Stefan Zweig sind heute nur noch Staffagefiguren, Freuds „Traumdeutung“, Wittgensteins „Tractatus“ und Schönbergs Zwölftonmusik das Plätschern zum Gedödel einer längst internationalisierten Langeweile in der Kunst. Mögen auch die österreichischen Ministerien ihre Künstler bis zur Halskrause zustopfen mit Subventionen – selbst der EG-Zuspätkommer Österreich wird der allgemeinen Verschiebung der Kunstdiskussion durch Leute, die ihren schlechten Geschmack lieben, nicht entkommen.

Was in der jungen Szene Wiens momentan möglich ist, ist freilich das Gegenteil all der pappigen Lachnummern auf Sprechblasenniveau. Wien heute ist eindeutig ein Prestige- und Emanzipationsprojekt – nur schade, dass die Ausstellung darüber nichts mitzuteilen hat.

Zu den Ausstellenden gehören Hermann Nitsch, Protagonist des zutiefst katholischen und unmäßig blutigen Orgien-Mysterien-Theaters, außerdem die ganz auf Licht orientierte Brigitte Kowanz und Eva Grubinger, die Jüngste, mit einer zwischen Computernutzung und Handbetrieb pendelnden Strategie.

Die Arbeiten von Hermann Nitsch, rote und schwarze Schüttbilder (Schüttbilder deshalb, weil Nitsch Farbe mit dem Eimer über die Leinwand kippt und dann mit den Fingern drin herumquirlt), sind schnell angeschaut und setzen sich nicht im Bildgedächtnis fest. Über die Jahre (Nitsch spielt den Priester und Propheten seit 1957) sind die ästhetischen Batterien, die Ausdrucksfelder, die Nitsch von der mit viel Brimborium angelegten Aktion ins Bildnerische verlagerte, nicht aufgeladen worden, sondern haben eher an Kraft verloren. Die österreichische Vorliebe fürs Theater ist bekannt, aber bei Nitsch sind die Leinwände, egal ob er nun sein Malhemd gleich mit untermührt oder nicht, merkwürdig blutleer, obwohl er panscht und spritzt, was das Zeug hält.

Eva Grubinger, ganz das Trotzköpfchen der computerisierten Dünnbrettbohrerei, hat sich auf eine Kinderfassung verlegt, die nur funktioniert, wenn auch das Publikum mitmacht. Ihr Projekt „Netzbikini“, eine Installation mit Computer, Drucker, Nähmaschine und diversen Netzstoffen, läuft auf dem Niveau „Unterrichtstag in der Produktion. Jeder, der zwei linke Hände hat, kann per Mausclick immer noch Künstler sein.“

Das geht so: Mann oder Frau ordert einen Schnitt für einen zweiteiligen Badefummel über Internet, schneidet den Stoff selbst zu, näht ihn auf der Maschine und markiert das Do-it-yourself-Produkt dann mit dem Label der Künstlerin.

Besucher von Kunstaustellungen leiden heute oft an fehlenden Kollektiverlebnissen. Aber die Orientierungskrise der Kunst mit Jungmädchen-Animationen beleben zu wollen, halte ich für ausgesprochen pubertär. Wer will, kann die angeblich nahtlos bräunenden Bademoden der reiferen Jugend aber immer noch als Akt der Sexualhygiene weiterempfehlen. Die eindrucksvollsten Werke der Ausstel-

lung, weil nur auf den Akt des Sehens und Wahrnehmens hin konzipiert, stammen von Brigitte Kowanz. Sie hat mit der Arbeit „Licht ist, was man sieht“ (mit glimmenden Verteilersteckdosen, einem blinkenden Glasballon, Morsezeichen per Schriftalphabet und Lichtprojektionen) eine so einfache wie einleuchtende Selbstbeschreibung des Mediums Licht und der Zeichenfunktion der Kunst gegeben, dass man wegen dieser Lektion über Sein und Schein, über Licht als etwas Sichtbares wie Immaterielles die Ausstellung doch besuchen sollte. Nitsch, Kowanz, Grubinger im Neuen Berliner Kunstverein, Chausseestraße 128 in Berlin-Mitte, bis zum 17. September.

## **HELMUT NEWTON, GALERIE BODO NIEMANN**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 01.08.1995

---

Gäbe es in Berlin nicht eine Galerie wie die von Bodo Niemann, würde uns in Sachen Kunst der zwanziger Jahre sowie im Bereich der Fotografie Wesentliches fehlen. Zehn Jahre rackert sich Bodo Niemann nun schon ab und wurde in den letzten Jahren mehr und mehr zu einer Schaltstelle fotografischer Belange.

Unvergessen bleibt aber auch sein Engagement für das Abseitige, zum Beispiel einen Ostberliner Künstler wie Clemens Gröszer, den er noch vor dem Mauerfall mit seinen messerscharfen und inszeniert manieristischen Porträts im Westen vorstellte.

Bodo Niemann scheut das Risiko nicht, und so hat er gegenwärtig eine hervorragende Schau mit Werken des Fotografen Helmut Newton eingerichtet, die vom Publikum geradezu süchtig aufgenommen wird.

Um es gleich vorwegzunehmen: Helmut Newton ist einer der bedeutendsten Modofotografen unserer Zeit und außerdem bekannt für seine Porträt- und Aktfotografien.

Weil er offensichtlich ein geiler Bock ist, für den der Feminismus nicht mehr zu sein scheint als eine Männerblicke anziehende Pose vor der Kamera (und zwar zum Teil so nah, dass man bereits im fleischigen Sperrgebiet die Bürzeldrüsen jubilieren hört), mögen ihn die scharfzüngigen Barrikadenkämpferinnen von der Zeitschrift „Emma“ überhaupt nicht und zogen gegen den angeblichen Sexismus seiner Bilder staubtrocken zu Felde. Am Ende blieben die mit ihrem Frausein bestens munitionierten „Emma“-Wortführerinnen allerdings auf der Strecke, weil Helmut Newton erfolgreich gegen den ungenehmigten Abdruck seiner Nacktfotos durch „Emma“ prozessiert hatte. Letztendlich kehrte sich der feministische Eifer sogar gegen die „Emmas“, weil sie Newton indirekt Gelegenheit gaben, sich medienwirksam und, ganz Pascha, als verfolgter Künstler zu gerieren.

All das lädt natürlich das Umfeld dieser Ausstellung auf und lässt die Bilder noch obsessiver erscheinen: als die Trophäen eines Kameraschützen, der dem Körper der Frau hinterherjagt, um ihn zu erlegen. Eine Serie von sechs Selbstporträts beweist es. Newtons Begrüßungszeichen ist das des Pistoleroingers.

Was Newton letztendlich findet, ist aber tragischerweise nie mehr als die Abwesenheit von Frau. Denn näher ran als ihr unter die Wäsche kommt er nicht. Alle Aktfotografien dokumentieren die Lage des Beschautwerdens. Und deshalb geht er wie ein Süchtiger immer wieder auf die Pirsch.

Newtons Frauenideal entspringt männlicher Phantasie und sucht die Unterwerfung. Je mehr sich die Frau mittels Schleiern und Masken der männlichen Schaulust entzieht, um so rasender setzt Newton ihr nach.

Diese starken, wohlproportionierten Akte mit dem Germaniaflair peitschen den phallischen Blick geradezu hoch, weil sie ihre unverhohlene Frontalität immer wieder als Barriere gegen die Bezwingung einsetzen.

Newton liebt das Bild des sinnlichen weiblichen Körpers, wie es schon in der Antike entworfen wurde, und seine Nähe zum Ideal völkischer Hüterinnen von Herd und Wehenschmerz irritiert ihn nicht.

Wenn er seine Modelle mit Handschellen an Heizungskörpern foltert, sie in Pelze und Leder steckt, ihre Entblößung mit voyeuristischer Akkuratess inszeniert und sogar eine halbausgezogene Barbiepuppe noch zur Metapher für eine kleine Schweinerei umdeutet, dann immer nur, weil er scharf ist auf die Preisgabe ihrer Unbezwingbarkeit.

Dort wo die Beine von Frau Nielsen oder die einer Eva mit Pickelhaube oder die einer gefesselten Schaufensterpuppe enden, geht der Durchschnittsgeschmack baden. So viel Fetischismus, Exhibitionismus und Narzissmus verträgt nur, wem seine eigenen Domina- und Zimmermädchen-Projektionen nicht fremd sind. Ganz egal wie Mann oder Frau aber diese Bilder empfinden, ihre fotografische Qualität, ihr Bildbau und ihre Aktualität stehen außer Frage.

Dass Helmut Newton, geboren 1920 in Berlin, australischer Staatsangehörigkeit und in Monte-Carlo zu Hause, das Deutschsein sich nur zu Fuße eines Bismarckdenkmals oder im Birkenwäldchen vorstellen kann (über Birne Kohl unter deutscher Eiche wollen wir gar nicht reden), sei ihm verziehen.

Er entschädigt mit anderen Bildern: zum Beispiel einer Serie mit Porträts, in der mir das von Catherine Deneuve mit laszivem Augenaufschlag und Zigarette zwischen den Zähnen das Liebste ist und das der Anita Ekberg in ihrem Haus bei Rom das Vergeblichste. Wagner hätte der über die Gartenmauer ins Nichts schauenden Walküre keinen flauschigeren Tontepich weben können. Kunst und Kitsch liegen oft nah beieinander.

Helmut Newton in der Galerie Bodo Niemann, Knesebeckstraße 30 in Berlin-Charlottenburg, noch bis zum 5. August.

## **„IN AND OUT OF TOUCH“, KUNST AUS BUDAPEST, LONDON, BERLIN, HAUS UNGARN**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 11.08.1995

---

Es gibt Ausstellungen, die sind die Fischblasen ihrer selbst, blähen sich unter Ideen, die nicht mehr sind als die träge wehenden Darmwinde ihrer Produzenten, und sind meist so gestrickt, dass die ausstellenden Künstler mit ihren Werken dazu verdammt sind, die Flatulenzen der Ideenspender möglichst bengalisch zu illuminieren. Von diesem lästigen Kunstterrorismus sind wir derzeit umzingelt wie unsere Computer vor einer neuen Welle ominöser Viren. Es gibt aber auch die anderen Ausstellungen. Ausstellungen, die eher aus kommunikativem Interesse entstehen und in denen die künstlerischen Werke ganz der Intention ihrer Schöpfer folgen und der Besucher befreit ist, eine dem Ganzen zwanghaft übergestülpte Idee mitzudenken.

„In and out of touch“ ist solch eine Ausstellung der leisen und unaufdringlichen Art, und sie überzeugt durch die Qualität ihrer einzelnen Beiträge.

Jeweils drei Künstlerinnen und Künstler aus Budapest, London und Berlin sind an diesem Projekt, das unter der Regie von Mariele Neudecker und Barbara Thumm zustande kam, beteiligt – und ab heute ist es im Haus Ungarn in Berlin zu sehen. Das Faltblatt zur Ausstellung spricht davon, dass es für die Einrichtung der Ausstellung wichtig gewesen sei, „Künstler aus den jeweiligen Städten auszuwählen, die die Erfahrung verbindet, zeitweise außerhalb ihres Kulturkreises gelebt zu haben“. Aber natürlich ist diese Bedingung nicht von Belang, sofern die entstandenen Werke eine Maßgelungenheit besitzen, die sie vor anderen Werken auszeichnet. Und genau das ist der Punkt. Alle Werke sind so mit Erinnerungen und Inhalten aufgeladen, dass eben kein wirrer ästhetischer Zusammenhang entsteht, sondern eine klare Formung. Also Qualität. Da tritt doch der Aspekt, dass wir es bei

Jaime Pitarch mit einem Spanier zu tun haben, der in London lebt, oder bei Susan Turcot mit einer Kanadierin, die in Berlin wohnt, oder bei Johannes Albers, mit einem Deutschen, der in London studiert hat, vollkommen in den Hintergrund.

All die viel diskutierten Aspekte von Geschlecht, Rasse, Klasse, Mentalität, Identität, Kulturkreiszugehörigkeit usw. sind vielfach spannende Nebenschauplätze der Auseinandersetzung, aber entscheidend bleibt, wie präzise ein Werk zu sprechen vermag. Und jeder Kunstfreund weiß, dass Kunst selbst nicht sprechen kann, sondern erkannt werden will, sofern Kenntnis von Kunst vorhanden ist.

Das Beste an dieser Ausstellung ist: Sie hat Witz und Phantasie – und zwar so viel wie „Alice im Wunderland“ und die Traumwirklichkeiten der Knetmännlein in einem.

Bei Johannes Albers geht es schon los: Der quält sich erst einmal mit einem Doppelbild, ein sattelfester Maler zu werden, und beweist sich dennoch sogleich mit einem dieser Schneegestöber aus dem Spielzeugladen, dass er darin eher dem Osterhasen-Eier-Anpinserter gleicht, und relativiert sich umgehend selbst. Das ist Kunst, die wie „Be my Baby“ nach dem Sündenfall klingt – melodiös und heiter, ohne das mediale Schlamassel und die aktuelle Fraglosigkeit der Malerei aus dem Auge zu lassen.

Bei Jaime Pitarch, der zwar aus einem ganz anderen Kosmos stammt, findet sich die gleiche sensible und hintergründige Art. Er zeigt eine dieser wundervollen Südseemuscheln (Lütt Matten ... Sie wissen schon!) – und wenn man genauinhört, kann man sogar (dank eines winzigen Lautsprechers) bei echtem Meeresrauschen und Möwengekreisch abschalten.

Jaime Pitarch zeigt außerdem so eine Art zivilisatorisches Gleichnis („The world in your hand“), ein winzig kleines Haus, aus einer Ein-Pfund-Münze gehämmert, Hundehütte und Rückzugspalast in einem. Es erübrigt sich wohl zu erwähnen, dass dieser Kunst keinerlei konzeptionelle Mühsal, keinerlei überkandidelte Sinnanstrengung anzumerken ist.

Eine ausgesprochen suggestive Arbeit, bei der man glaubt, dem Verti-

go-Effekt zu erliegen und in ein dunkles Loch hineingezogen zu werden, stammt von Attila Csörgő, wie überhaupt das Illusionistische, Geheimnisvolle, Zauberhafte der Ausstellung deutlich eingeschrieben ist: so auch bei Melanie Jackson, die uns ein sich wunderbar nutzlos durch den Raum biegendes Gelände anbietet und diverse Glaskugeln, die einen anschauen wie die irren Augen von Peter Lorre. Auch bei Róza El-Hassan gibt es mehr Rätsel als Lösungen derselben: ein Windhauch, den man hören kann, der aber nicht weht; ein Stein im freien Fall ...

Dem Titel der Ausstellung am nächsten kommt wohl Cornelia Schmidt-Bleek mit einer Show schöner Schriftbilder auf der Suche, den Graben zwischen Verstehen und Nichtverstehen zu überspringen. Ihr Blackout in Babel ist so naiv gespielt wie intelligent gemacht.

Anrührend in ihrer stillen Paarbeziehung sind die Figuren von Susan Turcot, die wohl jeweils die Existenz des Gegenübers erleben, aber doch nicht fähig sind, über Leere und Mutlosigkeit hinweg einen hoffnungsvollen Blick zu wagen.

„In and out of touch“, neun Künstler aus Budapest, London und Berlin, im Haus Ungarn, Karl-Liebknecht-Straße 9, ganz in der Berliner Stadtmitte, bis zum 10. September.

## MAXIM KANTOR, GALERIE POLL

RADIO BRANDENBURG, KULTURSZENE, 31.08.1995

*Die 45. Berliner Festwochen 1995 werden in ein paar Tagen mit einem Paukenschlag, der Eröffnung der Ausstellung „Moskau – Berlin / Berlin – Moskau“ im Berliner Gropius-Bau, unbestrittene Highlights setzen und sogar gewisse Tabus brechen.*

*Die flankierende Soloschau zu diesem Großereignis zeigt dazu Werke von Maxim Kantor an zwei Orten: Bilder von 1982 bis 1994 in der ehemaligen Kunsthalle und, soeben eröffnet, neueste Arbeiten in der Galerie Poll. Unser Kunstkritiker Christoph Tannert hat sich die Werke genauer angesehen.*

Abb.  
29

Maxim Kantor, Jahrgang 1957 und in Moskau zu Hause, ist ein Bessener. Statt die Goldgräberstimmung zu nutzen und eine eigene Bank zu gründen, sich eine ehemals staatliche Mine unter den Nagel zu reißen oder einfach nur ein Viertel des tschetschenischen Territoriums in eine Bakschischrepublik umzuwandeln, malt dieser Wahnsinnige Bilder. Und was für welche: Die Berliner Kunsthalle strotzt nur so von expressionistischem Ausfluss – groteske Massenszenen werden da aufgekocht, real existierende Verzweigung, Trinker- und Verbrechervisagen, vom Sozialchaos Eingepferchte – eine einzige Lamentatio darüber, dass Mütterchen Russland wohl demnächst über den Jordan geht, wenn nicht irgendein starker Mann mal den eisernen Besen rausholt – oder zumindest ein Künstler den in die Irre Geleiteten mit der entzündeten Kunstfackel heimleuchtet. Große Bilder mit Figuren, denen Staatsterror und neue Ellenbogenfreiheit die Gesichtszüge haben entgleisen, vereisen und im Wodkaglas versacken lassen, stehen neben großspurigen Worten.

Maxim Kantor sieht sich als ein Auserwählter, der, Zitat, „die Kunst nach einem halben Jahrhundert Winterschlaf zum Leben erwecken“ will, der an Stelle der Dekadenz die Klassik herbeiwünscht und ausgezogen ist wie der brave Ritter, „die zerstörten Verbindungen zur

Tradition“ wiederherzustellen. Ist Maxim Kantor nur ein wüster Träumer, ein tapsiger Romantiker – oder vielleicht doch einer der neurussischen Rückwärtsgewandten, die laut trötend (und voller Hass auf Demokratie und bürgerliche Freiheiten) ihren Bocksgesang anstimmen? Gehen hier stalinistisches Ordnungsdenken, die Sehnsucht nach dem starken Staat und ein klassischer Wertkonservatismus zusammen? Kantors moralisierendes Gegreine beschwert die vorurteilsfreie Rezeption seiner Bilder. Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen: Es vergiftet sie schleichend.

Während in der Kunsthalle das Unheil in Gestalt maskuliner Horden und gallebitterer Porträts daherkommt, zeigt die Galerie Poll Werke aus den letzten zwei Jahren, die den sozial anklägerischen Ton ein wenig in den Hintergrund drängen und dafür die Malerei selbst deutlicher sprechen lassen.

Es ist das unbestrittene Verdienst der Galerie Poll, Maxim Kantor 1988 in Moskau entdeckt zu haben. Ihn anlässlich der Berliner Festwochen im Doppelpack vorzuführen, erweckt ein wenig den Eindruck, die Moskauer Szene hätte ihren konzeptionellen Kurs aufgegeben und befände sich auf dem Weg zurück in den Hafen der Ewiggestrigen. Im Prinzip läuft die Entwicklung in Moskau tatsächlich so, nur dass eben nicht Maxim Kantor, sondern eine wilde Horde junger Provokateure die Nase vorn hat, die die Kunststunde spielen und sich auf Dada berufen. Maxim Kantor ist und bleibt demgegenüber ein Sonderfall. Freilich ein Dr. Jekyll, der alle Register seines Alptraums zieht.

Zur Verteidigung seiner Kunstleistung ist allerdings anzumerken, dass sein Stil, dieser handfeste Expressionismus mit Hang zu verdrehten Gliedmaßen wie zur physiognomischen Studie, den Vergleich mit den Altvorderen vom Anfang des Jahrhunderts nicht zu scheuen braucht. Maxim Kantor ist täuschend echt zwanziger Jahre. Und er hat recht, diesen Stil so zu pflegen, denn Russlands Lebensgefühl ankert immer noch in vorrevolutionärer Zeit.

Die Kunsthalle mit ihren niedrigen Decken verstärkt noch den Ton des Elends und der Bedrängnis, während in der Galerie Poll das Tosen

und Rasen auf Kantors Bildern, dieses Hilflos-aus-der-Achse-Kippen vom Geschmack des reinen Barbarentums gereinigt und auf Kunstwert und klingende Münze eingegrenzt wird. Satte 80.000 DM kostet zum Beispiel der „Tod eines Handlungsreisenden“. Da wird einem wirklich blau vor den Augen.

*Bilder von Maxim Kantor in der ehemaligen Kunsthalle und der Galerie Poll in Berlin, bis Anfang Oktober.*

## **MOSKAUER FOTOKUNST, NBK UND IFA-GALERIE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 28.09.1995

Es ist wie im Kalten Krieg. Aus Moskau kommt derzeit nichts Gutes. Oder doch? Der russische Bär hat laut und vernehmlich gebrummt und sich in Gestalt von Boris Jelzin als Serbensympathisant zu erkennen gegeben. Der Westen ist darob verschnupft. Russland ist zur alten Idee der Großmachtspolitik zurückgekehrt und pocht auf seine Einflusszonen.

Und Moskaus Künstler, jene assimilierten „Sapadniki“?

Sie, diese unsicheren Kandidaten, werden augenscheinlich so lange zurückgehalten, bis sie auf vaterländischen Kurs getrimmt sind. Einigen ist es jedoch gelungen, Berlin zu erreichen, rechtzeitig zur Eröffnung einer Ausstellung mit „Zeitgenössischer Fotokunst“, die heute Abend in einem Doppel eröffnet wird: in der ifa-Galerie an der Friedrichstraße und im Neuen Berliner Kunstverein (NBK) in der Chausseestraße.

Die Auswahl in der ifa-Galerie beschränkt sich in erster Linie auf Arbeiten an der Wand, im NBK dagegen bestimmen Installationen und räumliche Gebilde das Geschehen.

Die Mehrzahl der Künstlerinnen und Künstler entwickelte ihre heu-

tigen Kunstpositionen in der Zeit der Perestroika und steht der Gruppe „Unmittelbare Fotografie“ nahe.

Mit radikaler Abkehr von den ideologischen Klischees machten sie Schluss mit den verlogenen Ergebnisillustrationen und pochten auf Authentizität und künstlerische Freiheit. Ähnlich wie auch in der DDR nahmen die Experimente mit Licht und Filmschicht zu; nicht mehr das Einzelbild, sondern Bilderserien und formalisierte Reihen traten in den Vordergrund, und natürlich eroberten die jungen Ausbrecher (ganz gegen bisherige Spielregeln) den tastbaren Raum. Das fotografische Bild wurde zu einem Bestandteil von hängenden Gebilden, quietschenden Sperrmüllmaschinen und Lichtkästen.

Eine wichtige Rolle spielte dabei, dass oftmals Fotos nicht selbst mit der Kamera aufgenommen worden waren, sondern dass es sich um Fundstücke vom Flohmarkt oder Reproduktionen aus Büchern handelte.

Seit der Erfindung der Fotografie wissen die Fotografen, dass ihr sogenanntes dokumentarisches Medium alles andere als die Wahrheit produziert. Gerade die sowjetische Fotografie wurde groß in einem Land, das ihre Verfälschung und ihre Ausnutzung zur parteipolitischen Manipulation zu einem Wegweiser der Geschichte von Kunst und Politik machte.

Deshalb sind derzeit zwei Tendenzen auszumachen: erstens das Bemühen, im Foto „Wahrheit“ zu restaurieren, zweitens die fundamentale Kritik am Anspruch des Fotos auf dokumentarischen Wahrheitsgehalt überhaupt.

Doch nun konkreter: Selbstinszenierungen im Stile gewollter Debilität und Schnappschüsse eines früh vergreisten Säuglings bietet Gor Chahal an, der sich einmal als Fliegenpilzknalltüte und einmal in Wald und Flur ablichtet, ertappt beim Pennälerstreicheln. Hier wird das Zumutbare überstiegen.

Problematisch empfand ich auch die von der Decke herunterbaumelnden Partisanenfähnchen mit aufgeleimtem Bildoval. Motiv: Flintenweiber lieben sich, weil ihnen ihr Panzerkommandant beim Waffenputzen abhandengekommen ist. Dazu umhalsen sie sich und knuddeln an schwerem Kriegsgerät herum, dass es seine Art

hat. Als Persiflage auf Waffenkult ist das nicht zu verstehen, eher als Olga- und Natascha-Joke der Gagasorte. Die Mädchengruppe heißt „Tschetvjortaja Vysota“ – vierte Höhe. Augenscheinlich muss ihnen die Luft da oben zu dünn geworden sein.

Im Unterschied zu diesem monumentalen Frontporträtkitsch zeigt Anatolij Shuravlev eine Serie römischer Herrscherporträts aus der Antike – großgezogene und altertümlich gebräunte Archivfotos. Sie wirken heutig und gewollt historisch zugleich und sprechen von einem Menschenbild, das sich seit zweitausend Jahren nicht gewandelt hat.

Wer nach den intermedialen Aspekten der Fotografie sucht, findet bizarre Beispiele im Neuen Berliner Kunstverein. Dort hat Vadim Fishkin mithilfe eines ausrangierten Plattenspielers und einem darüber montierten Bilderkarussell ein Gleichnis auf die ewige Reproduktion der Polarität zwischen Rüstung und Abrüstung, Liebe und Hass arrangiert. Während eine kratzige Sprecherstimme Bibelzitate nach Matthäus hören lässt, drehen sich Ritterrüstungen und Raketenteile. Der Titel dieses Nonstopkonflikts lautet lapidar: „Umlaufbahn“. Die von einem Motor in Schwingung gesetzten „Wackel-Bilder“ von Alexei Shulgin sind dagegen eine witzelnde Bastelarbeit.

Kleinkunstniveau und mediale Kritik, gespielte Tollpatschigkeit und moralischer Anspruch. Hochkunst- und Schaschlikbar-Niveau – Moskauer Fotokunst ist wahrlich keine Monokultur.

Morgen eröffnet der dritte Teil der Fotoschau in der Galerie im Marstall, gegenüber dem Palast der Republik. Und sicher gehört eine Sonderausstellung kulturkritischer Fotos von Boris Mikhailov zu den Attraktionen.

## MOSKAUER KÜNSTLER, MARSTALL BERLIN

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 13.12.1995

---

*Wünsdorf hat sie nicht mehr, Jüterbog nicht (jedenfalls nicht mehr alle) – dafür hat Berlin sie: die Russen. Erst sind 'se weg, nun sind 'se wieder da. Berlin ist jetzt Russenzentrum. Keine andere europäische Metropole wird von den Russen so geliebt wie Berlin, etwa hunderttausend Emigranten leben derzeit hier – die Reichen von ihnen in Charlottengrad, die Korrupten in den Rotlichtbezirken, die Armen im Osten, manche gar nicht mehr. Christoph Tannert hat die Künstler unter ihnen ausgemacht.*

Seit die Berliner Politik verinnerlicht hat, dass Teutonia weit weg von London und Paris, aber nur einen Katzensprung vom realen Osten entfernt liegt, blickt man gelassener in Richtung Sibirien (das für Adenauer ja schon hinter Braunschweig anfing). Wenn die Russen ihrerseits Berlin als „Jewropa Zentr“ verstehen, freut das den Berliner natürlich.

Mit dem Projekt „Moskau – Berlin / Berlin – Moskau“ haben die Berliner Festwochen im September eine Lawine losgetreten, deren Folgen noch lange zu spüren sein werden. So ziemlich alle gestandenen Komponisten, Theaterleute, Künstler, Dichter sind mittlerweile hier gewesen und haben der Stadt ein kulturelles Überangebot beschert, das sicherlich nicht ein zweites Mal inszeniert werden kann. Die Stars, die Bekannten (auch die Jungen unter ihnen), haben wir kennenlernen können – doch nun hat sich eine Künstlerkarawane in Marsch gesetzt, die bisher im Schatten der Kabakovs und Prigovs stand, aber jetzt auch Aufmerksamkeit für sich fordert.

Es war deshalb die Idee der Akademie der Künste, mit einer sogenannten „Werkstatt Moskau“ diesen Versprengten, Zurückgebliebenen, Suchenden ein alternatives Forum zu bieten. Die Galerie im Marstall zeigt ab heute Abend die Ergebnisse ihrer sozialen Interven-

tion. Damit kein Zweifel aufkommt: Natürlich sind Stipendienprogramme aller Art richtig, auch wenn sie die Gäste nur drei Monate freihalten, ja, selbst wenn lediglich ein Vier-Wochen-Besuch drin ist. Aber warum, um alles in der Welt, werden die Eingeladenen genötigt, sich mit Äquivalenten in Form von Ausstellungen zu revanchieren? Jeder, der auch nur ein Gramm russische Seele bei sich vermutet und unbedingt den Kulturschock riskieren will, stellt sich anscheinend in Deutschland als Künstler vor. Warum wohl entfliehen all die Oblomows aus der treibenden Bewegungslosigkeit ihres Staates, um sich hier nach Strich und Faden zu blamieren? Die Umwandlung der Werte, die Ungereimtheiten ihrer Zeit zwingen sie dazu. Helfen wir! Zeigen wir uns offen! Aber enthalten wir uns des gutgemeinten Multikulti in der Kunst!

Die Ausstellung im Marstall ist ein typisches Beispiel absoluter Konzeptionslosigkeit auf deutscher Seite. Wild hat man die Positionen von zwölf bildenden Künstlern mit denen aus den Bereichen Film- und Medienkunst, Musik und Literatur zusammengewürfelt. Im Stil der grausamen FDJ-Rechenschaftsausstellungen müssen die Vorgeführten Farbe bekennen. Dass da, vor Schreck, nicht jedem etwas einfällt, war zu erwarten. Sich zu Hause, zwischen all den von der Kette gelassenen leichtgewichtigen Provokateuren zu blamieren, fällt kaum auf. Aber hier wird lediglich denen, die Ostkunst schon immer so spannend fanden wie Neurosen in Blüte, ihr Vorurteil bestätigt. Eine grobe Fahrlässigkeit der Veranstalter.

Natürlich wirft auch die schlechteste Ausstellung immer noch ein, zwei Sonderlinge aus der Mittelmäßigkeit – und so soll wenigstens auf die Position von Konstantin Zvezdočetov hingewiesen werden, der einen Guckkasten gebaut hat, eine Art Ersatzglotze, und darin (direkt unterm Eisernen Kreuz) der germanischen Frohnatur mit bitterbösen Anzinkereien heimleuchtet.

Vladimir Arkhipov zeigt eine „Galerie von populären Objekten“, die er von Bekannten und Unbekannten erbeten hat – und die alle typische Produkte der Mangelgesellschaft sind: ein aufgeschnittener Fußball, der (mit Henkeln!) als Eimer dient, Zucker- und Mehlschaufeln aus

halbierten Plastikflaschen, Spielzeug aus Bier- und Tee-Büchsen – anrührend in ihrer Ehrfurcht vor den Wegwerfartikeln der westlichen Überflusgesellschaft und genauso exotisch wie die Recyclingwaren aus der „Dritten Welt“. Hier scheint einer verstanden zu haben, dass wir, aus Ost und West, uns zwar gegenwärtig begegnen, aber doch in ganz anderen Zeitzonen und Wertesystemen leben.

Manche Künstler, wie Kirill Preobraschenski, überspringen die Zeitachse, indem sie im Namen einer missverstandenen „psychedelischen Revolution“ ihr Ego mit Drogen brechen. Schaden nehmen sie alle.

„Moskauer Künstler“, Teil 3, ab heute Abend in der Galerie im Marstall, am Schlossplatz in Berlin-Mitte, bis zum 17. Januar.

# KLASSISCHES UND POSTHUMES

VON GROSS-  
AUSSTELLUNGEN,

der zeitlosen  
Wirkungsmacht  
wahrer Kunst sowie ihren alten, toten

oder zu Unrecht  
vergessenen

HELDINNEN  
UND HELDEN



## „DER RISS IM RAUM“, MARTIN-GROPIUS-BAU

RADIO BRANDENBURG, KULTURSPIEGEL, 25.11.1994

Endlich hat Berlin ein Mammutereignis der grenzüberschreitenden Art. Bis zum 5. Februar befindet sich der Berliner Martin-Gropius-Bau in den Händen von sechsundvierzig Künstlerinnen und Künstlern, die mit ihren Werken belegen, dass Europa in der Kunst immer ein faszinierender Wechselbalg gewesen ist und sich partout nicht durch die Schlitzaugen einer Westmoderne pressen lässt, die keine Chance vergibt, sich mit den eigenen Freischwimmerqualitäten wichtig zu machen. Die Ausstellung heißt „Der Riss im Raum“ und beweist, dass die politische Ordnung von Jalta Austauschbeziehungen erschweren, aber nicht den Geist einer Epoche kasernieren konnte. Klar wird auch, dass das Verdrängen oder Erinnern von Geschichte und das Begleiten politischer Prozesse der Gegenwart nicht festzumachen sind an einem künstlerischen Stil.

Die größte Dummheit besteht nach wie vor darin, West- und Osteuropa, Freiheit und Ghetto, Abstraktion und Realismus beziehungsweise das Ästhetische und das Politische gegeneinander auszuspielen. Was für ein Kinderglaube.

Es ist immer wieder spannend, Ausstellungskonzepte miteinander zu vergleichen. Glücklicherweise muss „Der Riss im Raum“ den Vergleich mit dem Bonner Megaevent „Europa, Europa“ vom Sommer dieses Jahres nicht scheuen, denn das Berliner Ereignis ist um ein Vielfaches präziser in der Fixierung des östlichen Teils Europas – und man fügt und entzieht sich und schreitet mit Lust durch die wahlverwandtschaftlich gestaffelten Räume.

Das Bonner Renommierprojekt franste an seinen Rändern aus und

Abb.  
33-  
34

glich einem überfüllten, unübersichtlichen Allerweltskunstdepot. Während die Bonner Ausstellung bestimmte Tendenzen osteuropäischer Entwicklungen quasi unter die westlichen Geschmacksstandpunkte unterzurühren gedachte, so als ob zum Beispiel Wassili Kandinsky lediglich ein Radieschen im bunten Kessel der Nase-vorn-Gardisten gewesen wäre, suchen die Kuratoren von „Riss im Raum“ nicht die Wiedergutmachung, vielmehr legen sie Wert auf Differenzierung und die Aufhebung des Schwarz-Weiß-Denkens. Man kann nun getrost von der irrigen Auffassung Abstand nehmen, dem Westen sei die Kunst eingepflanzt gewesen und der Osten hätte sich eingeschworen auf Ideologie.

Matthias Flügge und seine Ko-Kuratoren Ada Krnáčová-Gutleber aus Bratislava, Anda Rottenberg aus Warschau und Jiří Švestka (gebürtiger Tscheche aus Düsseldorf) haben vielmehr feine Schnitte quer zu den Entwicklungslinien des osteuropäischen Kunstkörpers gezogen und geben beispielhaft kund von den mentalen Eigenheiten und ästhetischen Subsystemen im Viereck Polen, Tschechien, der Slowakei und Deutschland.

Dabei sind jede Menge Entdeckungen zu machen. Vorab ein Tipp: Übersehen Sie A.R. Penck und Gerhard Richter nicht, die mit bisher kaum öffentlich gezeigten Werken aus den Privatsammlungen Burda und Böckmann vertreten sind.

Aber nun zum Kern: Von den vierziger Jahren bis heute werden bisher ungeahnte Korrespondenzen vor Augen geführt. Eine überschaubare Zahl von Einzelpositionen geht dialogische Verhältnisse ein.

So trifft die farbopulente Nachkriegsmoderne eines Ernst Wilhelm Nay auf den frühen surrealistischen Tadeusz Kantor.

Erschießungsszenen und Partisanenheroik, ein wenig polnisch symbolistisch, aber gläubig auf den guten Menschen im Kommunisten hoffend, hier von Andrzej Wróblewski, greifen über auf eine für das KZ Auschwitz geplante Freiheitskämpferfigur von Fritz Cremer.

Cremer, der die DDR-Kunst nachhaltig geprägt und ideologischem Schmalspurdenken mehrfach drastisch entgegengetreten ist, wirkt in dieser Konstellation als Wunschträumer wie Reformers, Wróblewski,

der sich 1958 das Leben nahm, als Teil einer tugendterroristischen Avantgarde. Die Einsicht, dass der reale Sozialismus nur um den Preis der Diktatur zu verteidigen ist, hat beiden ein hohes Maß an Selbstüberwindung abgerungen.

Für die bis zur Erschöpfung durch die Staatskunstreignisse gepeitschten Vorzeigekünstler der DDR heißt es erst einmal „Aussetzen“. Sie spielen in dieser Ausstellung keine Rolle. Dafür erhalten der Konstruktivist Hermann Glöckner und Carlfriedrich Claus, dem ein eigenes Kabinett eingerichtet wurde, Wand und Stimme. Günther Ueckers „Kriegsarg“ von 1968, eine geräuschvolle „Antwort an den (Krypto-Faschisten) Marinetti“, heute so aktuell wie damals, hat scheinbar gar nichts zu tun mit Glöckners im Himmel schwebenden Kreisen und Schwüngen – und doch ist ihre Lüftung der Antrieb für Ueckers Zorn und seine meditative „Sandspirale“.

Obwohl die Ausstellung aufgeladen ist mit aktivistischen Impulsen, bezieht sie ihren Titel von den schwingenden Drahtgebilden des Karel Malich. Poetisch, lyrisch und formal streng bis in die absolute Stille hinein, ist die eine Klimazone der Ausstellung ganz auf Geräuschlosigkeit orientiert – die andere verbreitet ein Ikarus-Gefühl und umreißt das Problematisch-in-der-Welt-Sein.

Im Zentrum des Lichthofs haben (e.) TWIN Gabriel (mehr Deutschland-Ost) und Georg Herold (mehr Deutschland-West) einen störrischen unfertigen Baukörper (mehr Verhau als Aufbau) hingepflanzt, der wie eine Metapher auf das europäische Selbstbild wirkt. Ein rotweißes Absperrband des Slowaken Július Koller umflattert die Szene, Magdalena Jetelová grüßt im Hintergrund mit einem Schokoladen-traum. In der vollendeten Zeit ist alles möglich – auch Straps und Reichsapfel von Martin Mainer in Schaumgummi (gezupft). Idylle? – „die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug“.

Achtung, bei obrigkeitsstaatlichem Unmut spritzt Ost-West-Affe aus dem Kunstkäfig!

## GEORG GROSZ IN DER NEUEN NATIONALGALERIE

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 21.12.1994

Abb. 35-36 Als der Streit um die Neuhän-  
gung der Bestände in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin das Sommerloch kaschierte, gab es Leichtgläubige, die hielten einen gegen den historischen Uhrzeigersinn platzierten Historienschinen des DDR-Malers Willi Sitte tatsächlich für eine besonders freche Gesellschaftskritik von George Grosz. In Erwartung der lang angekündigten Gedenkausstellung für den großen grotesksatirischen Dr. Seltsam der deutschen Kunst war da wohl eine Wunschprojektion der Pate des Gedankens. Denn, zu viel der Ehre für den Vollfettpinseler Sitte, die Megaretrospektive für George Grosz findet erst jetzt statt. Ab heute sind in einer einmaligen Werkschau rund siebzig Gemälde und über fünfhundert grafische Arbeiten (darunter sämtliche Mappenwerke und die bisher kaum gezeigten Skizzenbücher), außerdem sechzig Gemälde aus dem künstlerischen Umfeld zu bestaunen. Eine Kunstschau der Superlative: akribisch vorbereitet, in der Ansammlung von über tausend Leihgaben aus dem In- und Ausland, ein süchtig machendes Konvolut und hervorragend begleitet durch ein umfangreiches Katalogbuch. Ein wirkliches Weihnachtsgeschenk für Berlin und sicherlich schon während der Feiertage ein Publikumsmagnet.

Ursprünglich sollte die Vorstellung des „ganzen Grosz“ zu seinem hundertsten Geburtstag im vergangenen Jahr erfolgen, doch dann entschied man sich wegen einiger Schwierigkeiten, bestimmte Schlüsselwerke zu leihen, für eine Verschiebung. Das war richtig, denn so kommen wir nun zum hundertersten Geburtstag des ein halbes Leben lang gegen den Spießergeist anmalenden Visionärs George Grosz zu einer einzigartigen Ausstellung, die alle Seiten sei-

nes künstlerischen Wirkens, auch die bisher wenig ernst genommenen, beleuchtet.

Der in Berlin geborene Georg Ehrenfried Gross (mit zwei s) wuchs in Pommern auf, studierte an der Kunstakademie in Dresden und anglisierte schon während des Ersten Weltkrieges aus Protest gegen die von deutscher Seite entfachten antibritischen Hasstiraden seinen Vornamen in George Grosz (mit sz). Gross, Grosz, am größten – der doppelgesichtige Großstadtdandy, der dem Metropolengeist auf den Strich folgte und ihn dann in einer peristaltischen Einverleibung von Lust und Auskots mit dem Sezierbesteck des Künstlers malträtierte, ist ein unzählbarer Neinsager. Mit brutalen Wahrheiten hackt der junge Grosz dem Deutschland der Nationalisten, Speichellecker und Blutsauger, den klerikalen Schwätzern und Demagogen in die Weichteile, führt sich auf wie ein irrlichernder Spaßguerillero und steht gegen Generäle, Pfarrer und Schulmeister, in denen er die „Stützen der Gesellschaft“ erkennt. Das gleichnamige Werk von 1926 nimmt in der Ausstellung denn auch einen zentralen Platz ein und zieht gleichsam alle Verachtung des Künstlers auf das Niveau einer „sozialen Ästhetik“. Doch Grosz ist bei aller Kapitalismuskritik nicht der einäugige Politikünstler, als der er häufig fehlinterpretiert wurde. Vom aufmüpfigen Dadaisten, der zusammen mit Raoul Hausmann und John Heartfield 1920 die „Erste Internationale Dada-Messe“ in Berlin organisierte, über drei Strafprozesse wegen der, Zitat, „Abweichung vom durchschnittlichen ästhetischen und sittlichen (fast hätte ich gesagt „gesunden Volks-“)Empfinden“ bis zu einem depressiven Realismus und alptraumhaften Stimmungen, die den Künstler, nachdem er Deutschland 1933 verlassen hatte, peinigten, ist es nur ein kleiner Schritt. Es ist eine Distanznahme, die den Künstler über den Propagandisten stellt und auf Autonomie schwört. Grosz teilte diese Position mit der antistalinistischen Linken in den USA der dreißiger Jahre und bereitete damit doch auch den Weg für eine allgemeine Entpolitisierung der Kunst vor. Zum abstrakten Modernisten wollte er sich aber dennoch nicht wan-

deln, wengleich der Zeitgeist des Nachkriegsexistentialismus auch ihn erfasste. Das ist ein hochaktuelles Thema, und somit steht auch die Nationalgalerie ganz unverhofft einmal in der aktuellen Debatte. Übrigens, ein Erotomane, deftig und zotig, war Grosz schon immer – doch erst jetzt lernen wir auch die etwas schwülstige und zu guter Letzt pornografische Pinselei des Meisters kennen, der auch seine traditionelle und griesgrämige Seite hat und Pablo Picasso einen „Flaumaler“ schimpft.

Den deutschen und den amerikanischen Grosz führt die Ausstellung in besonderer Weise als großstädtischen Künstler vor, dessen Pulsschlag mit dem Herzschlag von „Metropolis“ identisch ist. Der geniale amerikanische Architekt Daniel Libeskind, der im Berliner Beamtenmoloch unserer Tage auf so peinliche Weise brüskiert wurde, hat für diese metropolitane Nabelschnur ein architektonisches Anschauungszentrum geschaffen, dass die Grosz-Ausstellung an die aktuelle Baustelle Berlin anbindet mit dem Hinweis darauf, das Urbane im Sinne von Grosz vital, turbulent und offen zu halten. Ein glänzender Einfall und ein Synonym für Berlin als Collage.

„George Grosz. Berlin – New York“ bekommen sie multimedial präsentiert, als Maler, Zeichner, Fotograf, Bühnenbildner, Lyriker und Briefeschreiber, als Modefetischist und Kritiker – bis zum 17. April in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin.

## **HANS HAACKES BÜHNENBILD**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 02.01.1995

- 
- Abb. 37-38 Eine Premiere ist zu besprechen, und Sie werden sich fragen, warum es die Uraufführung des neuen choreografischen Theaterstücks von Johann Kresnik in der Berliner Volksbühne verdient hat, unter dem Blickwinkel der

bildenden Kunst erneut unter die Lupe genommen zu werden. Die Antwort ist einfach: Hierfür steht ein großer Name, nämlich der von Hans Haacke, der das Bühnenbild geschaffen hat. Ähnlich wie in anderen Stücken Kresniks steht auch diesmal eine historische Figur im Mittelpunkt der Reflexion. In anderen Stücken waren das beispielsweise die Malerin Frida Kahlo oder Rosa Luxemburg – nun, in Kresniks neuestem Stück, ist es Ernst Jünger, der glühende, ewige Soldat, der Dichter und Insektenkundler – bisher mehr oder weniger eine Ta-  
 bufigur in der aufgeklärten deutschen Literatur und Geistesgeschichte. Wer hätte wohl einen besseren Gegenpart zu Jüngers stahlgewittiger Schöngesteerei abgeben können als der kühle Rechercheur Hans Haacke, den sein amerikanischer Künstlerkollege Mike Kelley distanziert einen „akademisch-puritanischen Agit-Propfer“ nennt, was ich als Lob für künstlerische Identität deute. Die castorfsche Volksbühne hätte nicht länger Volksbühne geheißen werden dürfen, und Kresnik wäre seinem linken Tanznummernhorizont untreu geworden, wenn nicht Hans Haacke, Deutschlands wichtigster gesellschaftskritischer Künstler, den Bühnenraum gestaltet hätte. Haacke, der seit dreißig Jahren in New York lebt und vor vierzehn Jahren zum letzten Mal in einer deutschen Galerie ausgestellt hat, ist hierzulande lediglich Insidern bekannt. Grund genug, anlässlich der Premiere von „Ernst Jünger“ auch über das Werk von Haacke nachzudenken.

Was Haacke auf die Bühne gebracht hat, ist einfach – und deshalb von großer Wirkung. Kein barockes Chichi, keine Verfremdungseffekte, kein verkniffener Minimalismus, sondern eine eindeutige Zeichensetzung beherrscht die Zuschauerblickrichtung, denn Haacke ließ, streng Ernst-Jünger-biografisch, einen riesigen Offiziersmützenschirm sowie Kragenspiegel und Schulterstücke vor den Bühnenrahmen nageln. Das heißt, man schaut, um das Stück zu verfolgen, dem Kriegsfreiwilligen und Stoßtruppführer, Antisemit und donnernd Wortgewaltigen, so wie man ihn aus der Literatur kennt, permanent in die Augen. Später kommt auf der Bühne eine gigantische Kriegerfigur à la Arno Breker hinzu. Breker war Hitlers Lieblingsbildhauer und porträtierte Jünger mit der gleichen penetranten Glattheit, die

seit dem Zeitgeist arischen Staatsterrorismus vielen Mächtigen als „edel“ gilt.

Hans Haacke schafft die formale Klammer für Kresniks interpretatorischen Versuch; einen Deutungsraum, der Haackes früheren räumlichen Interventionen ebenbürtig ist. Ich denke hier zum Beispiel an die letzte Biennale von Venedig (1993), als Haacke den Marmorfußboden des Deutschen Pavillons zertrümmerte. Jenes Pavillons, der 1938 gründlich umgebaut und in die bis heute erhaltene klassizistisch-wuchtige Form gebracht wurde. Hitler selbst war an dieser kühlen Repräsentation des deutschen Faschismus gelegen, so wie die faschistische Macht auch in anderen Gebäuden Mussolini-Italiens und des sogenannten Dritten Reiches in diesem heroischen Antikenschnitt ihre sozialen Ordnungsvorstellungen zelebrierte.

Haacke ist ein unbequemer Wahrheitssucher, der sich möglichst fern von der Macht hält und immer wieder den Schleier des Vergessens auseinanderreißt, um das darunterliegende Verdrängte ins Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Seine klar antifaschistische Attacke auf das atmosphärisch vergiftete und historisch belastete Gebäude war mutig und wurde denn auch durch die Jury der Biennale ausgezeichnet.

Dass die gleiche Jury an Ernst Jünger einen der begehrten „Goldenen Löwen“ vergab, entwertete die Würdigung Haackes, offenbarte aber den neuen Trend hin zu den alten Blut-und-Boden-Mythen, dort wie hier.

Der stahlharte Nationalismus Jüngers, dessen Widerstand sich auf rein ästhetische Fragen beschränkt, und das sozialkritische Dazwischentreten Haackes stehen sich gegenüber wie Feuer und Wasser.

Kresnik spult sein Stück wie eine makabre Weiße-Rößl-Revue ab und erhellt das feine Gespinnst um Kunst und Macht nur zufällig. Dass Kresnik Klaus Theweleits „Männerphantasien“ gelesen hat, merkt man. Sein Stück über den Dichter Jünger, der den ewigen Helden spielt, lässt schreien, metallisch lärmern, eimerweise bluten, kommt aber über den Peepshow-Effekt nicht hinaus. Schade, Haackes Treffsicherheit wird dadurch verwässert.

## **MARSHALL MCLUHAN, FUNDUS-BUCH**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 04.01.1995

---

Kunst kommt ohne Vorwissen nicht aus – und so ist denn auch der Kunstbuchmarkt breit gefächert. Mittlerweile wirft einem der Kölner Benedikt Taschen Verlag die poppigen Prachtbände schon zu Dumpingpreisen hinterher. Die Botschaft beruhigt: Schenken Sie sich die beschwerliche Reise zu den Originalen (ist ja eh nicht sicher, ob man nicht gerade wieder vor einer Fälschung steht), denn: Prestige, Flair und Geschmack können bebildert und erkauft werden. Was gut fürs Auge ist, kann für den Kopf nicht falsch sein, oder?

Nun gibt es aber Bücherwürmer, die bedürfen der sonnig-hellen Bekundung nicht, die wissen eine kostbare Prachthandschrift zu schätzen. Aber: Ihnen genügt eine erstklassige Typografie und solide Fadenheftung mit Leseband, lediglich die Inhalte müssen faszinierend sein. Sollten Sie sich zu den Genießern zählen, die die Texte zur Kunst von der Kunst der Ablenkung zu unterscheiden vermögen, dann kann Ihnen jetzt geholfen werden, denn: Der Verlag der Kunst Dresden hat die gute alte Reihe der FUNDUS-Bücher, die es schon seit 1959 gibt, zu neuem Leben erweckt. Nach dreijährigem Dornröschenschlaf ist der Neustart erfolgt, und die FUNDUS-Bücher finden Sie ab Frühjahr 1995 wieder in Ihrer Buchhandlung. Die Reihe wird herausgegeben von zwei Berliner Experten, Gerti Fietzek und Michael Glasmeier, die insbesondere Wert auf eine lebendige und lesbare Auseinandersetzung mit der modernen Kunst legen. Wenn Sie also etwas auszusetzen haben an der Einebnung der Literaturlandschaft durch dünnblütige Wegwerf-Paperbacks und etwas tiefer einsteigen wollen in die Bilder hinter den Bildern, in theoretische Modelle und ästhetische Verbindlichkeiten, dann schauen Sie nach den dezent gestalteten Westentaschenformaten im Hardcover von 16 mal 9,5 Zentimetern. Der erste Band der neuen Reihe

ist die deutschsprachige Taschenbuchausgabe des Medienklassikers „Understanding Media – Die magischen Kanäle“ von Marshall McLuhan, geschrieben vor über dreißig Jahren. Zur Jubiläumsausgabe, die vor einigen Monaten auch bei MIT-Press, Cambridge, erschien, schreibt Lewis H. Lapham: „Vieles von dem, was McLuhan zu sagen hatte, macht heute wesentlich mehr Sinn als im Jahr 1964. Obwohl das Buch selbst mehr oder weniger vergessen wurde, begannen sich seine profunden Aussagen auf (dem Musikkanal) MTV und im Internet, in Ronald Reagans politischem Image und in der Wiederbelebung von Richard Nixon, via Teleshopping-Networks und E-Mail zu verlebendigen – all das Technologien, die McLuhan vorher sah, aber nicht lange genug lebte, um sie, geformt aus Silicon oder Glas, noch erleben zu können.“

Wer war Marshall McLuhan, geboren 1911, gestorben 1980?

Eigentlich Professor für englische Literatur, gründete er 1963 sein „Institute for Culture and Technology“ in Toronto. Ungewöhnlichen Erfolg, ja Kultstatus in den verrückten Sechzigern brachten ihm seine Bücher „Die Gutenberg-Galaxis“ und die erwähnten „Magischen Kanäle“. McLuhan zog aus der elektronischen Umwälzung des visuellen Menschen, der von der Ferne träumte, den Schluss, dass die inneren Reisen interessanter würden als die äußeren. Damit skizzierte er das poetische Tagträumen als neue Perspektive. Keine Frage, dass ihm die Lifestyle-Illustrierten „Rolling Stone“ und „Playboy“ in ihren Zeitraffer spannten, hochjubelten, als Technikfreak vermarkteten und bald wieder ausspuckten.

Erst die junge Generation der neunziger Jahre, die Cyber-Hippies und Blumenkinder der multimedialen Generation, denen, laut Zeitgeistforscher Matthias Horx, die „Clip-Kultur Notwehr des Gehirns“ und „Fernsehen eine elektronische Nabelschnur“ ist, hat den verrückten Vogel McLuhan wiederentdeckt.

Und nun können auch Sie sich an den kulturkritischen Essays über „Straßen und Nachrichtenwege“, „Kleidung“, „Wohnen“, „Geld“, „Uhren“, „Comics“ laben, über „Die Fotografie“, „Das Auto“, „Das Kino“, „Das Radio“ und „Das Fernsehen“ – kurz, über unsere Alltagspraxis

nachdenken und wie wir ihr erliegen oder entkommen. McLuhans Buch ist ein Welterklärungsbuch und reflektiert insbesondere die Beschleunigung, in der wir uns befinden und die uns oft befremdet. Je schneller wir reisen, umso größere Tauchtiefe muss sein – und so zieht McLuhan den Leser hinauf oder hinab, ganz nach Belieben, in einen merkwürdigen Wust von Analogien, durch Rück- und Quer- verweise, sprachlich klar und ohne zynischen Anekdotenplunder. Marshall McLuhan „Die magischen Kanäle“, erschienen in der FUNDUS-Reihe des Verlags der Kunst, Dresden, ist biblische 540 Seiten dick und kostet 28 Mark.

## **OTTO DIX IN FRANKFURT (ODER)**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 19.01.1995

---

Die Retrospektive auf einen Beau, der den Hurenbock in sich genauso liebte wie den Salonbolschewiken, beschert der Neuen Nationalgalerie zu Berlin derzeit wahre Publikumsströme. George Grosz und der Wackersinn, mit dem Kresnik in der Volksbühne Ernst Jünger verhackstückt, kurbeln die Freizeitfröhlichkeit an. Möglicherweise läuft da etwas schief, aber vielleicht auch nicht!

So geil die Dada-Kreuzzugsstimmung des einen, so platt die apokalyptischen Scheußlichkeiten des anderen. Aber natürlich haben beide die Deutsche-Michel-Mütze korrekt drapiert.

Wer es ein wenig pointierter mag, mehr den Kammerton sucht als die „Bolschewistische Kurkapelle“, dem sei ein Besuch in Frankfurt an der Oder empfohlen. Von heute an zeigt das Kabinett des Museums Junge Kunst „Kritische Grafik“ der Jahre 1920 bis 1924 und das Radierwerk „Der Krieg“ – von Otto Dix.

Wer es satt hat, mit Reality-TV beschossen zu werden und sich den Kampfpilotsimulatoren verweigert, der wird vielleicht in der Lage

sein, sich angesichts der erschütternden Bilderfolge noch vor dem realen Horror des Krieges zu ekeln. So wie Dix Sterben und Tod, Kriegskrüppel, Gestank und Leichenberge zur Anschauung bringt, gehorchen diese Bilder noch nicht dem verkürzten Zeitmaß des elektronischen Krieges und seiner klinischen Präzision. Obwohl mit der Armbanduhr von 1914 die Synergie zwischen Mensch und Maschine beginnt, reproduzieren die Bilder von Dix den medial vorsintflutlichen Zeittakt. Radierung für Radierung, in insgesamt fünf Mappen mit je zehn Blättern, entwirft der Künstler, der wie viele seiner Generation als Kriegsfreiwilliger in die Hölle marschierte, das Trauma des Ersten Weltkrieges in immer schrilleren Akkordblöcken: Verschütete, die aufgedunsenen Schädel der Gastoten, Leichen im Drahtverhau – ein erschütternder Totentanz. Die Formate der Radierungen sind klein, gut 35 mal 47 Zentimeter, aber von so großartiger formaler Dichte, sinnlichem Scharfblick und Präzision im Motiv, dass sie die Erinnerung eher monumental besetzen. Manchmal haben Dixens Gefühlsausbrüche etwas Exhibitionistisches, was wohl auch an der Amüsierwütigkeit der Nachkriegszeit liegt, in der die Arbeiten entstanden. Aber sie verkommen nie zu jener institutionalisierten Ekel-faszination, wie wir sie aus der heutigen Splatter-Movie-Industrie kennen, mit der dümmstenfalls Blutwurst verkauft werden kann, es aber längst nichts mehr zum Erschrecken gibt.

Otto Dix, 1891 in Gera geboren, besuchte Kunstgewerbeschule und Kunstakademie in Dresden. Zwischen 1927 und 1933 ist er selbst Professor an der Akademie. Dix zählt zu den Mitbegründern der Dresdener Sezession von 1919, malt sich durch den Zeitgeist seiner Epoche vom Expressionismus, Kubismus, Futurismus; schockiert in Dada-Pose, insbesondere mit dem verschollenen Bild „Die Kriegskrüppel“ von 1920, und wird von den Nazis wegen „gemalter Wehrsabotage“ angegriffen und aus dem Amt gejagt. Als Vertreter einer streng sachlichen Malerei, scharf und präzise, wird er populär. Zwischen 1933 und 1945 hält sich Dix in der Nähe von Singen am Hohentwiel, später in Hemmenhofen am Bodensee auf, geht aber auch innerlich in die Emigration. Die Arbeiten der Nachkriegszeit, Dix stirbt 1969,

kreisen thematisch vermehrt um Kinder, Tiere, Blumen, Porträts und mildern die Galle des Frühwerks. Das Radierwerk „Der Krieg“ ist zweifellos der Höhepunkt im Werk von Otto Dix und hält durchaus Vergleichen mit Goyas berühmten „Los Desastres de la Guerra“ stand.

Dass die Sammlung der ehemaligen Galerie Junge Kunst Frankfurt (Oder), deren Schwerpunkte seit ihrer Gründung 1965 im Bereich der Herrschaftskunst der DDR und bei den sogenannten „proletarisch-revolutionären“ Vorläufern, insbesondere den der KPD nahestehenden ASSO-Künstlern liegen, keine Arbeit von Otto Dix ausweist, verwundert einerseits – andererseits sind die Erklärungen einfach. Während der Dix des Kriegszyklus propagandistisch instrumentalisiert werden konnte, blieb der pornografische, der fanatisch rohe und satirische Dix den sozialistischen Tugendwächtern ein Rätsel. Die Ausstellung, die übrigens als Ausstellungspaket des Stuttgarter Instituts für Auslandsbeziehungen um die Welt tourt, legt an dieser Stelle deftige Beweise einer Chronique scandaleuse vor und ehrt mit fünfundachtzig Blättern den ganzen Tabubrecher Dix.

Werke von Otto Dix im Kabinett des Museums Junge Kunst in Frankfurt (Oder) plus ein ausgezeichnete Katalog zum Dumpingpreis von 16 Mark, bis zum 26. März.

**SCHÄTZE AUS DEN BERLINER MUSEEN**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 20.02.1995

---

So mancher, der nicht zu den glücklichen Jackpot-Knackern gehört, hat sich wohl schon oft gefragt, was denn aus den Millionen wird, die sich Woche für Woche bei Lotto aufhäufen und nicht wieder ausgeschüttet werden. Wie sich Staatsgeld (schnurr, schnurr, schnurr) glänzend in Kunst umspulen lässt, können Sie derzeit in zwei Ausstellungen sehen.

Gezeigt werden „Schätze aus Berliner Museen“, die zwischen 1975 und 1995 aus Lottomitteln erworben wurden. In zwanzig Jahren gezielter staatlicher Ankaufspolitik ist da einiges zusammengekommen, was aufgrund der Einmaligkeit bestimmter Werke und Objekte beziehungsweise eines nur schwer in Zahlen auszudrückenden Kunstwerts oft sogar höher zu veranschlagen ist als die dafür notierte Summe. Genaue Zahlen waren bei der am vergangenen Samstag im Berliner Alten Museum anberaumten Pressekonferenz nicht zu bekommen, und die wortführenden Museumsleute gerieten zwischen Prozenten, Millionen- und Milliardenbeträgen ganz schön ins Schleudern. Herauszuhören war lediglich, dass seit 1975 über 1,5 Milliarden Mark über die Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin in Projekte aus den Bereichen Sport, Soziales, des Karitativen und der Kunst geflossen sind. Davon könnten gut zwanzig Prozent für die Organisation bedeutender Kunstaustellungen und den Erwerb von Kunstwerken und musealen Objekten aller Art ausgegeben worden sein. Denn nicht nur Bilder, Grafiken, Fotografien oder Werke der Bildhauerkunst wurden erworben – auch Einmaliges aus dem Bereich der Naturkunde, Ritterrüstungen, Kunsthandwerk aller Epochen, Handschriften, Notenblätter, Orden und Auszeichnungen, Schreibmaschinen, alte Radios, Fahrräder, Fotoapparate, Filmkopien, Drehbücher und, und, und ..., ja sogar seltene Wrackteile von Segelflugzeugen. Der Ankauf des Marlene-Dietrich-Nachlasses im Jahr 1993 war wohl die jüngste dieser oft spektakulären Erwerbungen. Sicherlich erinnern Sie sich noch an die Aufregung um das Bild „Die Einschiffung nach (der antiken Liebesinsel) Kythera“ von Antoine Watteau, das heute im Schloss Charlottenburg hängt. Als Höhepunkt der Ausstellung im Alten Museum, die gestern eröffnet wurde, kann man es inmitten anderer Karfunkelsteine der Kunstgeschichte bewundern. Auf seiner Schattenseite, so als wollten die Ausstellungsmacher den etwas neckischen Charakter einer Muschelbrunnenszene mit Amor und sich lasziv räkelnder Psyche noch herauskitzeln, hängt eines der bekanntesten Bilder von François Boucher, dem berühmten Schlüsselloch- und Boudoir-Spezialisten

des 18. Jahrhunderts. Die ganze Ausstellung ist aufgebaut nach dem Kunstkammerprinzip. Und so findet man im Rücken der Bilder die verschiedensten Kulturgüter der jeweiligen Epoche. Für vier steinalte Meteoriten, die heute dem Museum für Naturkunde gehören, haben die Ausstellungsarchitekten sogar einen spacemäßigen Schaukasten gebaut, der perfekt in Captain Kirks Enterprise-Labor gepasst hätte. 4,5 Milliarden Jahre altes Gestein mit Namen wie „Hammadah al Hamra 040“ oder „Ilafegh 013“ – das muss man gesehen haben, wenn man als Erdbewohner nicht im Orkus landen will.

Den Glanz der Ausstellungsstücke durch gezieltes Ausstellungsdesign noch weiter aufzumöbeln, hätte es nicht bedurft, aber zweifellos bekommt die Ausstellung dadurch einen populären Touch, der den Ereignischarakter betont.

Einmal mit eigener Hand die Schubfächer der berühmten, weil unwiederholbaren Rosenkäfer-Sammlung von Gustav Schauer aufzuziehen, lässt das Herz der jungen wie der älteren Abenteurer höher schlagen, die auch gern mit einer Botanisiertrommel auf die Pirsch gegangen wären.

Die Schätze aus Berliner Museen finden Sie zuallererst im Alten Museum, aber, wenn Sie lieber alte Handschriften oder chinesische Malerei mögen, dann auch im Kunstforum in der GrundkreditBank an der Budapester Straße. Beide Ausstellungen laufen bis zum 5. Juni.

In einer Woche, nach der Eröffnung der Ausstellung „Munch und Deutschland“ im Alten Museum, bekommen Sie sogar einen Super-Spar-Preis, der Sie zum kombinierten Besuch aller Ausstellungen berechtigt.

## **RED GROOMS „SUBWAY“, MARSTALL POTSDAM**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 02.03.1995

---

Als vor einigen Tagen drei gigantische Übersee-Frachtcontainer vor dem Potsdamer Filmmuseum landeten, dachten findige Köpfe schon an die Errichtung von Ölbohrplattformen, denn die brandenburgische Steuererhöhungspartei hatte unlängst noch goldene Zeiten versprochen für den Aufschwung Ost. Dieser lässt mittlerweile auf sich warten und ist wohl auch eher im Bermudadreieck zu verorten, weshalb Erklärungen für das geschäftige Treiben in andere Richtungen hätten weisen müssen. Durch Nachfrage bei den guten Feen, den in alle märkischen Geheimnisse eingeweihten Marstall-Kustodinnen, ließ sich das Geheimnis allerdings lüften, und schnell wurde klar, dass es sich doch nicht um Do-it-yourself-Werkzeuge für die flankierende Sozialabsicherung handelte, sondern um ein beliebtes Lockmittel in düsteren Zeiten – um Kunst nämlich.

Seit gestern nun sind all die kleinen und großen Kisten, an denen eine Möbelfirma stundenlang geschleppt hatte, ausgepackt, und ein labyrinthartiges Environment macht den Blick frei auf die New Yorker Untergrundbahn – das Kommunikationsmittel für den beziehungs-gestörten europäischen Touristen. Der amerikanische Happening-künstler Red Grooms, Jahrgang 1937 und ein Mitstreiter der Sechzigerjahre-Heroen Jim Dine, Allan Kaprow und Claes Oldenburg, hat dieses geisterbahnartige Tunnelgebilde vor gut zwanzig Jahren gestaltet, durch das man hindurchgehen muss und in dem man all die bemitleidenswerten Knittergesichter sehen kann, vor denen mich mein Staatsbürgerkundelehrer schon immer gewarnt hatte. Das Ensemble heißt „Subway“ und ist Teil eines ausufernden Bühnenbilds, das den Überbegriff „Ruckus Manhattan“ führt, was so viel heißt wie „Manhattan-Tohuwabohu“, ein irrwitziges Komponentengebilde, in

dem so ziemlich alle signifikanten Gebäude und Einrichtungen Manhattans auftauchen: China Town, Wall Street, World Trade Center, Woolworth Building – und eben die gute alte New Yorker U-Bahn, die heute das längste Streckennetz der Welt besitzt – alles wabbelig in Pappmaché verknüpft und dem knautschigen Super-Whoppern von Claes Oldenburg nicht unähnlich. Überhaupt, es steckt viel Pop in diesem Bild vom öffentlichen Geburtskanal, durch den sich der großstädtische Wahnsinn schiebt. An die vier geplanten Röhren unter dem Berliner Tiergarten sollte man in diesem Zusammenhang tunlichst nicht denken.

Aber Red Grooms ist kein Böser, eher ein mitfühlender Karikaturist, der seine Pappenheimer kennt, denn er wohnt selbst in Lower Manhattan.

Seine „Subway“, die er zwischen der Canal Street und der 14. Straße gestoppt und auf ein bizarr-clowneskes Gleisniveau geschoben hat, ist so laut, so amerikanisch, dass man sich dem Sprechblasenstil nicht entziehen kann. Mickey Mouse & Picasso – alles eins in den USA. Natürlich wird die Sache erst richtig satt, wenn man sich popcornüttenbewehrt und mit Coca-Cola, Chips und reichlich Ketchup unterm Arm hindurchschauelt durch diese Theaterkunst. Das ist wirklich absurdes Kabarett, in dem die überzeichneten Charaktere (unzweifelhaft einige Hippieexistenzen unter ihnen) ihren Blues haben. Red Grooms lässt U-Bahn und Passagiere wie in einer Symbiose über Boden und Wand kurven und macht eine Raumkunst, der man nicht mit Distanz gegenübertritt, sondern die angefasst und betreten werden will, durch die man hindurchdriften kann wie auf dem Rummelplatz, und die wohl gerade Kinder mögen werden. Dem Kenner fällt auf, dass Red Grooms ein Filmliebhaber sein muss, denn sonst hätte er seinen Dr. Caligari nicht so kongenial über die Gleise getrieben.

Dass er tatsächlich Filme gemacht hat, stellen zwei Sondervorführungen mit artistischen Spezialitäten unter Beweis, die heute Abend um 21 Uhr, nach der Eröffnung der Ausstellung, im Filmmuseum laufen und morgen am gleichen Ort um 11 Uhr.

„Subway“ von Red Grooms ist erstmalig in Europa zu sehen und kam

wegen des Ankaufs dieses überdimensionalen Objekts durch den Berliner Sammler Reinhard Onnasch direkt nach Potsdam, wo es bis zum 2. April zugänglich ist. Das Filmmuseum hat um die Ausstellung außerdem ein bisschen Themenkino herumgestrickt und zeigt zum Beispiel den Kultfilm „Blade Runner“ von Ridley Scott, „In den Straßen der Bronx“ von Robert De Niro, Woody Allens „Stadtneurotiker“ und andere Leckerbissen über den „Moloch Großstadt“.

## **GÜNTER UECKER, NEUER BERLINER KUNSTVEREIN**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 02.06.1995

Abb. 39-40 Er ist einer der bekanntesten und berühmtesten lebenden deutschen Künstler, obwohl er weder mit legendentauglichen Lebenslaufdetails aufwartet noch mit Hut und Anglerweste nach der wahren Kunst fahndet. Er hat sich nie an Fett und Filz vergriffen, geschweige denn seine Bildfiguren in schicksalsergebene Haltungen gezwängt. Zwar hat er schon frühzeitig die DDR verlassen, aber jeder gute Künstler versucht sich in ein anderes Leben zu versetzen, wenn er sich überraschen lassen und der Durchschnittlichkeit entfliehen will. Auch hat er schon mal blindlings einen Konzertflügel zerhackt und in der Malerei immer und immer wieder die Burgen der Tradition gestürmt, obwohl er selbst längst ein Klassiker ist.

Und er hat genagelt, was das Zeug hält – Günther Uecker, geboren 1930 in einem Kaff in Mecklenburg, aufgewachsen auf der Halbinsel Wustrow, 1949 bis 1953 Studium des realen Sozialismus und der Gesetze des predigenden Pinsels in Wismar und der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, später dann an der Akademie in Düsseldorf. In der Kunst ist er zeit seines Lebens ein Pionier gewesen, einer, der in immer neuen Anläufen den Aufstand probt – oder zumindest

den Aufbruch ins Unbekannte. Sein Zunftszeichen müsste der Nagel sein, denn schon nach dem Studium beginnt er mit einer expressiv ausschlagenden Fingermalerei und den ersten genagelten Arbeiten. So, als wollte er stets aufs Neue Pfähle ins eigene Fleisch und das der schlafenden anderen treiben, hat er umnagelt, durchnagelt und vernagelt. Somit wird der Nagel bei ihm zum Bild und Werkzeug einer Igelposition – Erstürmungsinstrument und Teil schützenden Palisadenbaus in einem. Uecker übernagelt Möbel und Objekte und baut in den sechziger Jahren sich drehende Nagelsäcke. Später dann, um dem nageligen Schusshagel nicht zu erliegen, kippt seine künstlerische Aktivität auch ins Meditative und in tranceähnliche, distanzierte Ruhe. Sandspiralen entstehen, schleifende Bindfäden im Sand und Bindfadenstrukturen flankieren die aggressiven Reihungen.

Als die Mauer noch stand, war Uecker einer der ganz wenigen, die nicht Seit' an Seit' mit den DKP-Freunden oder mit der Agitpropgruppe „Rote Nelke“ in Richtung DDR reisten, aber dennoch großes Interesse für das zeigten, was sich jenseits des Eisernen Vorhangs abspielte. 1971 stellte er bereits in Polen aus, dann in der Tschechoslowakei, später in Ungarn, 1988 als erster Westdeutscher im Zentralen Haus der Künstler am Moskauer Krimski Wal. 1990, Leipzig taumelt noch im reformerischen Fieber, ist er der erste etablierte Westler, der sich nicht zu fein ist, auf die subkulturelle Szene zuzugehen. Uecker stellt bei Judy Lybke in der legendären Galerie EIGEN + ART aus und äußert zur gleichen Zeit, er fühle sich geprägt durch den östlichen Kulturraum und das sei auch seine Gegenwart. Ein konkreterer Beitrag zum Abbau der ostdeutschen Minderwertigkeitskomplexe in der Kunst ist bisher nicht geleistet worden. Joseph Beuys hat sich nur bis in den Bunker der ehemaligen Ständigen Vertretung der BRD in der DDR vorgetraut, Günther Uecker dagegen ankerte in der tatsächlichen Ghettozone.

Heute Abend nun wird im Neuen Berliner Kunstverein eine Ausstellung mit Werken von Uecker und der chinesischen Künstlergruppe Xin Kedu eröffnet, die genau dieses provokative politische Moment in

sich trägt. 1994 reiste Uecker in die Volksrepublik China, um mit Xin Kedu gemeinsam auszustellen. Aufgrund eines Verbots der chinesischen Behörden platzte jedoch der Plan des interkulturellen Dialogs. In Berlin wird nun diese „verbotene“ Ausstellung rekonstruiert.

Durch eine Wand voneinander getrennt, haben die Künstler ein hin- und herschwingendes bildliches Dialogsystem erarbeitet, das all die scheinbaren Gegensatzpaare zwischen Fernost und Westeuropa, Peripherie und Zentrum und nicht zuletzt zwischen einer Gruppe junger Künstler und einem gestandenen Einzelkämpfer klammert.

Uecker hat die eine Seite der Galerie mit seinen riesigen Leinwänden zugespant, die er wie Vorhänge von der Decke herunterbaumeln lässt. Man muss sich hindurchzwängen durch diese schwarzen und weißen Transparente, Farbbänder und riesigen Nesselbahnen und reibt sich körperlich an ihnen. Das wirkt kraftvoll, intensiv und ausladend.

Ganz anders dagegen die Chinesen, die auf zwölf streng gereihten Tischen ein Künstler-Text-Buch zeigen, das nach einem Spielsystem erarbeitet wurde und mit dem bitteren Satz endet: „hervorgebracht Deutschland Totschlagen“. Das ist eine Ausstellung wie ein Monument.

Uecker – „Brief an Peking“ mit der chinesischen Gruppe Xin Kedu im Neuen Berliner Kunstverein, bis zum 16. Juli.

## **„IDENTITÀ E ALTERITÀ“ - HUNDERT JAHRE KÖRPERBILD, BIENNALE VENEZIG**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 12.06.1995

---

Abb. 41-42 Hundert Jahre hat die Biennale von Venedig nun auf dem Buckel – das muss die Stadtobere so in Partylaune versetzt haben, dass sie das Ereignis gleich zweimal feierten. 1993 stand für die Gründung des Biennale-Komitees, in

diesem Jahr gedenkt man der ersten Ausstellung von 1895. Während Achille Bonito Oliva, der Biennale-Direktor von 1993, Venedig mit einer Fülle herausragender Zusatzshows überzog, konnte (schon aus Gründen der allgemeinen Rezession) das Biennale-Konzept in diesem Jahr quantitativ kaum noch überboten werden. Also entschloss sich das Berufungskomitee des diesjährigen Ereignisses zu radikalen Einschnitten und einer Kurskorrektur, die im Vorfeld der Biennale viel Staub aufwirbelte, aber von den politisch konservativen Kräften Italiens nicht ungerne mitgetragen wurde. Zuerst erlag „Aperto“, die Spielwiese der jungen Künstler, dem Gesinnungswechsel, sodann kam die Kunstgeschichte zu neuen Ehren, und überdies wurde der erste Ausländer in der Geschichte der Biennale zum Leiter berufen. Mit Jean Clair, dem Direktor des Picasso-Museums von Paris, fand man einen beinharten Vertreter der Bewahrung des traditionellen Wertekanons, wurde aber doch überrascht durch eine Ausstellung im prestigeträchtigsten Haus am Platz, dem Palazzo Grassi, die Jean Clair zwar von der akademischen, aber doch hemmungslos thesenproduzierenden Seite zeigte. Nichtsdestotrotz gleicht auch das diesjährige Angebot einem Kunstdschungel, durch den man sich in mehrtägigen Exkursionen erst einmal hindurchschlagen muss. Immerhin ließen sich die Italiener das internationale Spektakel, trotz Kürzungen, gut 7,7 Millionen US-Dollar kosten.

Man muss sich die Biennale wie einen Vielzeller vorstellen, der

- a) seine fein mit Einzelkünstlern herausgeputzten Länderpavillons zeigt,
- b) diverse Gruppenausstellungen mit aktueller Kunst um den Canale Grande herum verteilt
- und c) einen historischen Part mit gewichtigen Großausstellungen hat.

Von den Großausstellungen war die zur Geschichte der Biennale die schlechteste und Jean Clairs ausgefeilte Überblicksdarstellung zu hundert Jahren Körperbild beziehungsweise Bild des Menschen im Palazzo Grassi die berückendste – eine Ausstellung so kostbar wie ein edler Stein, facettenreich geschliffen, immer wieder neu und

anders anzuschauen. Sie stand unter dem Titel „Identità e Alterità“ (zu Deutsch: „Identität und Andersheit“), was merkwürdig paradox klingt, aber in der Gegenüberstellung von einmaligen Arbeiten, die man sicher so bald nicht wiedersehen wird, zu ungeahnten Korrespondenzen führt. Viele große Museen der Welt und bedeutende Privatsammlungen stellten Leihgaben zur Verfügung (auch die Berliner Nationalgalerie), so dass der Realismus-Spezialist Jean Clair ein schlüssiges Konzept bauen konnte, in dem das Menschenbild der letzten hundert Jahre in mehreren Kapiteln und emotional bewegend skizziert wurde: so zum Beispiel der Mensch, der Künstler – als Einzelwesen oder in der Gruppe, genial oder besessen, kriminell und von Ängsten gepeinigt, in Bewegung, intim (bis in den Augenblick des Todes hinein) und in der Totale, als Teil der Maschine, auch der Kriegsmaschine mit dem Hang zur Selbstzerstörung, explosiv avantgardistisch, diktatorisch und dann faschistisch. Wie die Werke zueinandergestellt wurden, das eröffnet Horizonte jenseits eingefahrener Denkschemata.

Gleich zu Beginn treffen Gruppenbilder von Otto Dix, Jörg Immendorff und Renato Guttuso aufeinander – drei Künstlergenerationen, drei vollkommen unterschiedliche Stilebenen und doch eine malerische Freiheit, die die drei Bohemiens und Lebemänner zueinander rückt.

Jean Clair ist ein Kenner der klassischen Moderne, und er hat die besten Bilder, Plastiken und Objekte namhafter Künstler hervorgezaubert – von Rodin, Boccioni, Kandinsky, Matisse, Degas, Picasso, Malewitsch, Dix, Beckmann – und die Linie bis in die Gegenwart verlängert, so dass deutlich wird, dass es nie ein Ende des Realismus gegeben hat, wenngleich der ideologische Streit der verfeindeten Lager dies suggeriert.

Man kann tagelang durch die Ausstellungen der Biennale pilgern – und sicher würde es sich lohnen, auch darüber zu reden, warum der deutsche Pavillon ganz unserem heimatlichen Reinheitsgebot folgt und Kunst kühl und steril zwischen LEGO und IKEA ortet, oder darüber, warum Ägypten diesmal einen der begehrten Preise erhielt

und was die vielen Chinesen und Japaner in die Lagune verschlagen hatte, aber das sprengt die Zeitgrenzen der Frühkritik. Auch wenn beim Abschied die Gondeln Trauer tragen – Venedig lockt bis zum 15. Oktober.

## **SCHENKUNGEN DER BERLINISCHEN GALERIE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 05.07.1995

---

Die Berlinische Galerie hat Geburtstag, und ihr Direktor Jörn Merkert hat ihr selbst ein außergewöhnliches Geschenk gemacht, einen Coup wie ein Unterwassermärchen.

Zuerst gelang es Merkert mit diplomatischem Geschick und mithilfe von Lottogeldern (man munkelt, es seien so etwa drei Millionen gewesen), drei außergewöhnliche Werke zur Komplettierung der Sammlung Berliner Kunst, in diesem Fall des Berliner Dadaismus, zu erwerben – eines von George Grosz und zwei von Hannah Höch. Mit diesem Kauf sodann war die letzte Vorbedingung für eine Schenkung des berühmten Sammler- und Galeristen-Ehepaars Inge und Florian Karsch erfüllt, eine Schenkung von insgesamt fünfzig Prozent des Gesamtwertes ihrer Privatsammlung und des Bestandes ihrer Galerie Nierendorf an die Berlinische Galerie, zu übergeben nach ihrem Tod. Eine generöse Geste der traditionsreichsten Galerie Berlins und eine unglaubliche Chance für die Stadt. Zu erwarten sind dereinst mehrere hundert Blatt an Zeichnungen, Aquarellen, Collagen und Druckgrafik, außerdem erstklassige Gemälde und Plastiken – ein in Geldeswert überhaupt nicht zu ermessender Schatz.

Heute Abend wird der Vorhang ein ganz klein wenig zur Seite gezogen – dann kann man für das nächste halbe Jahr fünfundsiebzig ausgewählte Beispiele der zukünftigen Schenkung in der Berlinischen Galerie im Gropius-Bau bestaunen. Mit seinem Ausstellungsmisch-

masch kommt einem das Haus zurzeit wie ein schreiender Konsumtempel vor. Wenn man sich aber durch das Filmgetöse und an Marlene Dietrich im Paramount-Look vorbei weiter nach oben begibt, Fred Thielers bengalische Farbnebel hinter sich lassend und auch die geheimen Papierreserven der Deutschen Bank, übrigens krisensichere Wertanlagen, dann, ganz hinten, wie in einer Kabinettzone, öffnet sich plötzlich das Refugium, und man wird einer Reihe von Kleindien ansichtig, die das Herz jedes Freundes der klassischen Moderne höherschlagen lässt.

Das Besondere dieses Konvoluts ist nicht nur damit zu erklären, dass es eine Perlenkette von Einzigartigkeiten darstellt, sondern, was viel entscheidender ist, dass es sich um Kostbarkeiten handelt, die jahrzehntelang gar nicht zum Verkauf standen, nun den Sammlungsbestand der Berlinischen Galerie komplettieren und zu einer Geschlossenheit, zum Beispiel der Hannah-Höch-Sammlung beitragen, um die Berlin von Museen und Kunsthistorikern international beneidet wird. Gleich der erste Raum der kleinen Schau zeigt eine der millionenschweren Collagen von Hannah Höch, entstanden 1922 und betitelt „Meine Haussprüche“. Ein Mix aus Wörtern, Satzketten sowie von aus Büchern und Illustrierten ausgeschnittenen Bildfragmenten. Von kindlicher Sammel- und Entdeckerleidenschaft geprägt, aber zugleich ein anfeuerndes Statement damaliger Antikunst. „Dada ist die Polizei der Polizei“ zitiert sie Richard Huelsenbeck, der 1917 die Botschaft „DADA“, diesen ersten deutschen Kunstexzess einer schwarzhumorigen Spaßguerilla, nach Berlin brachte.

Eine weitere Ikone ist ein Aquarell mit Collage von George Grosz, das den zungenbrecherischen Titel trägt „Daum heiratet ihren pedantischen Golem George im Mai 1920, John Heartfeld zeigt sich darob begeistert“ – eine absurde Szene, die wie eine Vorwegnahme des James-Brown-Hits „Sexmachine“ wirkt, mit erotischen Anspielungen innerhalb einer metaphysischen Bühnensituation, kunstfertig verschachtelt – das ganze Gegenteil der heutigen Pornoschmiere aus dem Hause Teresa Orlowski.

Insgesamt drei hochkarätig gefüllte Räume erwarten Sie bei Ihrem Besuch, stimmig gehängt, in Dialog- und Blickbeziehungen, darunter ein ganzer Raum mit fünfundzwanzig Blättern des „Brücke“-Künstlers Ernst Ludwig Kirchner. Außerdem sind vertreten die „Brücke“-Mitglieder Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller und Emil Nolde, womit die Berlinische Galerie mit ihrem „fetten Fang“ erstmals einen Akzent zu setzen vermag in Parallelität zum Sammlungskonzept des Berliner Brücke-Museums.

1997 soll die ganze Schenkung in der Berlinischen Galerie gezeigt werden. Ein ausführlicher Katalog dafür ist in Vorbereitung.

Übrigens, der ganze Deal verschafft der Berlinischen Galerie eine weitere Rarität, nämlich das Archiv der Galerie Nierendorf, die nun schon auf fünfundsiebzig Jahre Kunsthandelspraxis zurückblickt, außerdem die Sammlung und das Archiv zum Werk des Bildhauers Joachim Karsch, des Vaters von Florian Karsch. Märchenhaft das alles, wie Kunstgeschichte als Bilderparade aus einem ungeschriebenen Prachtband.

Fünfundsiebzig Jahre Galerie Nierendorf mit Beispielen aus der Schenkung Karsch/Nierendorf zum zwanzigsten Geburtstag der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, bis zum 7. Januar 1996.

## **CY TWOMBLY 1, GALERIE MAX HETZLER**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 20.07.1995

Es ist schon ein paar Jahre her, dass Werke des berühmten Amerikaners Cy Twombly, Jahrgang 1928, in Berlin zu sehen waren. Berliner Uhren haben ihren eigenen Zeittakt. Was anderswo längst durchgerauscht und der modernen Beschleunigung der Chronologie erlegen ist, vermag in Berlin, im Windschatten des Kunstmarktes, seine Modellhaftig-

Abb.

**43**

keit mit Nachdruck zu unterstreichen. Man mag wieder und wieder beklagen, dass all die großen und wichtigen Ausstellungen an Berlin vorbeigehen. Das hat auch sein Gutes: nämlich dann, wenn sich ein Kleinod der Gegenwartskunst wirklich hinter die Zeitmauer verirrt und die Wirkebene umso ungestörter ihr Eigenleben zu entwickeln vermag. Frei von Presserummel und ebenso frei von Hauptstadttouristen, die zum Kunstgenuss wild entschlossen scheinen, gibt es noch immer Nischen, die die Geheimnisse der Kunst zu wahren wissen. Die Galerie von Max Hetzler in der Zimmerstraße, unweit des Checkpoint Charlie und mitten im Zentrum des Wirbelsturms der Berliner Bau- und Architekturperformance (wo es deshalb umso ruhiger ist!), ist ein Treibhaus dieser stillen und hautnahen Kunsterfahrung.

Während sich ein Millionenpublikum im Sehnsuchtsanfall nach Christos Superpack krümmte und dem Hang zum Ornamentalen wehrlos zum Opfer fiel, begann in der Galerie von Max Hetzler ein Erlebnisprozess auf Zehenspitzen, klammheimlich und lautlos.

Zu sehen waren einige der bisher höchst selten gezeigten Skulpturen von Cy Twombly, den man ansonsten als Maler kennt, dessen Bilder viel mit Schrift, mit Kalligrafie, mit Gekritzeln, oft kindlich oder fast linkisch wirkendem Liniengeflirre zu tun haben. Als Maler hat Twombly teilgenommen an den wichtigsten Ausstellungen der Welt, seine geheimnisvollen Skulpturen dagegen, die der Künstler seit 1955 aus Fundstücken aufbaut, wollen erst noch entdeckt werden. Vorreiter für diese Abenteuertour mit Ziel „unbekannt“ war unter anderem die 1981 im Krefelder Museum Haus Lange veranstaltete Schau mit dreiundzwanzig Arbeiten des Künstlers. Doch das ist lange her.

Die ganz große Cy-Twombly-Retrospektive, die nun aktuell vom New Yorker Museum of Modern Art erarbeitet wurde und auch nach Los Angeles ging, wird (wegen des großen Erfolges in den USA) ab Ende August auch in der Berliner Nationalgalerie zu sehen sein.

Es ist das Verdienst Max Hetzlers, uns jetzt schon einen Vorgesmack auf dieses Ereignis gegeben zu haben.

Sieben Skulpturen aus den Jahren 1978 bis 1990 sind in der Galerie zu sehen, Arbeiten, die die höchst unterschiedlichen Werkphasen aus-

schnitthaft andeuten. Vom Material her ist es meist Bronze, die zum Einsatz kommt, wobei diverse Formen auf Konglomerate aus Holz, Stoff, Bindfäden, Nägeln, Gips und Sand zurückgehen, die den Bronzen ihren oft schrundigen und rissigen Charakter verleihen.

Kasten- und Quaderformen, Dreiecke, mal eine Fächerform, mal eine Scheibe sind die Zeugnisse einer melancholisch wirkenden, leicht groben Handwerklichkeit, die etwas Archaisches, aber nie Dilettantisches an sich hat. Das Nicht-Offensive und ein zartes Pianissimo geben den Ton an.

Ich bin zwischen den Skulpturen, die wie die aufgesockelten Weisheiten einer Schule der Sensibilität in Erscheinung treten, gern hindurchgegangen, weil ich deutlich empfand, dass das Verständigungszeichen Kunst im Mittelpunkt steht und nicht der Besucher in einer Zuliefererrolle im Showgeschäft der Volksunterhalter. Das einzelne Kunstwerk ist nun einmal nicht dazu bestimmt, in der Chorus Line des Cancan aufzugehen.

## CY TWOMBLY 2, NEUE NATIONALGALERIE

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 30.08.1995

Die Anzeichen mehren sich, dass bestimmte Berliner Kunstinstitutionen sich nun doch langsam ihrer Prothesen und Augenklappen entledigen, mit denen sie noch im vergangenen Jahr wie die Blinden und Gichtbrüchigen, aber fuchsschlau in ihrer Verkleidung, durch den seltsamen ostdeutschen Befindlichkeitssumpf schnürten.

Mir scheint, die Neue Nationalgalerie ist über den Berg. Schon mit der Fahnenausstellung von Matt Mullican flammte die Gegenwartskunst auf, eine Weihnachtsüberraschung mit dem Hippie-Dissidenten Paul Thek ist geplant, und heute Abend (die Nationalgalerie sieht derzeit aus wie ein riesiges Geheimschriftlabor) wird eine von Kunst-

Abb.  
44

genießern und Sammlern lang erwartete Ausstellung mit Werken des Amerikaners Cy Twombly eröffnet.

Der Chefkurator des New Yorker Museums of Modern Art, Kirk Varnedoe, hat sie erarbeitet und sie von New York aus nach Houston und Los Angeles auf die Reise geschickt. Das amerikanische Publikum schien entzückt, und die Presse überschlug sich in Lobeshymnen auf einen Künstler, den man lange Zeit in den USA für „unamerikanisch“, für zu wenig „yankee“, für nicht „cool“ genug hielt und dessen einmalig gebärdenhafter, rissiger, immer kürzelter Stil nun endlich die Anerkennung fand, die er verdient. Naserümpfend haben die Amerikaner seit den fünfziger Jahren Twombly als „zu europäisch“ (das hieß damals: zu formalistisch und zu reduziert) geringgeschätzt. Erst 1979, nach der großen Joseph-Beuys-Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum, wuchs langsam auch die Akzeptanz für die kruden und flirrenden Liniengespinste eines Cy Twombly. Freilich ist anzumerken, dass die zeitbedingte Ablehnung auf verschiedenen Missverständnissen basierte und der atmosphärische, gelöste, ganz auf Überraschung basierende Strich Twomblys das totale Gegenstück darstellte zum schreienden Pop eines Andy Warhol und dessen Hang, mit Versatzstücken der Alltagskultur fette Beute zu machen. Auch mit dem Tröpfel-Tröpfel von Jackson Pollock verband Twombly nichts, und zwischen ihm und dem expressiven Farbwühler Willem de Kooning lagen Welten. Twombly war und ist einzigartig, unnachahmlich. Dass er seit 1957 in Italien lebt, hat sicherlich seinen mediterranen Minimalismus anhaltend unterfüttert.

Die mit hundertzwanzig Spitzenstücken des Künstlers wahrlich als Retrospektive zu bezeichnende Ausstellung in Berlin sehen zu können, ist ein Glücksfall, denn Berlin ist die einzige europäische Station der Ausstellungstournee. Aber Twombly ist kein Unbekannter in Berlin. Die Sammlung Marx, die demnächst im Hamburger Bahnhof Quartier nehmen wird, beherbergt wichtige Twombly-Werke, die auch bereits 1987 in der Nationalgalerie gezeigt wurden. Es lag also nahe, dass der Verein der Freunde der Nationalgalerie sich spendabel zeigte und Twombly mit dieser, seiner wohl wichtigsten Ausstellung

an die Spree holte. Extra für Berlin wurde außerdem das Ausstellungskonzept erweitert und mit zusätzlichen Leihgaben abgerundet. Bestimmte Stücke wird man in Europa niemals wiedersehen, zumal Houston ein Twombly-Museum baut, das viele Werke auf Dauer dort binden und als Reliquien einschreiben wird.

Die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie zeigt Werke des heute siebenundsechzigjährigen Twombly aus verschiedenen Werkphasen. Zweifellos sind seine frühen Arbeiten, die der fünfziger Jahre, die revolutionärsten, weil sie, ausbrechend aus dem Zeitschema des amerikanischen abstrakten Expressionismus, zu einer, mithilfe der Linie bewältigten, zarten Vermessung von Bildräumen gelangen.

Twombly (enger Freund der Pop-Artisten Jasper Johns und Robert Rauschenberg) bremste die hektische Motorik des Action-Paintings mit statischen, an nordafrikanischer Stammeskunst, Fetischen und Ornamenten orientierten Linienbündeln und Kratzstrukturen, außerdem durch seine Vorliebe für das Raue, Ungelenke, Primitive, Zerschlitze, ja Armselige. Jeglichem satten, farbstrotzenden Farbschlamassel begegnete Twombly mit Trockenheit und dem „systematisch Schäßigen“ wie Kirk Varnedoe im Katalog zur Ausstellung schreibt. Erst in den achtziger Jahren bekommen Twomblys Arbeiten bacchantische Züge und kostümieren sich mit, wie ich finde, ein wenig zu dick aufgetragenem Make-up, Marke „wild style“.

Vor kurzem konnte man in der Galerie von Max Hetzler einen Vorgesmack auf Twombly bekommen. Vorgestellt wurden einige seiner scheinbar nach Arkadien oder Olympia entrückten Skulpturen. Jetzt kriegen wir den ganzen Twombly. Auf den ersten Blick sehen seine Bilder aus wie kindliche, linkische Kritzeleien. Roland Barthes hat diese Tendenz „grafisches Jucken“ genannt. Und in der Tat, das alles, dieses Wisch-Kratz-Wirbel-Schab, ein wahnsinniges Gefleck und Schreibgestöber, ankert tief unter der Haut im Unterbewussten. Aber das ist das Wunderbare: die seelischen Urgründe mit einem nach allen Seiten und in allen Lagen offenen Schriftcode verschlüsselt zu sehen. Der Besucher ist deshalb aufgefordert, das lächerlich Geringfügige als Ausgangspunkt für ein Weiterreichen von Geheimnissen

zu nehmen. Diese zu lesen, ist nicht einfach. Twombly selbst hat mit dem verschlüsselten Nachrichtentransport keine Probleme: diente er doch in den fünfziger Jahren der US-Armee als Dechiffrierspezialist. Cy Twombly mit Bildern, Zeichnungen und Skulpturen in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin, bis zum 19. November.

**AUSSTELLUNG „MOSKAU-BERLIN/  
BERLIN-MOSKAU“**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 01.09.1995

Abb. 46-47 Nun ist es endlich so weit, die lang erwartete Eröffnung des Superprojekts „Moskau – Berlin/ Berlin – Moskau“ steht vor der Tür. Gestern Abend gab es bereits eine interne Vorbesichtigung, heute Vormittag findet die Pressekonferenz statt, und ab Sonntag dann dürfen auch die minderprominenten Freunde der Kunst ihre Schritte in den Berliner Gropius-Bau lenken.

Anfang der achtziger Jahre zeigte das Pariser Centre Pompidou die legendäre Ausstellung „Paris – Moskau 1900–1930“. An ihrem Beispiel konnte erahnt werden, was es wohl für eine Sensation sein würde, die für die Kunst und Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts so fundamental wichtigen individuellen Austauschbeziehungen zwischen der künstlerischen Elite in Moskau und Berlin zu untersuchen und anschaulich werden zu lassen. Es gibt keinen Stil, kein Experiment, keinen kühnen Gedanken, der nicht zu Beginn unseres Jahrhunderts durch eine riesige russische Emigrantengemeinde in Berlin, durch politische Utopisten gleichen Schlages in beiden Städten, durch Verlagskontakte und Kunstereignisse zeitgleich und dialogisch gedacht auf die Bühne gebracht oder in selbstverständlichen kommerziellen Beziehungen auf seine Tauglichkeit geprüft worden wäre. Mehr noch als Paris war Berlin für Russland das Tor zum Westen. Umgedreht

zog das kommunistische Experiment viele deutsche Künstler in seinen Bann.

Das Besondere der Ausstellung ist (und darin liegt auch der wesentliche Unterschied zu „Paris – Moskau“ begründet) – die Ausstellung „Moskau – Berlin / Berlin – Moskau“ greift weiter, tabuisiert die Zeit nach 1933 bis 1950 nicht, sondern forscht kritisch und entschieden auch nach dem Zeitgeist der totalitären Epoche, kontrastiert Utopien, ähnliche Stimmungsbilder und Irrtümer auf beiden Seiten, rekonstruiert Verbindungslinien und lässt den „gemeinsamen Hintergrund der Eliten, die Zugehörigkeit zu einem Kommunikationsraum, in dem es keine Verständigungsprobleme zwischen der geistigen Welt der Metropolen gab“, wie Karl Schlögel schreibt, aufscheinen.

All das wird mit einer unendlichen Fülle von Material, einem hervorragenden Katalog (der sage und schreibe über siebenhundert Seiten umfasst) und einer das Jahrhundertprojekt mitdenkenden und mitdeutenden Ausstellungsarchitektur dargeboten.

Spitzenwerke der Avantgarde und brisanterweise auch längst erledigt geglaubter Politkitsch, darunter einige Kultwerke stalinistischer Ekstase wie völkische und NS-deutsche Banalitäten, nehmen Blickkontakt auf. Nie zuvor gezeigte Leihgaben aus Depots der US-Army in Washington werden erstmalig nach Kriegsende wieder präsentiert. Durchschnittlich fernsehverblödet, finden viele Besucher das unter Hitler und Stalin Zusammengepinselte allerdings nicht aufregend, aber auch nicht störend. Es sieht so aus, als setze Kitsch-Art in Diktaturen das Erbe der Moderne fort, Kasimir Malewitsch selbst führt es uns vor!

Brisant wird es eigentlich erst in dem Moment, wo zu erkennen ist, dass bestimmte Planungen von Hitlers Leibarchitekt Albert Speer durch heutige städtische Visionen unterschwellig aufgegriffen und bewusst tradiert werden.

Die Ausstellung quillt über von Bildern, Fotos, Skulpturen, Architekturzeichnungen und -modellen, Bühnenbildern, Plakaten, Büchern, Filmen, Musik und seltenen Schriftstücken, die die damalige gemein-

same Denkungsart über Länder und Systemgrenzen hinweg bildnerisch erkunden.

Das mutigste Element der Ausstellung freilich, und schon darüber könnte man eine eigene Sendung machen, das revolutionärste dieser Schau der Superlative ist die Ausstellungsarchitektur des Architekturperformers Daniel Libeskind. Respektlos (doch dabei in höchstem Maße kalkuliert) zerschneidet er mit zwei gigantischen Keilen, einem roten und einem schwarzen, den Lichthof des Gropius-Baus – eine einschlagende Idee von geradezu el-lissitzkyscher Prägnanz. Die Keile, die als konstruktives ideentragendes Energiefeld wie auch als Ausstellungsfläche in Erscheinung treten, begrüßen den eintretenden Besucher wie ein doppelter Faustschlag – ein Gefühl, das einen noch nach Verlassen der Ausstellung wach hält.

Über zweitausend Exponate und ein festliches Rahmenprogramm erwarten Sie in der Ausstellung „Berlin-Moskau / Moskau-Berlin“ im Berliner Martin-Gropius-Bau, bis zum 7. Januar nächsten Jahres.

**BRUNO TAUT IM GEHAG-FORUM**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 06.09.1995

---

Deutschland, intellektuelle Trümmerkulisse. Der geniale Horst Janssen ist tot, herausgerissen aus dem Crashkurs seiner zeichnerischen Ekstasen ... Marcel Reich-Ranicki spielt das Rumpelstilzchen seiner selbst. Die IG Medien glaubt nach wie vor, dass die Blechtrommel Günter Grass der bedeutendste Schriftsteller deutscher Zunge sei. Und beim PEN-West fühlt man sich stark animiert von der Zwangsvorstellung, den PEN-Ost gesund-gauken zu können ... Armes Deutschland, kein Hoffnungsschimmer, immer nur moralinsaures unverwüstliches

Sendungsbewusstsein. Wohin man in unseren Tagen auch blickt – die kleinen Büchsen spannen haben das Sagen.

Welche Freude, dass heute Abend, allen Missmutigkeiten zum Trotz, die Ausstellung eines sensualistischen Visionärs und Urhebers architektonischer Planungen für das Glückliche eröffnet wird.

Die Rede ist von Bruno Taut, der in die Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts als der Pionier des farbigen Bauens eingegangen ist und zweifellos als Ahnherr aller aktuellen Bemühungen um mehr Farbe im Stadtbild angesehen werden kann.

Das GEHAG-Forum in Berlin-Wilmersdorf würdigt ihn mit Teilen einer Ausstellung, die von Tokio über Magdeburg nun nach Berlin gekommen ist. Dass nicht die ganze Ausstellung gezeigt wird, hat Platzgründe und hängt auch damit zusammen, dass sich kein Museum der Stadt erwärmen wollte für den rot angehauchten Sozialutopisten, der gerade der Stadt Berlin mit so vielen Entwürfen auch seinen Stempel aufgedrückt hat.

Das Besondere der Ausstellung im GEHAG-Forum besteht darin, dass nicht nur eine Annäherung an das Werk des Architekten Taut konzipiert wurde, sondern dass auch der Maler Taut präsentiert wird. Seine Leistungen im Grenzbereich von Farbe und Architektur resultieren aus seiner spezifischen Doppelbegabung als Maler und Architekt. Schon vor dem Krieg hatte Taut Gelegenheit, dieses Doppelbegabung unter Beweis zu stellen. In der von ihm geplanten und 1913/14 gebauten Gartenstadt Falkenberg bei Berlin hat er als einer der Ersten das Experiment gewagt, eine ganze Siedlung nach einem einheitlichen Farbkonzept stark farbig zu gestalten. Deshalb wird die Siedlung im Volksmund auch „Tuschkastensiedlung“ genannt. Die Dokumentation der Arbeit zu diesem Projekt und die Darstellung der Planungen für die in Berlin-Prenzlauer Berg zwischen Erich-Weinert- und Grell-Straße gelegene „Carl-Legien-Siedlung“ von 1928 gehören zu den Schwerpunkten der Ausstellung. Nicht zuletzt deshalb, weil die Wohnungsbaugesellschaft GEHAG gerade dabei ist, die Wohnstadt Carl Legien originalgetreu, das heißt unter

Anleitung des Taut-Spezialisten Winfried Brenne, wiederherzurichten.

Bei dem Kürzel GEHAG fallen einem natürlich sofort Beispiele wie die „Hufeisensiedlung“ in Berlin-Britz und die Gropiusstadt ein, im Osten vielleicht auch der AfA-Hof in Treptow. Aber die GEHAG, die 1924 gegründet wurde, bemüht sich auch um Planen, Bauen und Verwalten von Zukünftigem. Großvorhaben sind zum Beispiel die Siedlung Karow, wo über fünftausend Wohnungen in umweltgerechter Gestaltung für „gesichertes Wohnen durch Dauermietverträge“ entstehen sollen (das sagt jedenfalls die Werbebroschüre).

Ähnliches plant die GEHAG für ein neues Wohngebiet auf den Rudower Feldern an der Grenze zu Brandenburg und in der Nähe des Einzugsgebiets der Gropiusstadt. Die GEHAG beruft sich bei ihrer Imagebildung auf Bruno Taut, der bis Anfang der dreißiger Jahre künstlerischer Leiter der Entwurfsabteilung der GEHAG war, und den Firmengründer, Architekten und Berliner Stadtbaurat Martin Wagner, also auf die Ideen des „Neuen Bauens“ der zwanziger Jahre.

Bei Bruno Taut heißt das: billiges Wohnen naturnah, Reihenhaus-Entwürfe, in der Anzahl beschränkte Haustypen und dennoch die Unterstreichung des Wunsches der Bewohner nach einem individuellen Wohnhaus. Die Verwendung der Farbe scheint da berufen, eine Brücke zu schlagen zwischen einer bescheidenen, alltäglichen Lebensumwelt und einem Identifikationsangebot für die Bewohner.

Die Ausstellung stellt all das anhand historischer Fotos prägnant und leicht zugänglich dar, zuweilen kommentiert mit Texttafeln. Architekturmodelle erweitern die Veranschaulichung der sozial-reformerischen Ideen Tauts. Natürlich dominieren in den Landschaftsimpressionen (mal Pastell, mal Aquarell) die Märkische Heide und das Mecklenburger Land samt Sand und Kiefern. Deutlich wird, dass Bruno Taut kein Bauhaus-Fetischist, sondern eher ein lyrischer Schwarmgeist mit Hang zur Sachlichkeit war, kein formalästhetischer Reißbrettstratege, sondern ein leidenschaftlich sozial engagierter „Welt-Baumeister“.

Das Werk von Bruno Taut, zu sehen im GEHAG-Forum, Mecklenburgische Straße 57, bis Ende Oktober – außerdem: ein Kleinod der tautschen Ideen, zugänglich am 10. September zum Tag des offenen Denkmals, die Dorfkirche in Nieden zwischen Prenzlau und Pasewalk. Ein Muss für alle Kulturdezernenten!

## **ARBEITEN VON MICHAEL RUETZ IM DHM**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 13.10.1995

Möglicherweise ist er der Prototyp des deutschen Zwillings, der gesamtdeutsche Janus, der Fotograf mit dem Ost-West-Überblick: Michael Ruetz, geboren 1940 in Berlin, Student der Sinologie, Japanologie und Publizistik, später Redaktionsmitglied der Zeitschrift „Stern“ und bis heute exklusiv für Time Warner tätig. Nach wie vor gilt er als der Fotograf der westdeutschen Studenten- und Protestbewegung der sechziger Jahre.

Was er dem westdeutschen Bildgedächtnis mit seinen Fotos der APO (der sogenannten außerparlamentarischen Opposition) in die Erinnerung gemeißelt hat, sagt mehr über die damalige Wunsch- und Bedürfnislage aus als jeder penibel formulierte politische Kommentar. Rudi Dutschke mit Lederjacke und Ketzerblick, bärtige Kommunarden und Fusselbirnen mit Jesuslatschen, der Künstlerguru Joseph Beuys als esoterischer Geistheiler, Prag 68 und die Militärdiktatur in Griechenland – all das wirkt wie ein kontrastreiches Paket bewusstseinsgeschichtlicher Urszenen. Damals haben die „Zeit“, der „Spiegel“ und der „Stern“ die markanten Abstandshaltungen und Szenen des Aufruhrs blitzschnell veröffentlicht und der westdeutschen Gesellschaft einen Blickwinkel auf die Geschehnisse vermittelt, der im Zuge des Angriffs auf das Establishment ideologisiert gelesen und

Abb.  
48-  
52

heute durchaus anders gesehen werden darf. Den Wahrheitsgehalt der Bilder tangiert solcherart Neu-Sicht nicht. Gegenüber den fotografischen Bildern von Michael Ruetz kommt die Frage nach Wahrheit oder Fiktion gar nicht auf, denn sie sind auf saugende Weise suggestiv, dabei von stets wohltemperiertem Bildaufbau, unübertrieben einfach, nicht spektakulär, eher sachlich beobachtend, ohne sich emotional zu tief in das Geschehen einbinden zu lassen. Komisch, für mich sehen Fritz Teufel und Rainer Langhans (in irgendeiner Studentenbude auf dem Tisch stehend, in langen Ledermänteln, Hände in die Seiten gestemmt) überhaupt nicht aus wie radikalisierte Intellektuelle, die dem Irrtum in alle Schlupfwinkel zu folgen bereit sind, sondern eher wie herumspäsende Pennäler, denen der „Street fighting man“ in einem Rocksong der Rolling Stones wichtiger zu sein scheint als das marxsche „Kapital“ und der Klassenkampf.

Rudi Dutschke, 1967 im Audimax der FU, strahlt etwas rechthaberisch Pastorales aus und hätte 1985 auf Pfarrer Eppelmanns Samariterkirchen-Bluesmesse sicherlich nicht weniger laut geplärrt. Glaubensvollzug kann wie Strafvollzug sein. Die Zeiten ändern sich nicht.

Entschleiern, aber nicht desavouierend wirken jene Fotos, die im Zuge einiger DDR-Reisen entstanden. Wie auf der gestrigen Pressekonferenz zu erfahren war, durfte die Stasi sogar im Weimarer Goethe-Haus Ruetzens Eckermann sein und führte den Nachweis, dass dieser gut fünfundzwanzig Jahre „widerrechtlich journalistisch tätig“ war. Widerrecht stabilisiert den suchenden Blick, wie Ruetz beweist. Fehlten uns seine Bilder aus der volkseigenen Zone der Rote-Helden-Verehrung und der gleichfarbigen Trinkernasen in einer Zwickauer Vorstadt kneipe, fehlte uns auch die journalistische Dokumentation ebendieser kohleschwarzen Seelenlage. Doch egal ob in Deutschland Ost oder West, egal ob im Chile der Allende-Zeit oder im Krieg in Guinea-Bissau – bei Michael Ruetz entstehen die fotografischen Bilder immer unspektakulär, eher im Unscheinbaren und nie auf der Hatz nach einem sensationsgeilen Schuss.

Bei einem Bildpaar in der Ausstellung sticht dieser Aspekt der präzisen Beobachtung, die doch ganz ohne Voyeurismus auskommt, ganz besonders hervor.

Links sieht man Joseph Beuys, die Ikone der deutschen Kunst der Nachkriegszeit, mit seiner Familie in einer stinknormalen Couchgarnitur lümmeln. Nach einem stundenlangen Knorpelkochen entspannt sich der Erweiterer des Kunstbegriffs beim Fernsehabend mit Feuerchips und „Raumschiff Enterprise“. Er, der sich aufgemacht hatte, mit spektakulären Aktionen vom ordinären Freiraum Kunst in den universellen Freiheitsraum vorzustoßen, genießt die Ermattung. Beuys ein Normalo? Wie angenehm.

Auf dem Foto neben ihm hat sich Familie Kohl vollzählig versammelt. Anlässlich des berühmten Fressfestes vom Dürkheimer Wurstmahl sitzt die deutsche Vorzeigefamilie die Jubelchose aus mit sattem Saumagenfeeling. Kohl, auffallend schlank, mit frech gen Himmel gerecktem Haarstütz verbreitet Punkfeeling in den Siebzigern.

Mehrjährige Aufenthalte in den USA und Australien verändern die Bildästhetik von Michael Ruetz. Auf den Spuren von Goethe, Fontane oder Dylan Thomas entstehen kulturhistorische Projekte, die mehr und mehr von der Aktion im Bild weggehen – hin zur Nicht-Aktion, von der Abbildung der Menschen im Bild zur Abbildung des reinen Werkes der Menschen. Die Dokumentation von Gesehenem weicht der Abbildung von Zeit, der Sichtbarmachung von Zeit. Wer behauptet, die Bilder von Michael Ruetz seien menschenleer, hat nicht verstanden, dass es Ruetz gerade heute darauf ankommt zu vermeiden, dass Menschen als „Füllmaterial für Architektur“ missbraucht werden.

Für sein „Timescape“-Projekt, an dem Ruetz vorhat, fünfundzwanzig Jahre zu arbeiten, besucht er in regelmäßigen Zeitabständen 636 Objekte in Deutschland und fotografiert sie. In und um Berlin herum hat er etwa ein Drittel der Beobachtungspunkte eingerichtet.

Nur um dieser fast wissenschaftlich akribischen Studie willen lohnt sich schon der Besuch der Ausstellung im Deutschen Historischen

Museum zu Berlin. Berlin ändert sich rapide und versteinert zusehends. Michael Ruetz hat dem Umbrechen der „Zeit-Landschaft“ auch hier ein Gesicht gegeben.

## **FOTOS VON ROBERT LEBECK IN TREPTOW**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 19.10.1995

Abb. 45 Da sind nun fast sechs Jahre in unser einig Bockwurst- und Bananen-Land gegangen, aber von Kunst aus der DDR hat der mit Gegenwartskunst normalerweise eher überschüttete als unterversorgte Westen nicht mal die Spitze des Eisbergs gesichtet. Als Garant für den Nutzwert des Pittoresken tourt derzeit ein Klafter Holz und Leinwand aus dem Bestand der DDR-Kunstsammlung der Nationalgalerie Ost von Papenburg aus durch jenen deutschen Landstrich, in dem Holzschuh und Schafwollsocke nach wie vor in trauter Eintracht den katholischen Pilgerpfad entlangsteppen. Immerhin. Die Fotografie der DDR, in den achtziger Jahren von fundamentalen Durchbrüchen im Bildverständnis geprägt, fand in diesem mindestens genauso protestantischen wie das Gedächtnis therapierenden Rahmen keine Fürsprecher. Dabei hätten Fotografen wie Evelyn Richter, Arno Fischer, Roger Melis, Sibylle Bergemann, Helga Paris, Christian Borchert, Gundula Schulze oder Ulrich Wüst Entscheidendes mitzuteilen gehabt. Sei's drum.

Umgedreht kommt der Ostteil Berlins nach der Eröffnung der Ausstellung von Michael Ruetz im Deutschen Historischen Museum nun schon zu seinem zweiten Highlight: diesmal in Gestalt einer Fotoausstellung mit Werken von Robert Lebeck, die gestern Abend im Studio Bildende Kunst in der Baumschulenstraße in Berlin-Treptow eröffnet wurde.

Robert Lebeck, ein Pionier der westdeutschen Reportagefotografie der Nachkriegszeit, Jahrgang 1929 und seit dreißig Jahren der „Bild-Reporter-Star“ beim Hamburger „Stern“, zeigt hundertzwanzig seiner besten Bilder, darunter einige Bildikonen, die um die Welt gingen. Das Wichtigste innerhalb seines Werkes sind Serien von Reportageporträts, die mittlerweile auch in Buchform veröffentlicht wurden, die aber im Schwarzweiß-Papierabzug nochmal eine ganz andere, viel intimere und zugleich suggestive Wirkung entfalten.

Gleich in der Eingangszone stößt man auf eine Reihe von Künstlerporträts. Da taucht Christo auf, im Selbstdarstellungsfieber ganz verstrickt in den Befestigungsseilen seiner Verpackungsplanen hängend, oder auch der durch seine Planschbecken und das schwule Leben am Swimmingpool bekannte David Hockney, mit einer Zigarre im Gesicht, die ihm raketengleich aus den lustvoll geschürzten Lippen schießt. In der Nachbarschaft ist bereits Familie Beuys aufmarschiert, der große Meister des erweiterten Kunstbegriffs im schmucklosen Vertreterhabit, mit Hut (!), außerdem mit Eva und den verzogenen Gören Wenzel und Jessyka.

Sofort erinnert man sich an das Beuys-Porträt von Michael Ruetz, der den Schamanen der deutschen Kunst samt Family in einer stinknormalen Couchgarnitur lümmeln lässt, satt von seiner berühmten Knorpelsuppe und mit Feuerchips und „Raumschiff Enterprise“ auf dem Trip zu neuen Ufern. Bei Ruetz ist Beuys ein leicht abgedrehter Normalo. Robert Lebeck dagegen hat ein etwas steifes Gruppenporträt erzeugt, das er mit einem weiteren Beuys-Bild sogar noch in Richtung einer illustrativen Deutung erweitert. Er hat Beuys scheinbar im „richtigen Augenblick“ abgepasst und lässt ihn mit einer martialisch anmutenden Axt auftauchen, bereit, die lang ersehnte Schneise durch den Kunstfilz zu schlagen.

Lebeck, der sonst nie den Visionär spielt – hier zieht er, möglicherweise unbeabsichtigt, das Dokumentarische unter die Stimmungslage der Unterweisung. Ganz streng face-to-face dagegen begegnet er dem Surrealisten-Papst Dalí, dessen bizarr gewendelter Schnurrbart unzweifelhaft auf die Halsdrehung eines überdimensionalen Hirten-

stabes reagiert. Magischer hat man Dalí in seinem ächzenden Wahnsinn kaum gesehen.

Von großartiger Unangestrengtheit und zugleich orientiert auf die klare Definierung eines Bildzentrums sind auch jene Porträts, die Politiker, Schauspielerinnen und Schauspieler und Prominente zeigen. Stets hat man den ganz unmittelbaren, ja fast körperlichen Eindruck, den Abgelichteten ganz direkt gegenüberzustehen.

Dass man dafür weder den Jägerblick noch die Fernrohre der Paparazzi braucht, ist eine dennoch spannende Erfahrung, die man zum Beispiel auch im Dialog mit Motorbootkapitän Hans-Dietrich Genscher in Venedig, ganz Genschman mit Adlerblick vor der Kulisse von San Marco, oder bezüglich eines einmaligen Adenauer-Porträts von 1966 machen kann.

Lebeck, der Adenauer schon 1952 mit einer Kamera, die er gerade geschenkt bekommen hatte, aus der hohlen Hand „knipste“ (und damit prompt seine erste Titelseite bekam!), fixiert in dem Porträt von 1966 Adenauer anlässlich seines neunzigsten Geburtstags und erstellt aus der Zufälligkeit ein Herrscherporträt von ganz menschlichem Zuschnitt, ohne dabei zu vergessen, den arroganten Zug um Adenauers Mund zu decouvrieren. Beim Anschauen schneidet einem blitzartig Adenauers Tonfall durch den Gehörgang und das schnarrende Geräusch, mit dem er sich angewidert über die „Soffjetzone“ hermachte. Bildjournalismus ist Knochenarbeit mit Herz und wachen Augen. Bei Robert Lebeck verhilft sie einem unversehens zu einer Gänsehaut.

*Das war Christoph Tannert mit der Frühkritik. Robert Lebeck hat (über das soeben Besprochene hinaus) Romy Schneider kurz vor ihrem Tod porträtiert und Elvis Presley als US-Soldat in Deutschland, Hitchcock und Willi Brandt, Kohl den Großen und die Fußballbirne von Uwe Seeler. All das ist zu sehen bis zum 17. November im Studio Bildende Kunst, Baumschulenstraße 78.*

## GERHARD RICHTER, HAUS AM WALDSEE

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 07.12.1995

---

*Was wäre die Westkunst ohne ihre Zuwanderer aus dem Osten – ohne den Dresdner Gerhard Richter zum Beispiel. Das Haus am Waldsee in Berlin-Zehlendorf zeigt ab heute ein weitgehend unbekanntes Kapitel seines Werkes – Druckgrafik nämlich. Christoph Tannert war vor Ort und hat sich dem Chamäleon Richter versucht kunstkritisch zu nähern.*

Gerhard Richter als Maler kennt man. Nicht nur in Deutschland zählt er zu den wesentlichen Vertretern der Gegenwartskunst, auch international hat er sich längst durchgesetzt, mehr noch: Seine Werke werden geradezu euphorisch gefeiert und erreichen Spitzenpreise. Unter den hundert Größten, die die Zeitschrift „Capital“ alljährlich in ihren Charts nominiert, belegt er Platz zwei hinter dem Amerikaner Bruce Nauman und noch vor den deutschen Malern Sigmar Polke und Georg Baselitz (die auf den Plätzen drei und vier folgen). Derzeit wird ein mittleres Format von Gerhard Richter mit einem Preis um 185.000 DM gehandelt. Seit fünfundzwanzig Jahren, so betont das führende Wirtschaftsmagazin, sei die Nachfrage nach dem „vielseitigen Werk des deutschen Malers [...] ungebrochen“.

Liebhabern des Werkes von Gerhard Richter wird noch die gewaltige Retrospektive in Erinnerung sein, die 1993 und 1994 durch Europa tourte, zusätzlich geschmückt von einem dreiteiligen Katalog. Damals überschlug sich die Presse geradezu in vollmundigen Lobpreisungen. Ein Teil der jungen Szene, wortführend gruppiert um die Kölner Zeitschrift „Texte zur Kunst“, freilich wagte auch eine kritische und verallgemeinernde Diskussion zu Richters Auffassung von Malerei – und der Streit hält an.

Doch – unabhängig von den Verehrern der richterschen Malerposition und unabhängig von seinen Kritikern, die ihn keineswegs für einen bahnbrechenden Neuerer, sondern für einen ganz gewöhnlichen

Schlierer und Schlarzer halten – wer kennt eigentlich die Druckgrafik Gerhard Richters? Schweigen im Walde.

Ich behaupte, dass die kurz vor ihrer Eröffnung stehende Ausstellung des Berliner Hauses am Waldsee mit Editionen Gerhard Richters aus dreißig Jahren das Malereiverständnis Richters, seinen Bildbegriff, seinen Blick auf die alltägliche Widerlegung der Malerei durch die technischen Medien erklärt und in einer sehr klugen und kenntnisreichen räumlichen Zusammenstellung (für die Hubertus Butin verantwortlich ist) anschaulich macht.

Gerade die weitgehend übersehene Druckgrafik führt vor Augen, wie Richter Malerei in Bezug auf Fotografie, Foto-Fundstücke, Zeitungsausschnitte deutet und wie es dazu kommt, dass das Unschärfe, das Verwässerte und Verwischte sich zu einer so wichtigen formalästhetischen Qualität in seinem Werk entwickelt hat. Seit seiner ersten Edition aus dem Jahr 1965 verwendet Richter ausschließlich fotografische Reproduktionstechniken (also Offsetdruck, Siebdruck, Helio- gravüre und Lichtdruck), und es macht ihm augenscheinlich großen Spaß, mit dem, was wir ansonsten in Büchern und Zeitschriften als „schlecht gedruckt“ kritisieren, zu spielen – mit versetzten Drucken zum Beispiel.

All das Verunklärende und Nebelige in seinen Bildern und auch die auf den ersten Blick chaotisch anmutende Stilvielfalt, dieses Auf- fächern und teilweise Übereinanderschieben von realistischen und dann wieder gänzlich abstrakten Perspektiven markiert seine eindeutige Uneindeutigkeit. Richter lässt sich nicht einspannen, weder für formalistische noch für ideologische Modelle. 1932 in Dresden geboren, aufgewachsen in der Oberlausitz, Studium in den fünfziger Jahren an der Dresdner Akademie, geht er 1961 in den Westen, um der Gefahr auszuweichen, sich und seine Kunst in der Ära Ulbricht im Aufbau-Jubel-Pathos instrumentalisieren zu lassen.

Gerade deshalb bleibt er ein in hohem Maße an Geschichte, Erinnerung, dem Vergessenen und Verdrängten interessierter Künstler, der den in der deutschen Gegenwartskunst wohl einzigartigen Zyklus zum Thema „Baader-Meinhof“ gemalt hat.

Richters Glaube an die Fähigkeiten der Malerei ist verbunden mit dem Zweifel an ihren Möglichkeiten, wie Stefan Germer treffend festgestellt hat. Um diese Ambivalenz geht es bei Richter – und umso manipulierender taktiert er. Original, Reproduktion, Ready-made – alles eins.

Gerhard Richter ist ein seiltanzender Verweigerer. Auf dem Markt umarmt, hat das seine Verkäuflichkeit bisher stetig gesteigert.

Die Ausstellung im Haus am Waldsee zeigt neben dem Schwerpunkt Druckgrafik auch Auflagenobjekte, Künstlerbücher, Foto- und Ölbildeditionen.

Zu den bekannten Motiven der Ausstellung gehören „Betty“ (ein Porträt seiner Tochter) und der berühmte „Akt auf einer Treppe“. Außerdem Wolken-, Meer- und Landschaftsbilder, lichtmalerischer Funkenflug sowie Mao und die Politikikonen der sechziger Jahre.

## **PETER HUJAR, DAAD-GALERIE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 01.12.1995

---

*Wenn in der nächsten Woche die mit Spannung erwartete Ausstellung mit Werken des wohl einzigen und wahren „Hippie-Dissidenten“ Paul Thek in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin eröffnet wird, sollte der kunstinteressierte Besucher sich vorher unbedingt einen anderen Genuss gegönnt haben. Gemeint ist eine Ausstellung mit Fotos des Paul-Thek-Kollegen und Freundes Peter Hujar, die heute Abend in der Galerie des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in der Berliner Kurfürstenstraße eröffnet wird. Unser Kunstkritiker Christoph Tannert konnte die Ausstellung bereits inspizieren. Wie war Ihr Eindruck, Herr Tannert?*

Man merkt, dass es Weihnachten wird (oder hat das schon mit dem neuen Hauptstadtimago zu tun?), jedenfalls häufen sich die Überraschungen im Ausstellungsbereich. Und zweifellos zählt der DAAD zu den Schrittmachern in Richtung Internationalität. So ist die eigent-

lich exklusiv für Amsterdam und Winterthur vorbereitete Schau nun auch in Berlin präsent. Sie zeigt Werke aus der Zeit zwischen 1963 und 1985. 1987 stirbt Peter Hujar dreiundfünfzigjährig an Aids.

Dank dieser Ausstellung sind nicht nur außergewöhnliche Fotos zu sehen, auch die Art und Weise, wie sie in Themenkomplexen und Leitlinien angeordnet wurden, verdient höchstes Lob.

Bis heute ist Peter Hujar, der Außenseiter und Einzelgänger, ein Unbekannter geblieben – obwohl er Teil der New Yorker Szene der siebziger Jahre war, bekannt mit Susan Sontag, Robert Wilson, Merce Cunningham, William Burroughs, Andy Warhol oder dem exotisch körperfülligen Underground-Filmstar Divine. Sie alle hat Hujar porträtiert, sehr direkt, meist frontal. Da taucht die ganze Downtown-Gemeinde auf, all die Künstler und Promis, deren Namen wir heute andächtig flüstern. Damals, um 1975, von Peter Hujar durchs Objektiv gezogen, wirken sie zeitentrückt, frei vom Rummel des Pop-Business. Hujar hatte die seltene Gabe, gegen den Wölkchen blasenden Haschrebellengeist, gegen die Dynamik des „Art into Society“, gegen die aufgeblähten Icherfahrungs-Fotoserien und Performance-Dokumentationen sein klassisches Maß zu setzen. Das „Come on, baby, light my fire“ der Doors wird bei ihm zum Zeitmaß der Atemzuegelung. Hujar setzt Präsenz an Stelle der ausufernden systematischen Selbstanalyse, und er bleibt kategorisch beim Einzelbild.

Sein Hauptwerk entsteht in den siebziger und frühen achtziger Jahren – und hat nicht unwesentlich Zeichen gesetzt für die Orientierung jüngerer Künstler, die aber alle längst mehr Starruhm genießen als Hujar. Zum Beispiel der lange Zeit in den USA als Pornograf geschmähte Robert Mapplethorpe oder Larry Clark (dessen drastisch dokumentarischer Film „Kids“ gerade in den Kinos läuft). Aber auch Nan Goldin, deren „Bilder-Ballade von der sexuellen Hörigkeit“ ohne Zweifel auf die Glitzer-Glamour-Drag-Queens des Peter Hujar zurückgeht. Zum Teil hat Nan Goldin sogar die gleichen Königinnen der Nacht später auch in ihren Bildern posieren lassen.

Dank der werkinterpretierenden Hängung der Ausstellung entstehen immer wieder unvermutete Blickverbindungen, die die verschiede-

nen Motivbögen zusammenfassen oder kontrastieren. Bilder aus den Katakomben von Palermo neben der parzellierten Leere eines New Yorker Parkplatzes. Ein ballspielendes Mädchen, elfengleich im weißen Kleid – Stricher im Park, Tunten und Transvestiten. Dann wieder ein Bilderblock Haustiere und Natur – im Rücken Männerporträts und Männerakte, manchmal wie erotische Beichten mit der Kamera, manchmal reine formale Verknappungen, manchmal elegant artikulierte, schwule Lyrismen – immer interpretiert durch das quadratisch geschnittene Viereck seiner Seele.

Wie man sieht, die Kraft des Einfachen kehrt zurück.

*Das war Christoph Tannert mit Anmerkungen zur Werkretrospektive des Amerikaners Peter Hujar in der DAAD-Galerie. Übrigens wird für diese Ausstellung erstmals ein Eintrittsgeld von schlappen drei Mark erhoben. Dafür gibt's den exzellenten Katalog aus dem Scalo-Verlag dreißig Prozent billiger.*

## **PAUL-THEK-RETROSPEKTIVE, NEUE NATIONALGALERIE**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 08.12.1995

Ich glaube, die gestrige Ausstellungseröffnung hätte ihm gefallen. Um 20 Uhr waren nicht mehr als zehn Personen in der Neuen Nationalgalerie, einschließlich der Kunsthistoriker und Museumswächter. Der Glasbau an der Potsdamer Straße lag unter einer dichten Neuschneedecke. Sogar der Verkehr war gänzlich zum Erliegen gekommen. Nichts ging mehr, nichts rührte sich. Die Kunst lag ganz mit sich selbst im Dialog, gehalten von Schweigen in der Endlosrille des Universums.

Nur im Untergeschoss des Museums, dort wo all die skurrilen Objekte, Bilder, Zeichnungen „museumsgerecht“ aufgebahrt sind, quäkte ein Monitor seine Hippiemusik in den Raum, so ein West-Coast-angehauchtes Flower-Power-Zeug, fast so, als ob er all das Aufgebahrte und

Abb.  
53-  
54

Aufgesockelte mit dem wahren Geist des Paul Thek beatmen wollte. Nun haben wir also die große und heiß ersehnte Paul-Thek-Retrospektive in Berlin, aber die souveräne Heiterkeit, das Fließen von Love, Peace and Happiness hat sich aus den Räumen verzogen. In der ganzen Ausstellung, die viel zu hell und unatmosphärisch beleuchtet ist, gibt es nur eine einzige Nische, ein extra gebautes Kabinett, in dem „The spirit of Paul Thek“ König in seinem eigenen Claim sein darf.

Vier Wände im Halbdunkel, rundherum behängt mit kleinen Öl- und Acrylbildern, die an der oberen Rahmenleiste alle eine eigene altmodische Bildleuchte haben. In der Mitte des Raumes wurden vier rot beplüschte Stühle um eine prächtige Orchidee gruppiert. Hier darf man sitzen und schauen und meditieren und hineingleiten in den Kosmos, den Paul Thek in seinen Bildern und Zeichnungen immer wieder beschwört. Die Bilder dieser spirituellen Sonderzone wurden alle um 1980 gemalt und gehören ins Spätwerk des Künstlers. Es sind malerische Miniaturen, frech, absurd und verrückt in ihren Motiven, nach Lust und Laune wild aufgeköcht, dann wieder psychedelisch abgetört.

Ein auffälliger Gegensatz zu den Objektkästen aus der Serie der „Technologischen Reliquiare“. Der New Yorker Paul Thek, Jahrgang 1933 und deutsch-irischer Abstammung, wurde streng katholisch erzogen. Vielleicht ist das ein Schlüssel für sein obsessives Umgehen mit der Form des Reliquienschreins (dem Behältnis zur Aufbewahrung von Reliquien) in Verbindung mit der Darstellung der Vergänglichkeit des Fleisches, des Körpers, der menschlichen Existenz überhaupt.

Gleich zu Beginn der Ausstellung würgen einen die blutigen und verklumpten Fleischfetzen, die Thek fein säuberlich mit Wachs und Haaren modelliert und in Plexiglaskästen verschlossen, zum Teil sogar noch bengalisch illuminiert hat. Der „Panzer des Michelangelo“ von 1963 ist eine einzige schwärende Wunde. Der Arm eines Kriegers (nur noch ein mit Lederzeug geschützter Stumpf) wirkt wie soeben herausgerissen mit seinen vibrierenden und nässenden Gefäßstrüngen.

Ein Selbstporträt in Form einer liegenden Maske mit masochistisch an die Oberlippe gepiercter Zunge bildet den Höhepunkt dieser leibfixierten, mit allen Fasern des Körpers durchlebten Mitteilungsform. Manches wirkt wie die Vorwegnahme von Horrorfilm-Klischees. Alles dagegen, was dieser Hippiedissident, der sein Nervensystem scheinbar als eine Art Ziehharmonika betrachtete, vollbracht hat, ist die tatsächliche Erarbeitung einer Körperperspektive, auf die sich heute (dreißig Jahre später) einige junge Künstler wissentlich oder unwissentlich beziehen – die Amerikaner Robert Gober oder Kiki Smith etwa, auch der frischgebackene Turner-Preisträger Damien Hirst. Und natürlich Mike Kelley. Im Jahr des großen Beatles-Revivals wird vielleicht sogar noch der Ringo-Schrein zu besonderen Ehren kommen – ein wie von einem Monster herausgebissenes Stück Sitzfleisch des ewig gehänselten Schlagzeugers der Pilzköpfe aus Liverpool, eingesargt in ein scharnier- und deckelbewährtes Glasgefäß.

Man fragt sich, warum Paul Thek, der zu seiner Zeit durchaus wohlwollend aufgenommen wurde (ohne wirklich anerkannt zu werden), heute plötzlich mit einer derart umfangreichen Ausstellung geehrt wird. Vielleicht, weil all die jungen Bodyartisten einen Freak als Vaterfigur brauchen, um ihre eigenen Monstrositäten in der Kunstgeschichte zu verankern.

Paul Thek, der mit seinem Freund (dem Fotografen Peter Hujar) in den siebziger Jahren in Rom eine Drogenzeit verbringt, die sanft aus dem hektischen Alltagszeittakt herausrutscht; Paul Thek, der verrückte Fischverehrer, der romantisch Erweckte (der einging in den lodernen Sound der Jimi-Hendrix-Gitarre) – er wird auf ewig unabhängig bleiben von den unterkühlten Codes der Jungen und ihrem Sich-heiser-Brüllen. Thek ist tot und halluziniert im Nirvana. Seine Kunst ruht im Museum.

Heute um 15 Uhr übrigens findet in der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie eine kostenlose Führung mit Friedrich Meschede und Ann Wilson (einer engen Vertrauten von Paul Thek) statt. Ein Service, den Kunstinteressierte nicht verpassen sollten.



ZWISCHEN  
**STASI**  
STANDHAFTIGKEIT

ZUR OSTDEUTSCHEN KUNST  
vor und nach  
**DER WENDE**  
oder warum  
**DER STANDORT**

EINES ATELIERS  
NOCH NICHTS ÜBER  
DIE QUALITÄT DER  
DORT ENTSTANDENEN  
ARBEITEN SAGEN MUSS



## RANFT, FLORSCHUETZ, BUCHWALD

RADIO BRANDENBURG, KULTUR, 30.09.1994

Was beim Streit um die deutsch-deutsche Kunst häufig ausgeblendet wird, sind die Werke einer Kunstszene der DDR, die zwar unter das Mikroskop interessierter Kunstkenner geraten ist, sich allgemein aber kaum in Erinnerung halten konnte. Ob es zu DDR-Zeiten überhaupt eine „Subkultur“ gegeben hat, darüber gehen die Meinungen heute weit auseinander. Aber wonach man auch diesbezüglich Ausschau hält und ganz gleich wie man die Abnabelungsbewegungen bezeichnen mag – die zu erlebenden Aktionen waren spektakulär, die Dichtersprachen rotzten ins System oder verflüchtigten sich, und der Hitzekoller einiger Maler brannte Löcher in die Tugendschablonen des Staatsvolks. Was im Prenzlauer Berg, in der Dresdner Neustadt, in Karl-Marx-Stadt oder dem Leipziger Osten an Nonkonformismus freigesetzt wurde, hatte nicht unbedingt politische Reformqualitäten, aber machte doch erlebbar, dass sich neben denen, die an systeminterne Modifikationen glaubten, längst eine rigorose Minderheit etabliert hatte, die aufmüpfig und angstlos ihr „außerhalb“ einforderte. In diesem Zusammenhang ist auf drei Ausstellungen in Berlin hinzuweisen, die zeitgleich einige der wesentlichen Positionen dieser „anderen“ Kunst der DDR vorstellen.

Gunar Barthel zeigt in seiner Galerie Werke von Thomas Ranft. Unter dem Titel „Kopflandschaften“ erhält der Besucher die Möglichkeit, einen Gang auf des Messers Schneide zwischen philosophischem Höhenflug und den labyrinthischen Kläubeleien im ranftschen Liniengespinnt zu riskieren. Thomas Ranft, Jahrgang 1945, war Mitglied der legendären Karl-Marx-Städter Clara-Mosch-Gruppe, die seit Mit-

Abb.  
55

te der siebziger Jahre für den nötigen Sand im volkseigenen Kunstgetriebe sorgte. Neben Thomas Ranft gehörten auch Carlfriedrich Claus, Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner und Gregor Torsten Schade zur „Cla-ra Mo-sch“. Die Anfangsbuchstaben ihrer Namen markieren das Bild dieser „Patronin der gegen den Strich bürstenden Künste“. Thomas Ranft war es auch, der in Adelsberg, einem verschlafenen Nest nahe Karl-Marx-Stadt, Ausstellungen im Mosch-Laden und damit eine weitgehend unabhängige Produzentengalerie am Laufen hielt. Ich-Bewusstsein, Angstlosigkeit und ein alle Aktivitäten fundamentierendes Lachen zeichneten die Selbstdarstellungen und kollektiven Erkundungsgänge aus. In seiner Kunst ist Thomas Ranft zuallererst ein Meister der flirrenden und schlingernden Linie, die durch Mikrokosmos und Welträtsel flieht. Sein grafisches Vokabular ruht in einem Manierismus, der den Liebhabern ein Honigschlecken und den Kostverächtern dieser Geheimnisse zumindest ein Appetitanreger sein wird.

Thomas Ranft bei Gunar Barthel in der Fasanenstraße 12, bis zum 19. November.

Ursprünglich auch aus dem Karl-Marx-Städter Umfeld kommend, in den Achtzigern aber in erster Linie in Ost-Berlin aktiv, wurde Thomas Florschuetz. Der heute Siebenunddreißigjährige bildete zu DDR-Zeiten einen formengebenden Orientierungspunkt der abseitigen Art für die DDR-Fotografie und steht nunmehr, ganz ohne Ostbonus, gleichberechtigt in der ersten Reihe einer internationalen Kunst, die mehr und mehr den Körper fixiert. Im Neuen Berliner Kunstverein zeigt Florschuetz eine Solo-Schau unter dem Titel „Plexus“.

Ich habe nie eine Arbeit von Thomas Florschuetz gesehen, die nicht ein permanentes Reizfeld gewesen wäre. Das Unschärfe und das Fragmentarische sind die Reserveelemente eines Formungsverfahrens, das in der Zwischenwelt angesiedelt ist, im Unbekannten, Nebulösen, Verhangenen. Wohl gibt es einen konkreten Einstieg in jedes Bild, aber schon bald gerät man in den Bann des fluktuierenden Blicks. Raum und Zeit dehnen sich, Maßstäbe taumeln.

Dominiert wird die Ausstellung durch die Farben Rot/Schwarz und ein Ensemble von ein- bis vierteiligen, großformatigen Cibachromeabzügen in Stahlrahmen. Florschuetz richtet die Kamera von jeher ausschließlich auf seinen Körper, bei „Plexus“ zuerst auf dessen Randzonen, auf Hände und Finger, die er „wie durchleuchtet“ ins Bild bringt. Der lateinische Begriff „Plexus“ meint Blutgefäß oder Nervengeflecht – und genau dieses nach innen weisende, eindringende, die Höhlungen des Körpers austastende, das Betrachterauge hinter den Augenhintergrund führende Moment prägt die Arbeiten des Künstlers. Eine phantastische, von Licht und einem satten Blutton durchpulste Szenerie tut sich auf, der man sich auf ganz sinnliche oder, in Gedanken an George Batailles „Geschichte des Auges“, auch reflexive Art und Weise nähern kann.

Thomas Florschuetz im Neuen Berliner Kunstverein, Chausseestraße 128, bis zum 12. November.

Kurt Buchwald, der die letzten Tage der DDR insbesondere mit provokanten Aktionen und merkwürdigen Versuchen der Wahrnehmungsstörung durcheinanderbrachte, zeigt in Kooperation mit der neuen Gesellschaft für bildende Kunst im Haus am Kleistpark „Bilder und Blenden“. Auch er arbeitet vorwiegend mit fotografischen Mitteln.

Mal ist Buchwald in seiner Kunst analytisch seriell bis zur Selbstschablonisierung, dann wieder spielt er den teutonischen Psychopathen. Stets lässt Buchwald Belustigung, Täuschung und ein aufklärerisches Prinzip ineinanderfließen. Sein „Stören“ ist eine Wahrnehmungsübung wie auch eine die stockende Sprache und Orientierungslosigkeit lösende politische Aktion. Dutzende von einfachen Scheiben, Doppellochscheiben, Scheiben mit diagonalem, vertikalem und Längsstreifenspalt hat Kurt Buchwald gebaut, dazu, in kopernikanischem Hochgefühl, sogar ein Fernrohr, um fotografie- und gesellschaftskritisch zu insistieren.

Buchwald folgt der Einsicht, dass wir im Zuge ständiger Mediatisierung blind und zunehmend unempfindlich für die existenzielle Tragweite zivilisatorischer Prozesse werden. Gegen die Stupidität

ständigen Konsumierens installiert er mit Vorliebe auf offener Straße seine Blickfallen und Interventionsmaschinen. Ästhetisch und hin-  
tertriebzig arbeitet er an gegen die Gleichgültigkeit.

Kurt Buchwald im Haus am Kleistpark, bis zum 6. November.

## **STRAWALDE, GALERIE IMKABINETT**

RADIO BRANDENBURG, FRÜHPROGRAMM, 01.11.1994

- 
- Abb. 56 Während der expressive Pin-  
selhieb und das ruppige, die Leinwände aufwühlende Trotz-  
gefühl zu DDR-Zeiten als ein Aufbegehren gegen die dogmatische  
Gemeinschaftsnorm gedeutet werden konnte, ist der heutige Wan-  
del hin zum Spiel mit Formen und Farben, zum lyrischen Schwelgen  
im Nebel die totale Anpassung an das Marktgefüge. Den Einstieg in  
die Kommerzialisierungstendenzen haben viele Ostdeutsche schnell  
begriffen. Und mit gläubigem Blick auf die amerikanischen Pop-He-  
roen Andy Warhol und Jeff Koons sind sie sich sicher, dass ihre neue  
Identitätsquelle aus der Deutschen Bank sprudelt.
- Wenn andere DDR-Künstler gegen ihren Trübsinn mit sechzig Pro-  
zent Alkohol und fünfundzwanzig Prozent PDS anzugehen versu-  
chen, dann ist das genau jene Mischung, die auch schon Erichs Cord-  
hütchen-Sozialismus auf MITROPA-Niveau dahindümpeln ließ.
- Aber da gibt es noch die Altmeister, die heimlichen Ikonen einer „an-  
deren“ DDR-Kunst, um die sich die Legenden ranken.
- Einer von ihnen, Strawalde (Jürgen Böttcher), zeigt gerade seine neu-  
esten Bilder in der Berliner Galerie IMKABINETT.
- Als Dokumentarfilm-Regisseur verehrt und international geschätzt,  
stand er jahrelang im Schatten jener ostdeutschen Maler, denen er als  
Freund und Anreger in die Überholspur geholfen hat.
- Unglücklicherweise hat man seine künstlerische Arbeit häufig in

die des Regisseurs und die des Malers unterteilt, was sicher aus dem Übergewicht von mehr als vierzig Dokumentarfilmen gegenüber nur einer Handvoll Ausstellungen in der DDR zu erklären ist.

Film-Übermalungen wie in „Potters Stier“, „Venus nach Giorgione“ und „Frau am Klavichord“ begründeten seinen Ruf als Experimentator. Filme jenseits üblicher Narrativität und Lautheit, die wie seine 84er Arbeit „Rangierer“ auf leidenschaftliche Art und Weise für Bild, Klang und Assoziationsketten votierten, erklärten dem Kinopublikum sein filmisches Kreativeverfahren als meditatives Sehen. Das sicherte ihm den Beifall der Filmkritiker und machte ihn noch vor 1989 zu einem umschwärmten Gast auf den namhaften Filmfestivals. Seit der Maueröffnung und einem furiosen Einstieg in die westeuropäische Kunstszenen anlässlich einer Gruppenausstellung in der Pariser La Villette im Januar 1990 konzentriert sich Strawalde nun auf die Malerei.

Der eineinhalbstündige Dokumentarfilm über die Berliner Mauer von 1990 wird wohl vorerst seine letzte filmische Arbeit gewesen sein. Die Bilder von Strawalde entstehen aus einem Sich-eins-Fühlen mit der Farbe, intuitiv und immer wie ein Bindeglied zwischen Geist und Libido. Strawalde, geboren 1931 in Frankenberg in Sachsen und aufgewachsen in Strahwalde in der Oberlausitz, übernahm, um sich etwas Geld zu verdienen, im Wintersemester 1953/54 die Leitung eines Mal- und Zeichenkurses an der Dresdner Volkshochschule, wo ihm der damals vierzehnjährige Ralf Winkler über den Weg lief.

In diesen Dresdner Anfangstagen entstand ein Freundeskreis, der der ostdeutschen Kunst eine ganz besondere Färbung verlieh. Zu ihm gehörten (die wirklichen Künstlernamen beginnen mit P) Peter Herrmann, Peter Makolies, Peter Graf und der eben erwähnte Ralf Winkler, der unter seinem heutigen Markenzeichen A.R. Penck mittlerweile im deutschen Malerfürstenolymp thront.

Strawalde schwelgt in Farbe wie andere im Unglück ihrer Neurosen. Wenn einer die Nachtseite eines Seufzers aus der Tube zu pressen versteht, dann ist es Strawalde – diesseitig wie innerlich, mit Erd- und Feuerfarben, farbgestische Malerei als Malerei.

Und weil er den ausschweifenden Flüsterton beherrscht, mit dem man in der DDR zwischen den Zeilen balancierte, sei ihm die Gefühligkeit verziehen, mit der er in den neuen Bildern zuweilen eine Spur zu dick aufträgt.

Malerei von Strawalde aus den Jahren 1993 und 1994 in vorzüglicher Hängung in der Berliner Galerie IMKABINETT, Schönhauser Allee 8, bis zum 3. Dezember.

## **TRAK WENDISCH, KUTSCHSTALL POTSDAM**

RADIO BRANDENBURG, KULTURJOURNAL, 03.11.1994

Abb. Es ist von einem Künstler zu  
**57** berichten, dessen renitentes So-Sein bereits zu Beginn der achtziger Jahre Welle machte. Sein Name: Trak Wendisch. Seine Lieblingswerkzeuge: Axt und Kettensäge.

Ich erinnere mich noch an seine Diplombilder von 1982, die die Leipziger Hochschule das Fürchten lehrten vor so viel Wut und erotischen Kollisionen, die dem spröde verzopften Akademismus bildmächtig in die Quere liefen. Bilder wie „Der Zungenrausstrecker“ oder der „Kohlfresser“ zeigten mehr als die erkaltete und zum bequemen Sessel verformte Lava der um zehn Jahre Älteren und waren um vieles besser als die Pantoffelkunst der Gleichaltrigen in der Nachbarschaft mit ihren Stickereien für die Schlummerrolle. Der „Kohlfresser“ galt damals als Echo und Reflex des Sich-Stoßens und -Reibens am System und war eine Selbstdarstellung des jungen Künstlers im Konflikt zwischen Hunger-Haben und das Maul-gestopft-Bekommen. Und heute?

Wendisch zeigt in den beiden Vierungen des Kutschstalls am Potsdamer Neuen Markt eine dreizehnteilige Gruppe von Holzskulpturen, die in ihrer formalen Wucht so erschlagend eindringlich und in ihrem

Ausdrucksverlangen so brutal wahr sind, dass man sich in einem hermetisch geschlossenen Höllenkreis wähnt. Auf rostigen Metallplatten formiert sich ein Zug von Stehenden, Zusammengebrochenen, Hockenden und Liegenden, den Wendisch lapidar mit dem Titel „Die Straße“ überschreibt, der aber, so wie diese erstarrten Giganten und Existenzkrüppel daherkommen, eher quälende Bitterkeit und Verzweiflung verbreitet. Männer und Überfrauen bevölkern das Terrain, Gefühle von Einsamkeit, Tod, Trauer und Verzweiflung – aber auch die Sehnsucht, zu stützen und gehalten zu werden, formulieren die zu erlebende Grundstimmung. Wendisch ist ein Berserker, und wenn er mit selbst befreiendem Schlag ins Holz haut, splittert die Auffassung vom verklärten heroischen Leib und die davon abgeleitete Hoffnung auf die menschliche Unsterblichkeit in der Kunst. Zur Ausdeutung des bildhauerischen Aufbaus und zur belebenden Rhythmisierung der plastischen Raumform setzt Wendisch Farbe ein, wobei diese nie die Struktur des Holzes oder die Arbeitsspuren verdeckt. Farbe fungiert als Steigerungsmittel und rückt Wendischs Figuren in die Nähe der „expressionistischen Ausdruckshieroglyphen“. Als Sinnträger einer aus den Herzkammern herausgetriebenen Erdgalle bilden diese Figuren den Counterpart zu den Kraftlinien heutiger kollektiver Phantasien mit den juvenilen, knackigen Männern am Fuße erigierter dorischer Säulen. Wendischs Plastiken sind die aufgespaltenen und zerfetzten Zornadern seiner Existenz. Angst und Hass hängen ihm an der Lanze.

Die von Jeanette Niebelschütz und Othmar Kaufmann organisierte und stimmig eingerichtete Ausstellung zeigt außerdem gut zwei Dutzend Bilder und farbige Blätter der Australierin Heather Betts, deren heftiger, sich durch Farbe und das Phantasma der Engelsexistenz wühlender Pinselschlag zwar den Wänden des Kutschstalls eine gewisse Bilderfülle garantiert, sich aber kaum gegenüber Gestalt, Thema und Motiv der Wendisch-Plastiken behaupten kann. Grün, schwarz, rot und im Gelbfieberton entblättert sich eine Staffagemalerei, die wohl eine intensive Spur des Sinnlichen und poetische Lineatur hat, aber sie nicht zum Klingen zu bringen vermag.

Die Bilder von Heather Betts und die Skulpturen von Trak Wendisch sprechen nicht miteinander, weil sich hier das eine zu dekorativ und überladen gibt und dort das andere dem defizienten Gedächtnis hart und direkt zu Leibe rückt. Wiederum baut sich in dieser Unvereinbarkeit des Dialogs eine Konfrontation auf, die der Ausstellung räumliche Spannung verleiht und den Ausdruck der Gefahr lebendig hält.

Skulpturen von Trak Wendisch und Bilder von Heather Betts im Kutschstall, Am Neuen Markt, Potsdam, bis zum 11. Dezember.

**EBERHARD GÖSCHEL, GALERIE GUNAR BARTHEL**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 26.11.1994

Abb. 58-59 Mittlerweile befinden sich seine Werke im Museum moderner Kunst in Barcelona, in der Berliner Nationalgalerie, in der Sammlung des Deutschen Bundestags in Bonn, in der Budapester Nationalgalerie, in der Dresdner Gemädegalerie, im Museum Ludwig Köln, in der Albertina in Wien und im Nationalmuseum Warschau – die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Die Preise seiner Gemälde bewegen sich zwischen 14.000 und 28.000 Mark, und daran zeigt sich, dass auch ein Künstler, der seine ersten Ausstellungen nicht in Köln oder New York, sondern in Pankow, Halle und Dresden oder zum Beispiel im Zentralinstitut für Kernforschung Rossendorf arrangierte, seinen prominenten Platz in der Gegenwartskunst behaupten kann. Wer eine Malerei satt getragener Konsistenz und das Spektrum der Erdfarben mag, der kennt auch die Bilder von Eberhard Göschel, dem Dresdner, der im vergangenen Jahr seinen fünfzigsten Geburtstag feierte. Dresdner Malerei unserer Tage ohne Göschel wäre nur Rotz- und Feuerwasser, ein einziges expressionistisches Flammenmeer. Erst

Eberhard Göschel, der dem Freundeskreis um Peter Herrmann, Peter Graf, Ralf Winkler und Strawalde nahesteht, hat dem zitternden Dresdner Bauchfell eine Ruhezone implantiert, die sowohl das Meditative in den Bildern des Giorgio Morandi als auch das Welterleben der Romantiker streift.

In der Neuhängung des Dresdner Albertinums finden sich die Bilder von Eberhard Göschel in der Nachbarschaft zu denen von Max Uhlig, Gerhard Richter und Wols. Nebenan schließen Gotthard Graubner und Emil Schumacher, A.R. Penck und Georg Baselitz den Bogen eines Ost-West-Diskurses, den es zwar so nie gegeben hat, der aber zumindest auf der Qualitätsebene das Gleichgewichtige vor Augen führt.

Eine würdige Retrospektive Eberhard Göschels mit Gemälden, Gouachen und Plastiken aus Ziegelton wurde bis vor kurzem im Albertinum gezeigt. Nun sind Teile dieser großartigen Ausstellung in der Berliner Galerie Gunar Barthel zu sehen, ehe die ganze Ausstellung im Januar nach Erfurt und danach ins Ludwig-Forum Aachen wandert. Gut zwei Dutzend Gemälde und Gouachen umfasst die kleine, aber höchst atmosphärische Schau. Anders als im Museum kann man in der intimen Galeriesituation den Bildern so nahe kommen, dass man ihre Malhaut riechen und das Oberflächenrelief zumindest mit den Augen in all seinen Graten und Zerklüftungen genau abzutasten vermag.

Göschels Bilder sind eine Augenweide. Kein gegenstandsfixierender Blick schränkt den Malfluss ein. Die Farbe wabert und fließt, wird mit dem Spachtel umgelenkt und schafft sich ein neues Bett. Eine Farbfeldmalerei wie ein Urstromerlebnis. Diese Malerei bildet nichts ab außer sich selbst, deshalb ist sie auch nicht literarisch auswertbar, aber dafür von unmittelbarer körperlicher Wirkung. Würde man die Farbpalette nennen wollen, dürfte man nicht Schwarz, Weiß, Grau, Grün und Braun aufzählen, sondern müsste von Kohlegeriesel, Schneefeldern, Gewitterwolken, Moos und von Glanz und Laibung frisch gebackenen Brotes sprechen. Göschel zaubert in seine Bilder dörfliche Himmelfahrten, Holunderträume und Eishöhlen.

Als assoziative Tangenten dazu untersetzt er Titel wie „Horizont“, „Schwibbogen“, „Prozession“, „Wackelkontakt“ und „Großer Nachtfalter“. Jedem, der sehen kann und bereit ist, sich an die energievermittelnden Bildbatterien Göschels anschließen zu lassen, wird im eigenen Augenhintergrund ein Erlebnis von seltener Dichte haben.

Doch die Kunstgeschichtsschreibung schätzt Eberhard Göschel nicht nur wegen dieses sinnlichen Stücks Stoff- und Gedankenraums, der schollen- und furchenartig auf der Leinwand verteilten Ölfarbe, all der schrundigen Brei- und Schlacke-Gewichtungen, sondern auch wegen seiner Unbeirrbarkeit, mit der er seit den frühen siebziger Jahren gegen Gemütsarktis und die weitverbreiteten Formen der Autohypnose im Gewahrsamsstaat DDR votierte. Deshalb würde er sich wohl kaum in Dissidentenpose spreizen, obwohl die über ihn angelegten „Operativen Vorgänge“ Bände füllen.

Göschels machtkritisches, kunstkritisches und naturverbundenes Ich-Bewusstsein zog den Schnüffeleifer eines Systems auf sich, das unfähig war, die für jedes System notwendige Reibungswärme zu absorbieren. Dennoch blieb Göschel am Ort und malte an gegen die verordnete Differenzlosigkeit. Das, was in seinen Bildern und Plastiken auf den ersten Blick „abstrakt“ wirkt, ist in Wirklichkeit ein konkretes Stück Utopie, eine Ding- und Ideenverschiebung, die ihre eigene, andere Natur einfordert.

Gemälde, Gouachen und Terrakotten von Eberhard Göschel in der Galerie Gunar Barthel, Fasanenstraße 12, bis zum 14. Januar.

## **JÖRG KNÖFEL, DAAD-GALERIE**

RADIO BRANDENBURG, KULTURSZENE, 01.12.1994

---

Ein paar Galeristen und Sammler waren gekommen – und natürlich die engsten Freunde, ansonsten tröpfelte der Besucherstrom weit unter dem sonst üblichen Level. Was war geschehen in der renommierten Berliner DAAD-Galerie, dem Kunstort des Deutschen Akademischen Austauschdienstes? Fast schien es, als ob die durch aufsehenerregende Ausstellungen geprägten Räume irgendwie kontaminiert worden seien. Dabei waren doch nur ein paar Blätter des gebürtigen Potsdamers Jörg Knöfel ausgestellt worden, und zum Auftakt spielte die lärmende Kultband Ornament & Verbrechen. Aber augenscheinlich muss es sich um einen Supergau der Kunst gehandelt haben, denn das traditionell weststämmige Publikum kehrte dem Haus in der Kurfürstenstraße demonstrativ den Rücken.

Friedrich Meschede, der Projektleiter für bildende Kunst, hatte einen längst fälligen Schritt nachgeholt und erstmalig einen DDR-Künstler in die heiligen Hallen gebeten – und York der Knöfel, wie sich der in Ostberlin lebende Künstler ritterlich nennt, antwortete artig mit einer Kollektion farbiger Blätter und klebrig-sabbernder Stempeldrucke. Von Provokation keine Spur! Denn das ästhetische Niveau der Arbeiten Knölfels, Jahrgang 1962, ankert weit hinter der Zeitmauer in den achtziger Jahren.

Knöfel, in der Kuhwärme der Prenzlauer-Berg-Szene, mit Alternativrock und der Mitgift einer waschmaschinenfesten Mentalität versorgt, neigt zu einer frechen, ruppigen Attitüde. Hurtig lässt er Pinsel und Kreidestifte über die Blätter tanzen, hüpfert gewandt über die engen Grenzen aktuellen Kunstdenkens und liebt es, den angeblichen Dummschwätzern in die Suppe zu spucken. Vom Stil her ist das die grausame Kalauertour der „Jungen Wilden“ von vor zehn Jahren.

Aber im Osten lebt diese Tradition noch und tritt dem neuen Establishment frech gegen das Standbein.

Freilich ist längst der politisch-kritische Unterton verflogen, und niemandem verursacht solch jugendlicher Leichtsinn eine „Bindehautentzündung“. Selbst von den drastisch-realistischen Fotografien seiner Anfangstage hat sich der Künstler verabschiedet.

So wie Knöfel lustig in der Pfanne seiner Katastrophenschleuder schmurgelt, ist er doch höchst konservativ, was ihm natürlich seine Sammler dankbar honorieren. Nicht umsonst ist das Vor-Zeichen im Katalog zur Ausstellung eine Wärmflasche, roter Gummi, wabbeliges, geblähtes Kautschukprodukt.

Da lässt der Künstler eine Phalanx Stadtindianer in Gelb, Rot, Blau und Grün über das große Papierformat stürmen, und doch wirkt dieser Aufmarsch nur niedlich, ebenso wie wenn eine Kindergarten-Gruppe mit dem Stempelkasten einen Angriff gegen den süßen Brei probt.

Es wurde deutlich, dass der Deutsche Akademische Austauschdienst die Konfrontation in der politischen Frage scheute und deshalb ein kleines, eher schwach glimmendes Licht ins Feld führte. Das Fernbleiben des westlichen Stammpublikums ist deshalb unverständlich, denn die Löwen haben ja noch gar nicht gebrüllt! Der deutsch-deutsche Kunststreit wurde noch längst nicht mit den Argumenten starker junger Positionen ausgefochten.

Knöfel ist ein typischer Vertreter der harmlosen Leinwandekstase. Die gelegentlichen Temperamentsausbrüche mit Kringeln und Klecksen und dem unübertrefflichen Punkt-Punkt-Komma-Strich genügen nicht, um einige Windungen tiefer in den Schmerzbereich gedreht zu werden. Was bleibt? Ein Kurzschluss der Kunst, munter aufgeblitzt. Mein Urteil: Fliegengewicht.

Zeichnungen von York der Knöfel in der DAAD-Galerie, Berlin, Kurfürstenstraße 58, bis zum 8. Januar.



45

**45** Robert Lebeck, 10 Jahre DDR. Portal am Eingang des Sowjetischen Ehrenmals im Treptower Park, 1959, © Archiv Robert Lebeck, Berlin S. 200

46



**46** Ausstellung „Moskau – Berlin/Berlin – Moskau 1900–1950“, Raum 17: „Bauten für eine neue Gesellschaft“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1995, Foto: Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, © Markus Hawlik, Berlin, Repro: Anja Elisabeth Witte S. 192



47

**47** Ausstellung „Moskau – Berlin / Berlin – Moskau 1900–1950“, Raum 17: „Bauten für eine neue Gesellschaft“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1995, Foto: Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, © Markus Hawlik, Berlin, Repro: Anja Elisabeth Witte S. 192

48



49



**48-49** Michael Ruetz, Timescape 101. Borderline 6, © Michael Ruetz, Berlin / Courtesy of the artist S. 197

**48** 101.0 / June 12, 1987, 4:31 p.m.

**49** 101.4 / October 15, 1993, 10:35 a.m.



50



51



52

**50-52** Michael Ruetz, Timescape 110. Borderline 5, © Michael Ruetz, Berlin / Courtesy of the artist S. 197

**50** 110.0 / May 20, 1990, 12:45 p. m.

**51** 110.2

**52** 110 A.4 / June 5, 1994, 12:45 p. m.



53

**53** Paul Thek, The wonderful world that almost was, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1995/96, Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 207



54

**54** Paul Thek, The wonderful world that almost was, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1995/96, Foto: Jens Ziehe, Berlin S. 207



55

**55** Thomas Florschuetz, Crack, 1993/94, 4-teilig, je 121,5 × 181,5 cm, Cibachrome, Privatsammlung, Berlin, © Thomas Florschuetz, Berlin / Courtesy of the artist, Foto: Gunter Lepkowski, Berlin S. 213



56

**56** Strawalde, Spaziergang, 1994, Öl / Assemblage auf Leinwand,  
220 × 170 cm, Sammlung FriLo, Isny, Repro: Eric Tschernow, Berlin S. 216



57

**57** Trak Wendisch, Die Straße, 1992, diverse Materialien, 13 Einzelskulpturen, Länge ca. 15 m, Ausstellung „Bettler und Engel“, mit Heather Betts (Malerei), Galerie im Kutschstall, Potsdam, 1992, Foto: Bernd Borchardt, Berlin S. 218



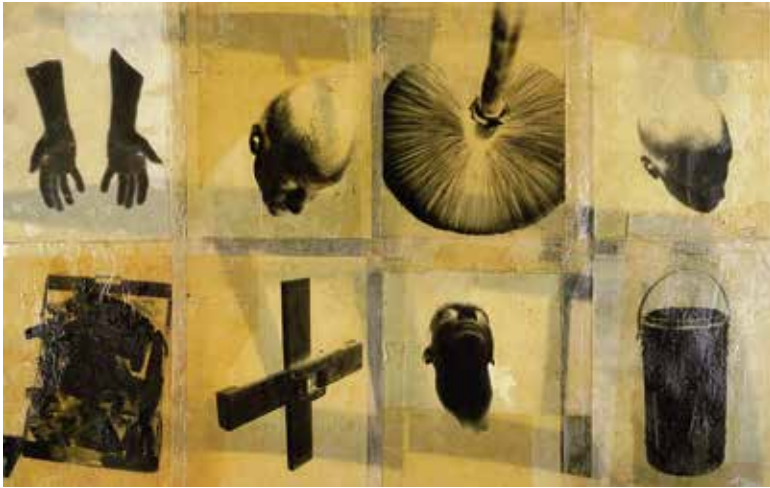
58



59

**58** Eberhard Göschel, Großer Nachtfalter, 1980er Jahre, Öl auf Leinwand, 85 × 115 cm, in der Ausstellung in der Galerie Gunar Barthel, Berlin, 1994, Foto: Archiv Galerie Barthel und Tetzner, Berlin S. 220

**59** Besucher in der Ausstellung in der Gunar Barthel (links Christoph Tannert), Berlin, 1994, Foto: Archiv Galerie Barthel und Tetzner, Berlin S. 220



60



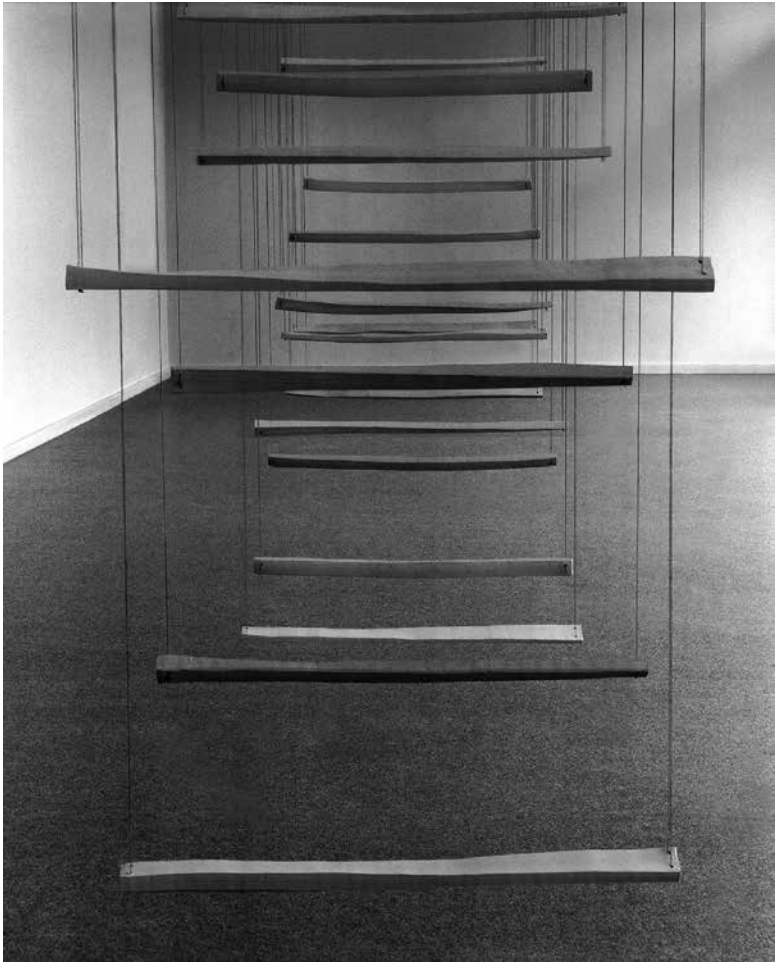
61

**60–61** Kubiak & Rauch, Von Wärme überhaupt (oben)/ Von der Neigung zum Sitzen (unten), 1994, aus der Serie: Schwere und Moribunde, 70 × 100 cm, Fotografie auf Barytpapier / Wenzhoupapier, Firnis, © Johannes Ulrich Kubiak & Ludwig Rauch / Courtesy of the artists S. 225



62

**62** Frank Seidel, Ohne Titel, 1993, Mischtechnik auf Gipskarton, 260 × 180 cm, Foto: Leo Seidel, Berlin S. 229



63

**63** Mari-Alice Bahra, Schaukeln, Installation aus Horizontal- und Vertikalstäben aus Bisquitporzellan, Staudenhofgalerie, Potsdam, 1994/95, Foto: Iona Ripke, Berlin S. 227



64

**64** Hans-Hendrik Grimmling, *Verbunden II*, 1994, Acryl / Pigment auf Leinwand, 250 × 180 cm, im Besitz des Künstlers, Repro: Bernd Sinterhauf, Berlin S. 231



65

**65** Manfred Paul, Katrin M., 1994, Portraitzyklus, Fotografie, © Manfred Paul, Berlin / Courtesy of the artist S. 248

## KUBIAK & RAUCH, GALERIE WEISSER ELEFANT

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 06.12.1994

Es war wie in alten Tagen. Die Galerie Weißer Elefant, zu DDR-Zeiten ein Umschlagplatz für Ungewöhnliches und Widerborstiges, platzte aus allen Nähten. Zur Eröffnung der Ausstellung von Kubiak & Rauch kamen so ziemlich alle, die in der Ostberliner Fotoszene Rang und Namen haben: Rudolf Schäfer, Ulrich Wüst, Peter Oehlmann, Tina Bara. Man war neugierig auf das, was da mit kryptischem Titel wie ein alchemistisches Geheimrezept angekündigt worden war und eine Gemeinschaftsarbeit von Ludwig Rauch, Jahrgang 1960, und Uli Kubiak, Jahrgang 1961, ist. Beide Künstler stammen aus Sachsen, leben aber schon lange in Berlin und arbeiten seit 1992 zusammen. Begonnen haben sie damit auf Burg Goldbeck. Scheinbar dem Zugriff der Mächtigen entzogen, tief in der Provinz versteckt, wandelte sich der von Trak Wendisch als geistige Trutzburg gedachte Künstlerhof in der Nähe von Wittstock über die Jahre zu einem Rückzugsort. Für Kubiak & Rauch ist er so etwas wie eine Kartause. Dort arbeiten sie improvisatorisch und in voller Konzentration auf die Zwischentöne, die sich im System von Formzwang und Freiheit ergeben. Herausgekommen ist nun eine Ausstellung mit gut fünfundzwanzig Arbeiten, deren mediale Wurzel Züge des Malerischen wie des Fotografischen trägt und die man deshalb nicht so einfach dem einen oder anderen Verfahren zuordnen kann. Kubiak (der Maler) und Rauch (der Fotograf) verwendeten in ihrem Experiment keine Filme, sondern führten die Belichtungen, anknüpfend an die frühen Negativ-Positiv-Verfahren, direkt auf chemisch präpariertem Papier aus. In einem langwierigen Prozess des Überarbeitens mit Fett, Öl und Gießharz entstanden Schichtungen, die zuletzt wie rissige, übereinanderliegende, aber transparente Häute wirken. In den Motiven, die meist in Blöcken von acht oder sechzehn Einheiten angelegt sind, finden Gegenstände des

Abb.  
60-  
61

Alltäglichen Verwendung, und so mischen sich Köpfe, Beine, Füße, ein Stuhl, eine Einkaufstasche, eine Leiter, Kisten, Pilze und eine tote Katze (eben alles, was einem in der Einöde in den Blick fällt) zu ästhetisch ausgewogenen Sinnbildern. Für derlei Schönheit in, sagen wir, „lunatischer Stille“ hatte der Leipziger Ausstellungsmacher Peter Lang nur Spott parat und lästerte über die, Zitat, „serielle Vanitas des persönlichen Wehleids“.

Diesem Urteil kann ich mich nun ganz und gar nicht anschließen, denn bei aller berechtigten Kritik am sprachlichen Überbau, der in Gestalt des Ausstellungstitels „Schwere und Moribunde“ gestelzt und wie eine Herzensegießung eines alternden Klosterbruders daherkommt, kann doch die exzellente Machart und das faszinierende Changieren der Farben der Bilder nicht übersehen werden. Manch einer tut sich heutzutage schwer mit der Hingabe an das Genießen und schätzt das Hedonistische gering. Dabei ist die Erfahrung der Lebenslust ein Teil des Gedenkens an den Tod – und das Vergnügen im Augenblick des erlebten Lebens (auch das Vergnügen, miteinander zu arbeiten und sich zu ergänzen) wird von den beiden Künstlern als etwas Seltenes und Einmaliges gefeiert. Wie Kubiak & Rauch ohne Einsatz von Farbe ein Spektrum von Schwarz-, Grau-, Braun- und Grüntönen zaubern, ergänzte sich am Eröffnungstag wunderbar mit der weinseligen Stimmung einiger Hobbyphilosophen. Ihre Bildinterpretationen nahmen den Weg über die Vorliebe für den Burgunder, und so schmeckte das Ausgestellte manch einem fruchtig, würzig, blumig, erdig oder holzig.

Gemeinschaftsarbeiten von Kubiak & Rauch, bis zum 23. Dezember in der Galerie Weißer Elefant, Berlin – das ist ein Vorhaben zur Verbesserung der kulinarischen Lebensqualität. Konsumkritikern ist vom Besuch der Ausstellung abzuraten!

## FÖRDERPREISTRÄGER DES LANDES BRANDENBURG

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 20.12.1994

Unverdrossen, mit geradezu friderizianischem Behauptungswillen wird im Land Brandenburg juriert und bepreist. Da flattert das ansonsten flügel-lahme Wappentier, und der Berliner Bär trollt sich. Wenn's ums Geld geht, wollen auch die kunstbeflissenen Landeskinder möglichst hoch hinaus. Geradezu megamultiperspektivisch scharen sich die Förderpreiswilligen um die Fleischtöpfe. Obwohl die seit drei Jahren ausgeschütteten Fördergelder vorrangig im Bereich der bildenden Kunst verteilt werden sollen, kamen in diesem Jahr erstmals auch Keramikerinnen mit ihrem am Brennofen trainierten Hang zur ästhetischen Risikobereitschaft zum Zuge. Endlich. Für die reformwilligen Verwaltungen markiert diese Offenherzigkeit geradezu einen Ausbund an Effizienz.

Wie die Kunststrategien beschaffen sind, auf die da der Geldsegen niederging, zeigt seit ein paar Tagen die Potsdamer Galerie im Staudenhof.

Da sieht man hübsch aufgesockelte Fünfecke, Scheiben und Spitzen aus Ton von Birgit Krenkel und drei verschämt in die Ecke gepresste Collagen. Außerdem einige wie im Märchengrund drapierte Schaukel-Gebilde aus Biskuitporzellan von Mari-Alice Bahra, passend zu einer in edler Einfalt gereihten Serie von Vertikalstäben. Ansonsten – Schweigen im Walde. Denn, das von K.C. Wedemeyer entwickelte computerisierte Arbeitsfeld, der mit Abstand beste Ausstellungsbeitrag, ist am Wochenende nicht benutzbar. Für eine Bewachung des teuren Geräts fehlt der Galerie das Geld.

Hierzu ist eine Anmerkung zu machen: Dass die Jury wie schon im vergangenen Jahr drei Förderpreise, aber keinen Hauptpreis vergeben wollte, hatte nichts zu tun mit der Haushaltsentscheidung des Landes. Aus Einsparungsgründen war, nach den Erfahrungen von 1993,

Abb.  
63

ein Haushaltstitel für den Hauptpreis 94 gar nicht erst eingerichtet worden.

Vollmundig ging man bei Einrichtung des Preises davon aus, dass in Brandenburg jährlich ein auf internationalem Niveau stehender Preisträger zu finden ist, dabei hätte klar sein müssen, dass Brandenburg im Künstlerischen eine Provinz wie andere deutsche Provinzen ist und mit gut zwei Dutzend ernst zu nehmenden Künstlern eine alltägliche Gemischtwarenproduktion am Laufen gehalten werden kann, aber kein Staat zu machen ist. Dass das Staatssäckel in diesem wie im letzten Jahr geschont wurde, ist dennoch falsch, denn gerade regionale Kunstproduktion ist Sinnproduktion, wenn sie zum geistigen Lebensmittel wird. Es wäre an der Zeit einzusehen, dass Kunstpreise keine Sozialmaßnahmen sind, Sozialmaßnahmen wie Spitzenförderung aber sein müssen. Nur, wenn das anvisierte „Weltniveau“ nicht zu haben ist, sollten sich die ministerialen Vordenker zu den Tatsachen bekennen und den geplanten, aber einzusparenden Haushaltsposten in Beihilfen verschiedenster Art umwidmen. An die Stelle von „Preisen“ könnten zusätzliche Reisestipendien, Werkstipendien, Jahresstipendien, Materialgelder oder Projektfinanzierungen treten. Wenn eine Jury aus Qualitätsgründen nicht für den Hauptpreis votieren kann, darf das nicht heißen, dass die Finanzmittel der öffentlichen Hand zu streichen sind. Kunstförderung ist eine kulturpolitische Demonstration – und übrigens auch eine Standortförderung. Wie wäre es, wenn es sich die brandenburgische Industrie auf diesem Netz nicht länger bequem machte, sondern endlich material- und branchenspezifische Preise und Wettbewerbe ausloben würde, wie das andernorts längst üblich ist.

Gerade einen Künstler wie K.C. Wedemeyer, achtundzwanzig Jahre alt, empfehle ich ihrer Aufmerksamkeit. Der an ihn, einen typischen Vielmediennutzer, vergebene Förderpreis stützt ein Zukunftsdenken, das sich im Bereich von Video, Computernetzwerken und Datenbanken eine Spiel- und Kommunikationsebene geschaffen hat. Wedemeyer und der Performer und Autor Thomas Kumlehn, der die Galerie im Staudenhof führt, haben den „Förderverein für instabile

Medien“ gegründet. Beide sind Vordenker und Spurensucher im virtuellen Medienmix. Kritisch gegenüber jeder Form von institutioneller Vergreisung und als Animateure ungewöhnlicher Denkprozesse agieren sie nicht wie die alten Drachenkämpfer, sondern subtiler, als Frischzellen im Außendienst. Großartig!

Die Landesförderpreisträger in der Potsdamer Galerie im Staudenhof, Am Alten Markt, bis 15. Januar.

## FRANK SEIDEL IM SCHEUNENVIERTEL

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 16.02.1995

Selbstverständlich gibt es kein typisches ostdeutsches Ausdrucksverhalten in den Künsten, auch wenn das im Sinne der Ost-West-Abgrenzung prinzipiell ein beliebtes Thema der Kulturpolitiker ist. Auf sich aufmerksam machen konnten in den letzten Jahren jedoch lediglich diejenigen, die deutlich quer zu den abgezirkelten Freigehegen operierten. Nach wie vor lebt das Geflecht unterschiedlichster Stilrichtungen im Osten Deutschlands aus einer Wurzel, die Kontinuität und eben nicht den Wechsel stimuliert. Das ist das Entscheidende und Handicap wie Stärke zugleich. Die Vernachlässigung des Sich-selbst-in-Frage-Stellens, gepaart mit einem weitverbreiteten lethargischen oder auch Minderwertigkeitskomplex, ist die deutliche Barriere, die die mentalen Gräben in Deutschland stützt und auch die Teilhabe am internationalen künstlerischen Dialog so schwer macht. Nur wenige Künstlerinnen und Künstler behaupten den kommunikativen Akt als ästhetische Differenz.

Frank Seidel, der 1959 geborene Ostberliner Bildhauer und Maler, gehört zu ihnen. Fundamentalistisch ist sein Ansatz: dass Kunst leerläuft, wenn sie lediglich den Gesetzen ihrer Nabelschau folgt. Seidels Universalität fixiert den Weltbildapparat immer auf ein dialogisches

Abb.

62

Gegenüber. Fundamental ist aber auch die Einsicht, dass das ästhetische Modell Kunst aus dem Wechsel lebt, ganz gleich, ob dieser nun biologisch oder nach dem Chaosprinzip definiert wird. Frank Seidel ist kein Wechselbalg, noch weniger ein Freestyle-Klassizist, aber wohl ein reflektierender, insbesondere das eigene Werk durchleuchtender Sucher nach Möglichkeiten der Unterbrechung.

So ist seine seit dem Sommer 1992 entwickelte Serie großformatiger Bilder eine Atempause und ein Innehalten nach jahrelanger Arbeit in der Dreidimensionalität seiner Plastiken. Seidel gruppiert mit Transparentpapier überzogene Gipskartonplatten, die er am liebsten mit Eisenspänen, Sand, Asche, Tusche und Latex überzieht. Diese Menetekel wirken beschwörend, krude, dunkel, unheimlich – wie Katalysatoren für die schwärzesten Gedanken. In ihrer Grundsubstanz sind sie ein Labyrinth aus Welträtselgestöber und anatomischen Unmöglichkeiten. Was sich da biegt und verkrampft, Herztöne hämmern lässt und die Gewitterseite unserer Existenz zeigt, ist wie ein Kriechen in Fugen, als ob da einer beim Sprechen ersticken müsste, weil es nicht Luft ist, was sich da seine Worte leiht, sondern Rauchschwaden, die sich in ihm zu einem undurchdringlichen Dunkel auftürmen.

Manche Bilder beulen und wellen ihre Oberflächen in den Raum, als ob sie schwer am Irdischen zu tragen hätten. Knut Hamsun würde sich darin wiedererkennen, in Liebesgefühlen zwischen Blumen und Blut.

Ein subtiler Aschton schafft ein ganz klein wenig Leichtigkeit und eine verhangene Lichtfläche. Aber dann folgt schon wieder die Schwarzspur und ein wortlos krachendes Krüppeln im Dunkeln. Seidel demonstriert eine Archäologie der Gegenwart, in der uns Fleisch und Knochen, Granaten und Psychoschrott vor die Füße geschleudert werden.

Gleich zwei Berliner Galerien eröffnen morgen und übermorgen den schweren Gang durch des Künstlers schrundige Seelenlandschaft.

Als Seidel 1991 in der Neuen Nationalgalerie das schwere Los seiner Körperknödel und Endzeitfiguren zur Anschauung brachte, durfte das Publikum sich begeistert in Trauer üben. Nun, da die Berliner Gale-

rien Weißer Elefant und Augustus Bilder aus den Jahren 1993 und 1994 zeigen, dürfen wir aufatmen, denn der Künstler hat aus dem großen Unglück herausgefunden und ankert an freundlicheren Ufern. Ob das wohl etwas mit Preisen und Verkäufen zu tun hat? Zwischen 11.500 und 19.000 Mark kostet ein seidelsches Schluchzen in Mischtechnik auf Leinwand. Da quietscht der gequälte Mensch im Schotterbett auf. Beide Ausstellungen im Berliner Scheunenviertel laufen bis Mitte März.

## HANS-HENDRIK GRIMMLING

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 29.02.1995

Grimmling heißt er. Aber seine Bilder sind eher der sanfte Aufriss, der mit Sentiment vollführte. Abb. 64

Nächtens soll er Willi Sitte, den damaligen Präsidenten des DDR-Künstlervverbandes, aus dem Schlaf geklingelt haben, um ihm die Meinung zu geigen. Sitte drängte daraufhin hinter den Kulissen auf Einschüchterung und Entschärfung. Noch Wochen nach dem Anruf rotierte der Zentralvorstand. Die Funktionäre fühlten sich unwohl. Als es ihnen wieder besser ging, ließen sie natürlich nicht den Grimmling auf Studienreise in den Westen fahren, sondern ein anderes Tierchen aus dem Tretrad, eines von der Spezies „Duckmäuser“. Doch später dann, nachdem sich selbst das Spiel mit Zuckerbrot und Peitsche in den Mühen der Ebene nicht mehr lohnte, lange vor dem Ende der DDR, verließ Grimmling den Gewahrsamsstaat endgültig. Seine „Flügler“, diese merkwürdigen Bildwesen mit den scharfen Schnäbeln und einem Ikarus-Komplex, der so ziemlich jeden Ostdeutschen damals plagte, hatten ihre Käfige schon lange vorher verlassen. Auch Grimmlings Werke zählten in der DDR häufig zu den Tabubrechern. Vögel und Flügelwesen spielten, wie der Künstler selbst, mal

den betrunkenen Hans Huckebein mit der Käfigmacke, dann wieder den philosophischen Überflieger. Schön waren sie und stolz, meist mit Feuerrot und Ruß gemalt, voller Gegensätze. Ihre Freiheit aber bekamen sie nie, dafür irgendwann einen Platz in der Warteschleife. Grimmling, der Streitbare, war häufig viel zu aufregend für die Schrebergartenmentalität des Datschensozialismus. Auf der großen Kunstausstellung in Dresden hing er dann aber doch. Und heute?

Jetzt ist Hans-Hendrik Grimmling achtundvierzig – und die wilden Jahre liegen augenscheinlich hinter ihm. Die Frustverhältnisse haben ihn melancholisch gestimmt, und mehr denn je wird deutlich, dass er ein Romantiker ist und kein Expressionist. In seiner jüngsten Ausstellung in den Räumen der katholischen Guardini Stiftung zeigt er Bilder mit nach wie vor wuchtigen, aber nun deutlich gerundeten Formen. Eine Vorarbeit zum Formspiel, orientiert an Platons Vorstellungen von der zweckfreien Schönheit, ist unübersehbar. Aus den geflügelten Figuren, den strampelnden Armen und Beinen sind über einen fast fünfzehn Jahre dauernden malerischen Prozess Zeichen geworden, die Ausgangspunkt zur Entdeckung einer anderen, vielleicht transzendenten Wirklichkeit sind.

Der Grimmling mit Bodenhaftung strebt nun nach Höherem. Was das Publikum mit Hang zur Eindeutigkeit als Kreuz, Bumerang, Schwinge, Feuerschweif oder Fackel sehen will, zielt vielmehr ins Universelle, Harmonische, wo sich eng gefasste Bedeutungen auflösen. Mal verwendet Grimmling Pigment, lange Pinsel und Eimer und erzeugt eine Stumpfheit, die Licht und den Blick in die Tiefe saugt wie ein trockener Schwamm. Dann wieder spachtelt er Öl, das die Bilder nun wie eine kulinarische Galaxie umgibt. Pigment und Öl stehen zueinander wie Schutzschicht und verlockender Augenreiz. Grimmling driftet zwischen Äußerlichkeiten und Innerlichkeit hin und her. Erst schlägt seine Polterigkeit durch, dann das Sensible.

Da kommt ihm das Geblöke zum Thema „deutscher Nationalcharakter“ gerade recht. Grimmlings „Deutscher Vogel“ ist, obwohl ganz Germany, natürlich kopflos und wird irgendwann in Schwarz-Rot-Gelb ersaufen.

Unterm Strich: Grimmlings Bilder sind 1995 nicht nur anders, sie sind besser als früher, weil der aus Leipzig stammende Künstler alle malarischen Missverständnisse mit Klarheit aus der Welt geschafft hat. Davon können Sie sich selbst überzeugen in der Guardini Stiftung Berlin, Tempelhofer Ufer 22, bis zum 30. April. Ab Ende März zusätzlich auch in der Galerie Horst Dietrich in der Giesebrechtstraße 19.

**UTA HÜNNIGER, GALERIE MAASS,  
HANS SCHEIB, DROYSEN-KERAMIKGALERIE**  
RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 22.03.1995

---

Es gibt Galerien, die werden ihre Vorgeschichten nicht los. Also muss man ihnen folgen: Irgendwann zu Beginn der achtziger Jahre hatte es der Lyriker Sascha Anderson, der von Dresden nach Berlin und zu seiner damaligen Freundin Wilfriede Maaß gezogen war, vermocht, seine Künstlerfreunde zu inspirieren, ihre Bildzeichen auf keramische Gefäße zu übertragen. Eine künstlerische Produktionsform mit Tradition im 20. Jahrhundert. Und so herrschte ein ständiges Kommen und Gehen in den bald für Maler, Musiker und Dichterfreunde viel zu kleinen Hinterzimmern der Werkstatt im Prenzlauer Berg. Es gab Abende, da schien selbst den observationslüsternen Ordnungshütern das Gedränge zu groß, so dass sie sich in gebührendem Abstand zum Hinterhaus in der Schönfließer Straße 21 postierten. Wie man heute weiß, hat Sascha Anderson nicht nur im Poetischen geschwelgt, sondern auch bändeweise Spitzelprosa geschrieben, aus der zentralen Furche eines von allen Seiten akribisch beobachteten Treibhauses sozusagen. Bekanntlich hat ein nicht unwesentlicher Teil des ostdeutschen Kreativpotenzials mittlerweile hinter der Zeitmauer, im Gestern also, seinen Provokationsstatus ausgehaucht. Doch nicht überall siegte die Lethargie. Dort, wo vor 1989 Gedichte in diversen Geheimsprachen und Pläne für künstlerische Selbsthilfeprojekte geschmiedet

wurden, ist der Alltag eingekehrt. Aus der wohl meistfrequentierten Künstlerwohnung des Prenzlauer Bergs ist in den vergangenen fünf Jahren eine produktive Arbeitsbasis ohne das pseudodissidentische Flair geworden. Im Mittelpunkt steht das Angebot an Künstlerinnen und Künstler, keramische Gefäßensembles und Objekte zu gestalten. Zunehmend werden Ausstellungen als räumliche Inszenierungen erarbeitet, die weit über die herkömmliche Ladentischperspektive hinausgehen und das alte, heute seltene Maß des Kollektiven haben.

Formen und künstlerische Horizonte werden dabei neu bestimmt durch Angela Hampel, Karla Woisnitza, Klaus Killisch und Holger Stark. Außerdem tauchen auch auf: Jeanett Kipka, Sabine Herrmann, Christopher Simpson und Uta Hünninger, deren Ausstellung heute Abend eröffnet wird.

Uta Hünninger, Jahrgang 1960, zeigt ein beleuchtetes Spiegelobjekt und ein mit Tusche auf Spiegelglas gemaltes zweiteiliges Spiegelbild – alles an seinem Platz in einem kleinen Kabinett, in dem auch diverse Teeservice, keramische Dosenobjekte und ein Schminktisch ihre Orte gefunden haben. Es ist ein harmonisches Gefüge, in dem die Dinge mit barocker Ekstase zueinanderkommen, sich illusionistisch, wegen der Spiegelungen, durchdringen und einander in einer faszinierenden orangefarbenen Tönung begegnen. Der Schminktisch, der eine wundervolle, aus bleiverglasten Keramikscherben bestehende Ablage hat, besitzt genau den Hauch Kalypso, der Lolita fehlt, um männerver-schlingend zu wirken. Mit seinem Hundert-Zentimeter-Spiegelhochformat ist er eher für die Dame ab eins siebzig gemacht und also auch für den kosmetisch wagemutigen Herrn. Das Ambiente wird zusätzlich aufgewertet durch eine exzellente Schmuckkollektion von Christiane Theise, vorwiegend Silber-Edelstein-Kombinationen und eine gewagte Kette aus blattgoldbeschichteten Hufnägeln, nicht nur für Reiter.

Ebenfalls heute Abend wird in der Droysen-Keramikgalerie von Katrin Kühn eine Ausstellung mit keramischen Objekten von Hans Scheib eröffnet. Die Droysen-Keramikgalerie und die Werkstatt von Wilfriede Maaß stehen zueinander wie am Rücken zusammengewachsene Zwillinge. Ein Teil des Künstlerstamms nämlich (dazu zähle

ich Helge Leiberg, Christine Schlegel, Wolfram Scheffler und andere) begann Mitte der achtziger Jahre mit der Malerkeramik bei Wilfriede Maaß und setzte nach der Ausreise nach West-Berlin diese Tradition bei Katrin Kühn fort. Keine Frage: Berlin verträgt heute sehr wohl zwei dieser hervorragenden Werkstätten. Von Hans Scheib sind fünfzehn keramische Pferdeköpfe, bemalt und in strenger Reihung, zu sehen, dazu diverse Blöcke subtil gearbeiteter Farbradierungen und zwei keramische Wandreliefs. Seinen ersten Pferdekopf, damals noch blutig und gepfählt, zeigte Scheib im Oktober 1982 im Dresdner Leonhardi-Museum bei „Frühstück im Freien“. Das Geheimnisvoll-Tragische des „Oh Fallada ...“ haben die Schädel noch heute, keine Spur von „Rosinantes“ Oldtimergeklapper. In der Form freilich sind sie streng und von beeindruckender Gebundenheit.

Uta Hünninger bei Wilfriede Maaß in Prenzlauer Berg, Schönfließler Straße 21, und Hans Scheib in der Droysen-Keramikgalerie in Wilmersdorf, Babelsberger Straße 5, ab heute Abend 20 Uhr.

## **CARLFRIEDFRICH CLAUS, KULTURBRAUEREI**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 26.05.1995

---

Die Kulturbrauerei im Berliner Prenzlauer Berg ist eine Ost-Institution, ein Nostalgie-depot von Ostlern für Ostler. Und deshalb ist sie momentan wichtig, was der weitläufigen Anlage im Dreieck zwischen Schönhauser Allee, Sredzki- und Knaackstraße freilich irgendwann die Legitimation rauben wird, denn auf Dauer wird so eine Schutzschildfunktion überflüssig. Mit den gut gemeinten Brüning-Petrowsky-Sessions wird man zwar an die gute alte bierselige Schnarchnasenzeit erinnert, aber zeitgenössisch kann man das ichverliebte Getröte wahrlich nicht nennen. Mit einem neuen, auch international aufgeschlossenen Ausstellungsprogramm kommt allerdings seit kurzem Leben in die Bude.

Heute Abend wird eine Ausstellung mit Werken des im Erzgebirge lebenden Carlfriedrich Claus eröffnet. Der geistig ewig herausfordernde Claus, der in diesem Jahr schon fünfundsechzig Jahre jung wird, war Mitglied der legendären Karl-Marx-Städter Clara-Mosch-Gruppe, die seit Mitte der siebziger Jahre für den nötigen Sand im volkseigenen Kunstgetriebe sorgte.

Neben Carlfriedrich Claus gehörten auch Thomas Ranft, Michael Morgner, Dagmar Ranft-Schinke und Gregor Torsten Schade zur „Cla-ra Mosch“. Claus hatte den Part des zurückgezogen in Annaberg lebenden Philosophen inne. Angstlosigkeit und ein alle Aktivitäten fundamentierendes Lachen zeichnete die Selbstdarstellungen und kollektiven Erkundungsgänge der Clara-Mosch-Gruppe aus. Carlfriedrich Claus gab diesem für die DDR-Kunst so überaus wichtigen progressiven Künstlerbündnis eine lebendige und tatsächliche Verbindung zur Avantgarde, denn: Bereits 1944 (Claus war damals gerade vierzehn Jahre alt) entstehen erste abstrakte Zeichnungen und Naturgedichte, die psychische Situationen reflektieren und in figürlich nicht näher bestimmte Naturwahrnehmungen hinüberfließen. Claus lernt damals Will Grohmann, eine der zentralen Figuren der Nachkriegskunstgeschichte, kennen und über ihn Künstler wie Bernhard Schultze und Franz Mon. Bereits Mitte der fünfziger Jahre entwickelt Claus das Gerüst seiner Klanggedichte, auf dem dann die Visualisierung derselben basiert.

In der Zeit des Kalten Krieges und der aggressivsten politischen Auseinandersetzung zwischen Realisten und den als westlich-dekadent verunglimpften sogenannten „Formalisten“ entwickelt Carlfriedrich Claus in Annaberg, sozusagen hinter den sieben Bergen beziehungsweise hinter den Halden der Wismut, ein Stück experimentelle Literatur – und Grafiken, die diese Letternfelder und Sprachvibrationen sichtbar werden lassen.

Der geistige Bezugsrahmen seiner Kunst ist eine Schichtung aus diversen Studien zu Karl Marx, den Claus bereits mit elf Jahren liest, außerdem zu Steiners „Philosophie der Freiheit“ und Blochs „Geist der Utopie“. Dass Claus sich im Denken der marxistisch-leninisti-

schen Philosophie verpflichtet fühlte, dazu aber querbeet im Universellen forschte, im Bereich der jüdischen Alchemie und Mystik, Kabbalah, Volkskunde, bei Paracelsus, Benjamin, Brecht, Freud und Angelus Silesius, an Schnittstellen zwischen Kybernetik und Karate, Zen und Cyberspace, machte ihn bei den Parteifunktionären verdächtig und beschränkte die Bekanntheit seines Werkes lange Zeit auf einen Insiderkreis.

Dass seine sogenannten Sprachblätter, diese von hinten und vorn beschriebenen, bekritzelten, mit dichten Liniengespinsten gesättigten Blätter, heute besser verstanden würden, kann man nicht sagen. Claus ist nach wie vor unfassbar, seine Kunst ein weit in die Zukunft geschlagener lyrischer wie logischer Bogen, worin so viele prophetische Risse aufspringen.

Unzugänglich wie Wurzelgestrüpp fließen die Notate und bildgewordenen Reflexionen über die Ausstellungswände, Zauber und Zeichen in einem.

Carlfriedrich Claus in der Berliner Kulturbrauerei, Knaackstraße, Ecke Dimitroffstraße, bis zum 11. Juni.

## **„SEID IHR ALLE WEG?“, POLITISCHE BILDER IM DOM ZU BRANDENBURG**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 18.08.1995

---

Seit gut fünfzehn Jahren schon sind der Dom zu Brandenburg und die in seiner Nähe stehende Petrikapelle Kunstorte, nicht nur für die Kirchenmusik. Seit 1989 hat Christian Radeke die Planungen übernommen und die Kapelle kurzerhand zum „Studio für abgewandte Kunst“ erklärt. Seither gibt es auch in der Stadt Brandenburg (und von dort ausstrahlend auf die geistigen und ästhetischen Brachen) eine Zündstelle für unübliche Kunstereignisse. Radeke hat in den letzten Jahren mit Aktionen für Töne und Raum, für Ritual und Kontemplation eine Schnei-

se in den Kunstkarst geschlagen, die so geradlinig und gleichzeitig so voller Geheimnisse ist, dass man sie durchaus auf einer Stufe mit dem vergleichen kann, was der Kölner Kunstpater Mennekes an suchender Kunstpraxis seit Jahren fördert. Radeke und Mennekes gehören zu den Kirchenleuten, die verstanden haben, dass (wie Radeke sagt) „nicht der sakrale Raum einen Kunstrahmen abgibt, sondern umgekehrt die Kunst den sakralen Raum als solchen zur Geltung bringt“. Zugegebenermaßen ist das im Dom, mit seinem Schnitz- und Plunderwerk, den katechetischen Infotafeln und einer schier übermenschliche Gutheit verheißenden „Straße der Kirchen-Besten“, schwierig. Man kann ihn förmlich atmen, den Geist der Amtskirche, der weder Irrtum noch Reue kennt. Kunst hat es da schwer, wenn sie das Kritische und Selbstkritische sucht. In der Petrikapelle kommen Raumklang und Kunst dagegen besser zur Wirkung.

Aber, welch ein Wunder, heute Nachmittag wird eine Ausstellung eröffnet, die nicht nur den Versuch unternommen hat, nach einem aufgewachten Bewusstsein zu suchen, sondern auch so diese und jene Spitze setzt.

Die Ausstellung heißt anspielungsreich „Seid ihr alle weg?“ und versteht sich als Plädoyer für „Politische Bilder aus dem Land Brandenburg“. Unter dem Schirm der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung und betreut durch Matthias Görnandt und Rainer Ehrh wurden ein paar Positionen ausgesiebt, die dem guten alten Bild noch trauen, vereinzelt tauchen Fotos, ein paar Plakatentwürfe und Objekte auf. Glaubt man den Veranstaltern, dann war der aufmüpfige Geist von 1989 vielleicht nur auf Urlaub oder hatte sich in der Gauck-Behörde vergraben. Nun ist er wieder da – und meditiert, beißt und zündelt. Einiges wirkt jedoch nur gut gemeint und ist deshalb nicht mehr als „Aufklärlicht“. Denn auch Aufklärung braucht Form und nicht nur die gute Absicht.

Die Ausstellung überzeugt allerdings mit jenen Werken, die nicht nur plappernde Hüllen und leblose Substanzformeln sind, und das ist erfreulicherweise der überwiegende Teil.

Fast alle Künstlerinnen und Künstler verlassen sich auf die Kraft der Abbildung und verlängern die kunstgeschichtliche Linie einer mehr oder weniger realistisch-kritischen Bildauffassung in die Gegenwart. Solch eine Ausstellung hätte man sich zu DDR-Zeiten gewünscht. Heute wirkt das zuweilen ein wenig zu beharrlich bis unbeweglich. Konsequenz ist nicht immer mutig und die Wiederkehr des Verdrängten oft nur eine Chiffre für Nostalgie.

Aber bei allen Anmerkungen, die zu machen wären: Diese Ausstellung ist eine gute, weil sie ein Lehrstück ist.

Sie zeigt, dass ein politisches Bild keine „Parteibuchillustration“ ist und ostdeutsche Kunst sich nach wie vor auf einem anderen Stern befindet als die des Westens.

Vereinigung in der Kunst gibt es nicht. Man kann das kritisieren oder nicht, man kann das mögen oder auch nicht: Eine Ausstellung voller Gefühle, die sich dem Leistungswahn verweigert und quer zum Kunstbetrieb steht, zeigt Erinnerungsfähigkeit an etwas anderes. Das sind massive Abwehrblockaden gegenüber Oberflächenchic, Täuschung und Kurzatmigkeit.

Unter den Bildern gefiel mir „Der weiße Trabant“ von Peter Rohn, eine Potsdamer Straßensansicht von 1976, mondscheinromantisch und randvoll mit Tristesse wie Wärme, aber eben ohne Ersatzteile. Außerdem (aufrecht realitätsfern und doch keine weinseligen Karikaturen) die Götterporträts der Herren Grämlich und Reiche, satt in Farbe gebadet von Karl Raetsch.

Barbara Raetsch zeigt, dass die Brandenburg-Hymne nur eine müde flatternde Fahne an einer Häuserruine ist (mehr Scheitern als Hoffnung), und Thomas Kläber schockt mit Schnappschüssen vom bösen Deutschen, der Hammer-und-Sichel-Emblemes ausmeißelt, Hakenkreuze schmiert und Honecker wie Gorbatschow für beziehungsunfähig hält (Knutschen ja, zusammengehen – nein!).

Die ungewöhnlichste Arbeit freilich stammt von Erika Stürmer-Alex, eine in den „Böhmischen Altar“ hineingebaute „Ergänzung“ (wie die Künstlerin das nennt), Dutzende von aufmarschierenden Ritter- und

Indianer-Figuren samt Sauriern und Spielzeugpanzern. Eine militante Kinderstube im Schutz sämtlicher Apostel und Heiligen. Selig sind die sanft Mutigen, heißt es. Aber wo sind sie?

Politische Bilder in der Petrikapelle und im Dom zu Brandenburg unter dem Titel „Seid ihr alle weg?“, bis zum 17. September.

**„LEBENSINIEN“ VON RENATE ZEUN**  
 RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 24.08.1995

Jetzt, nachdem der Deal mit dem Berliner Schiller Theater so richtig eingefilzt und unter Dach und Fach gebogen wurde – jetzt, wo uns Berlins Kultursenator wie eine hysterische Betschwester (und unter Vorführung der goldenen Nase von Herrn Schwenkow) hat vorspielen können, dass die Berliner in Zeiten der Kulturknauserei scheinbar nichts händeringender erlebten als einen überdachten Tanzboden für ihre Lust am Musical (Grusical müsste man sagen) – jetzt, wo uns ein theatrales Hochgefühl beschleicht, weil wir uns endlich sicher fühlen können vor avantgardistischem Scheiß und vollakademischem Muff, muss ich Sie mit meinen kunstbetrachtenden Worten für den Tag enttäuschen.

Während Politiker und Senatsbeamte ihre verschmockten Rahmenhandlungen für die bevorstehenden Wahlen zimmern, ziehen Künstler und Galeristen unbeeindruckt ihre Bahn.

Eine dieser Abseitszonen ist dem Medium Fotografie vorbehalten. In diesem Reservat gibt es mittlerweile vielfältige Angebote, aber nur vier wirklich ernst zu nehmende Ausstellungsorte. Dazu gehören die Galerie Bodo Niemann, die neue Gesellschaft für bildende Kunst, die Fotogalerie in der Brotfabrik und die Fotogalerie am Helsingforser Platz.

Letztgenannte folgt ihrer Programmstruktur aus DDR-Tagen mit auffallender Konsequenz, und es ist ein bemerkenswerter, ein positiver Umstand, dass das Kulturdezernat des Stadtbezirkes Friedrichshain sich dieses Schaufenster nach wie vor leistet. So ist es möglich, dem unabgeschlossenen Kapitel „Fotografie der DDR“ weitere Seitenstränge zu erschließen.

Heute Abend wird eine Ausstellung mit Fotos von Renate Zeun eröffnet, die in ganz besonderem Maße von einem mainstreamabgewandten Ansatz bestimmt wird.

Renate Zeun, 1946 in Radebeul bei Dresden geboren und Absolventin eines Fotografiestudiums an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, der Hochburg eines antijournalistischen Fotografiestils in der DDR, zeigt Arbeiten aus den Jahren 1983 bis 1995 – ein halbes Lebenswerk. Die Ausstellung ist räumlich klar gegliedert, nicht zu voll gehängt und lässt dem Besucher viel Luft, um einzusteigen in den konsequent und bis auf ganz wenige Akzente schwarzweiß gebauten Bilderstrang.

Zu sehen sind drei aufeinanderfolgende Komplexe: „Betroffen“ (von 1983/84), „Station 5“ (von 1987) und „open end“ (an dem die Fotografin seit 1992 arbeitet). Alle Fotografien sind die Dokumente einer Recherche im sozialen Kontext, aber nicht etwa in einer distanzierten Beobachterposition entstanden. Sie sind Teil eines sehr bewusst gelebten Lebens, man muss sogar präziser sagen: Teil auch der Krankheit der Fotografin, denn es geht um Krebs, um junge und alte Krebspatienten, und um die Darstellung einer komplexen Krankheits- und Krankenhaussituation. All das hat mit konzentriertem, hoffnungslosem und verzweifelterm Widerstand zu tun, auch mit der Selbstaufgabe, mit dem Sterben, mit abgebrochenen Träumen und immer mit Verlust.

Renate Zeun erkrankte 1983 an Krebs, 1989 erneut, musste sich einer Brustamputation unterziehen und macht doch Bilder, die weder von Selbstmitleid erdrückt werden, wie man das häufig aus den vom Helfersyndrom gepeinigten evangelischen Kunst-Dienst-Zirkeln kennt, noch von sensationsgeiler Schussfreude.

Zu sehen sind Porträts, Objektaufnahmen und Strukturbilder, die von der Fotografin so überzeugend gruppiert wurden, dass das Kranksein nie zur Schau gestellt, sondern stattdessen mit Verweisbildern, Bildmetaphern oder sogar abstrakten Kompositionen ein Mitgefühl beim Betrachter erzeugt wird und ein Einsehen in Trauer, Alleinsein, Sprachlosigkeit, innere Verletzungen und das Herausgleiten aus der Alltäglichkeit.

Tod ist, wenn die Schwestern einen Stuhl mit der Sitzfläche auf das Bett legen.

Renate Zeun arbeitet mit Weichheit und Unschärfen, kontrastiert mit Kühle und Sachlichkeit, baut atmosphärische Räume in der Ausstellung, spricht von sich und dem Leid der Kinder, mit denen sie zurzeit auch in therapeutischen und Selbsterfahrungsgruppen mit den Mitteln der Fotografie arbeitet. Ohne uns mit Emotionen zu erdrücken, sind diese Bilder überwältigend schlicht. Ihre Präzision ist auch ein Maß für die ungeschönte Wahrheit.

„Lebenslinien“, eine Ausstellung mit Fotografien von Renate Zeun in der Fotogalerie am Helsingforser Platz in Berlin-Friedrichshain, bis zum 7. Oktober.

## **BERNHARD HEISING, GALERIE BERLIN**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 26.10.1995

*Seine Bilder haben*

*DDR-Kunstgeschichte nicht nur mitgeschrieben, sondern ihr jahrzehntelang lautstark ihren Takt vorgegeben. Auf allen großen Ausstellungen hingen sie, die klotzigen Ikarus- und Turmbau-zu-Babel-Adaptationen, Arbeiterbilder und Historienschinken in den zentralen Sichtachsen. Als Lehrer an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst hat er mehrere Studentengenerationen mit dem Pinsel vor sich hergetrieben. Jetzt ist er siebzig – aber mit dem Pinsel droht und wütet er wie eh und je.*

*Gestern eröffnete die Küttner Ebert GmbH in der Berliner Friedrichstraße 231 eine Ausstellung des Malers. Sein Name: Bernhard Heisig. Der Titel der Ausstellung: „Geisterbahn“.*

*Herr Tannert, Sie haben die Eröffnung miterlebt: Welchen Eindruck hatten Sie?*

Zuerst kam ich mir vor, wie hinter die Zeitmauer geschubst worden zu sein. Wären da nicht ein paar kleinformatige Bilder gewesen, die mich faszinierten, nichts hätte mich gelockt, länger als nötig zu bleiben. Was Heisig mit seinem Ausstellungstitel „Geisterbahn“ wohl eher als Metapher in Bezug auf das gesichtslose, idiotische Gewimmel im gesellschaftlichen Allgemeinen meinen könnte, spielte sich tatsächlich als Vernissagenwirklichkeit um seine Bilder herum ab. Im Publikum kurvten genau jene Visagen herum, die als die Steigbügelhalter der Kunst in allen politischen Systemen um Einlass von hinten buhlen. All die servilen Geschichtsklitterer, Maulhuren und Liebediener mit der dreifach gekappten Wirbelsäule. Und natürlich die Sammler, die in fast heiliger Verzückung Kunst als den Treibriemen wundersamer Kapitalvermehrung anbeten. Und Heisig hat ihnen da einiges zu bieten. Ein Triptychon mit dem Titel „Hänschen klein“ zum Preis von 220.000 DM zum Beispiel, aber auch handlichere Formate zum Preis um 30.000 DM.

Als einer der ersten Interessenten, der ein repräsentatives Bild zu erwerben gedenkt, meldete sich übrigens der Direktor des Leipziger Museums der bildenden Künste in der Galerie. Wahrscheinlich kann man nun die Hoffnung auf eine Umprofilierung dieser zu DDR-Zeiten staatstragenden Sammlung fahren lassen.

*Bernhard Heisig zeigt Bilder aus den letzten fünf Jahren. Was ist zu sehen?*

Natürlich sind es zum einen die mit Zitaten und Versatzstücken gesehener und gedanklich interpretierter Wirklichkeit randvoll gepackten Geschichtsbilder. Da wird gebrüllt und gefeixt, tröten Lautsprecher und Trompeten wie zum Jüngsten Gericht. Heisig ist ein Moralist, einer, der noch im Rausch den Finger reckt. Seine Bilder

sind zuweilen scharf wie Bekennerbriefe, wenn er Krieg und „Preußischen Soldatentanz“ auch als die eigene Verstrickung in Machtapparate erkennt. Unerträglich wird er, wenn sein Drang zum Bekenntnis sich in der alten politischen Spießigkeit äußert.

Überhaupt: Thematisch hat Heisig nicht viel Neues zu bieten. Er recycelt die eigenen früheren Bildideen, collagiert und schustert zusammen. Als ob nichts passiert wäre, schleift er seine alten Vorurteile über den tatsächlichen oder vermeintlichen Fortschrittsprozess halsstarrig weiter. Aber vielleicht existieren ja diese Nachhutgefechte auch nur noch in seinem Kopf, den er jetzt morgendlich in die märkischen Wiesen reckt, seit er nicht mehr in Leipzig wohnt, sondern sich ein Haus im Brandenburgischen gebaut hat.

*Wenn ich recht verstanden habe, gibt es aber auch den anderen Heisig?*

Der andere Heisig, richtig, der, der von Zeit zu Zeit das Welttheater hinter sich lässt und dann grüblerisch und interpretierend in Literatur einsteigt oder den Blick schweifen lässt über Gesichter wie über Stadt und Landschaft, der ist in der Ausstellung auch vertreten. Und hier ist er mir näher!

Es ist beängstigend, zu sehen, wie Heisig wie der heilige Georg als realsozialistischer Doktrinär den Kampf gegen Monopoly führt und für die Morgenröte.

*Frage: Ist er vielleicht ein wiedergeborener Heinrich Heine, der auch die Angst ins Bild setzte, die deutsche Geschichte könne aus dem Ruder laufen?*

Nein: Heisig ist ein Steuermann, der das Steuer nicht aus der Hand geben will. Aber der Kahn liegt längst im brackigen Flachwasser – also was soll der Affensprung?

Sein komplizierter Bildbau, seine formalen Kompositionen sind bewundernswert, aber noch immer liegen schwer verdauliche Inhalte über der Form.

Die Bilder, in denen Farbe kaum mehr als Farbe sein will und sich die Motive zum Teil ganz in Farbe auflösen, sind mit Abstand die besten.

Wenn Heisig weder den Clown spielt noch den strippenziehenden Puppenspieler und wenn er sein Mitteilungsbedürfnis ganz der Form unterordnet, dann gelingen ihm Bilder voller Einfachheit und Schönheit. Die Krönung dieser malerischen, stellenweise sogar heiter getüpfelten Phase ist ein Selbstporträt von 1993 mit dem Titel „Nervöser Nachmittag“. Von gleicher Sinnlichkeit ist auch das Bild eines Kalbskopfes im Eimer und ein Gewirr von Blasinstrumenten auf musikalischer Tafel.

Vielleicht kriegt er ja noch die Kurve: von der SS-Panzerschlacht zur sächsischen Schlachteplatte.

*Bernhard Heisigs „Geisterbahn“ in der Galerie Berlin, Friedrichstraße 231, bis zum 13. Januar 1996. Zur Ausstellung liegt außerdem ein reich bebildertes und mit seinen Essays zur Diskussion reizender Katalog vor, erschienen bei Ars Nicolai.*

## **WALTER WOMACKA, GEHAG-FORUM**

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 15.12.1995

---

*Es gibt wohl keinen Besucher der großen Dresdner Kunstausstellungen, der sie nicht kannte: die „Viererbände“ des sozialistischen Realismus – Willi Sitte, Werner Tübke, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer. Sie malten all die ausgezeichneten Historienschinken und „Problembilder“ und gaben dem Selbstdarstellungseifer des Staates DDR die entsprechende Farbe. Der beliebteste aber unter den volkseigenen Pinseln, der „ewige Spitzweg“ unter den Rührern, war ein anderer: Walter Womacka. Jetzt ist er siebzig geworden. Das GEHAG-Forum richtete ihm zu Ehren eine Ausstellung ein. Christoph Tannert war bei der gestrigen Eröffnung.*

Ein ganzes Haus voll Womacka: Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, Druckgrafik, Vasen und Wandteller – da kann einem leicht schwummrig werden. Die Freunde und Freundesfreunde, die gestern anrückten, um Walter Womacka zu gratulieren, konnten augenscheinlich gar nicht genug bekommen von der süßen Soße, die der

Künstler Malerei nennt und die er seit fünfzig Jahren über Leinwand und Papier rinnen lässt. Denn Womackas ungebrochen schönfärberische Malweise bot einen geradezu idealen Hintergrund für einen nostalgischen Rentnertreff, wie er stimmungssicherer gar nicht hätte inszeniert werden können.

Ach, leuchteten da die Aquarelle schön – all die netten Menschen ringsum: Das Schwungrad der SED-Bezirksleitung Dresden, später der Wahlfälschung überführt, schneite herein; außerdem (ganz wölfisch im Schafspelz) ein gerissener Stasikopf, der denselben (dank bundesdeutscher Rechtsprechung) gerade aus der Schlinge ziehen konnte und tatsächlich glaubt, er sei Schriftsteller. Wie zu erwarten, kamen natürlich auch die ehemaligen Spitzenfunktionäre des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR und der einzigen volkseigenen Kunstzeitschrift, der „Bildenden Kunst“. Die Namen dieser verdienten Kämpfer an der eingebildeten Front sind mir leider entfallen. Aber, keine Bange, die Gauck-Behörde kennt sie.

Auch Ruthild Hahne, eine der DDR-Staatsbildhauerinnen, für die der Mahlstrom des Vergessens noch immer Hochwasser führt, gratulierte. Ich kam mir vor, wie eingeholt vom Terror der sozialistischen Ahnen, die (Opfer ihrer eigenen Theorie) auf der Unveränderlichkeit von Geschichte zu bestehen versuchen. Dabei ging es gar nicht um Politik, sondern um Herz, und (wer wollte es den Siechen verargen) um Bypass-Operationen und Wasser in den Beinen. Welch kreislaufstimulierende Gespräche.

Womacka ist der Schöpfer des zu DDR-Zeiten superpopulären Bildes „Paar am Strand“ (der Darstellung eines sozialistischen Hirtenstündchens, genauso keusch wie naiv zusammengepinselt). Er kann es nicht vorausgesehen haben – aber genau dieser Geist der gemütlichen Diktatur, des Schrebergarten-Sozialismus reproduzierte sich vor seinen Bildern. Als wäre Sozialismus nur das kleine Leben in der Nische gewesen. Für die gestern Anwesenden sind die Bilder von Walter Womacka Rettungsanker in einer Gegenwart, die als feindlich erlebt wird. Sich der Existenz dieser Bilder in einer Ausstellung zu

versichern, ist Teil eines ostalgischen Retro, mit dem aktive Biografie-sicherung betrieben wird.

Dass Walter Womacka, der zwanzig Jahre lang Rektor der Kunst-hochschule in Berlin-Weißensee war, sich auch zum Vollstrecker politischer Willkürurteile gemacht hat, wurde deutlich durch eine Flugblattaktion, mit der drei ehemalige Kunststudentinnen gegen ihren „dauerhaften Ausschluss vom Studium an allen Universitäten und Hochschulen der DDR“, ausgesprochen 1971, demonstrierten.

Wie alle anderen Bücklinge aus realsozialistischen Tagen war auch Walter Womacka ein Wicht, später Knecht, schließlich Thronen-der im System einer kollektiven, gegenrevolutionären Paranoia. Das spiegeln seine Bilder aufs Trefflichste wider – und zwar in einem grenzenlosen Schönheitsoptimismus, der den Rang einer niedlichen Anekdote hat, die das schlichte Gemüt erfreut, aber die Geschichte verfälscht.

Womacka unterliegt seit Jahrzehnten einem Garniturzwang, der zum Neckischen neigt, aber darin gleichzeitig die Spießigkeit und den landläufigen Schönheitsbegriff in der DDR offenbart. Schon die edle Einfalt der Bildtitel sagt alles. Man könnte mit Zauberworten einen Speckkuchen daraus backen: „Liliengarten“, „Mädchen bei der Morgentoilette“, „Sommerblumen“, „Terrasse“, „Brennende Schmetterlinge“, „Sterbender Stier“. Auch die Bilder von 1995 – ein tränendes Auge für Gorbatschow und die Angstlust vor Beate Uhse's Sex-Invasion lassen dem alten Herrn den Puls flattern. Die Schmachtfetzen des sozialistischen Naturalismus waren schon damals lupenreiner Kitsch – heute aber erst bringen sie ihre Billigkeit so richtig zum Leuchten.

Womackas Werke lassen „Zeitnähe und Allgemeinverständlichkeit“ erkennen, heißt es im Pressetext zur Ausstellung. Eine wahrlich großzügige Einladung an alle Kunstsinnigen im einig geistig Flachland! Das GEHAG-Forum befindet sich in der Mecklenburgischen Straße 57 in Berlin-Wilmersdorf.

## DIETER TUCHOLKE, KULTURBRAUEREI

RADIO BRANDENBURG, AUFTAKT, FRÜHKRITIK, 18.12.1995

Abb. **65** *Die Berliner Kulturbrauerei im Prenzlauer Berg ist bekannt dafür, eine Hochburg ostdeutschen Durchhaltevermögens zu sein. Ob Ost-Rock-Feten oder die Sammlung von VEB-Haushaltswaren, Warteschleifenjazz oder das Heiter-Getröte von Elektronikspezialisten – alles findet seine Vorratspackung. Natürlich auch Kunst aus den Abseitszonen. Am Wochenende wurden zwei Ausstellungen eröffnet: Malerei und Objekte von Dieter Tucholke und Fotografien von Manfred Paul. Unser Kunstkritiker Christoph Tannert war auf der Eröffnung.*

Unter den zahlreichen Schönreden, die die Eröffnung unter schweres Belobigungsfeuer legten, stach die witzige Diktion von Schriftstellerkollege Christoph Hein heraus, der Dieter Tucholke nicht bei den ordinären Tuscheklecksern und Pinselquacksalbern eingeordnet sehen wollte, sondern bei den Edlen, bei denen, die mit „Maske und Distanznahme“ auftreten. Das hörte sich gepflegt an und beschreibt auch einen Teil der Wesenheit des stillen, hintergründigen und ironischen Abstandhalters Dieter Tucholke, aber den kritischen und aufklärerischen Ton der ausgestellten Arbeiten traf dieses Urteil nicht. Dieter Tucholke, jetzt einundsechzig Jahre alt, ist eine eher randständige Existenz der Kunst der DDR. Seine Formsprache, die mehr zur Verdichtung und Überlappung neigt als zum beschaulichen Ausbreiten von Eindimensionalitäten, wurde von den Kunstkontrolleuren (auch ihrer politischen Schwerverdaulichkeit wegen) eher beiseitegeschoben. Nichtsdestotrotz passte der Tucholke, der sich mit der militaristischen Furie der deutschen Michel-Existenz auseinandersetzte, ins Konzept der Klassenkämpfer. Bewusst ignoriert wurde dabei Tucholkes bohrende Tiefsicht, die nicht nur chauvinistisches Gehabe und Uniformgeilheit, sondern vaterländische Fassung meinte (was nichts anderes ist als Staatsterrorismus) und insofern auch das DDR-Preußentum der roten Schrebergärtner.

Mit seiner „Preußen-Mappe“ vom Ende der siebziger Jahre, einer Serie, die preußische Schlüsselfiguren wie den Soldatenkönig, aber auch Friedrich II. und Friedrich Wilhelm III. aufs Korn nimmt, dazu den säbelrasselnden Ungeist, der in preußischen Landschaften *Tabula rasa* macht, beginnt Tucholke damit, deutsche Geschichte ihres zuweilen zweifelhaften Glanzes zu entkleiden und ihr ins mentale Unterholz zu leuchten. Tucholkes „Erinnerung bewahrt das Siegesgeschrei auf den Straßen ebenso wie später die wimmernde Angst der Bombennächte, [...], den tiefroten Himmel beim Kriechen aus den Kellern und [...] den lastenden Brandgeruch [...]. Bis heute hat „Schönheit“ in (seinen) Arbeiten so gut wie keinen Raum. Dementsprechend fällt die Wahl der Farbe aus: Meist ist es „eine düstere Verbindung von Rot, Braun und Schwarz: Blut, Brand und Finsternis – eine (seit Menschengedenken) vorgegebene Skala“.

Bis heute klingt das deutsche Trauma in seinen Arbeiten in einem Ton, der Sirengeräusch und Röcheln in einem ist.

Wie in einem Totentanz lässt er in einer Reihe von sechzehn neuen Blättern das Motiv eines mumifizierten Schädels auftauchen – mal erschreckend klar in seiner Fratzenhaftigkeit, mal überspült von einer milchigen Farbwelle, malträtiert von Pinselschlägen, zerkratzt, verwischt, am Ende übertüncht. Korrespondierend dazu marschiert eine Riege plastischer Gebilde an – zerfetzte und wurmzerfresene Gesichtsrui­nen. Als Teil ihrer Deformierung sind auszumachen: Elektronikmüll, in die Fontanelle gestoßene rostige Scheren, Bierbüchsen und andere langsam herauseiternde zivilisatorische Abfallprodukte. Tucholkes kritisches Maß vergrößert und vergrößert die herrschenden (auch durch Kriegs- und Actionfilme aufgepeitschten) Klischees zur Kenntlichkeit.

Die Nachwendezeit wirkt auf ihn augenscheinlich als Zeit der Spaltung und des mutwilligen Auseinandertreibens. Vermalte Collagen mit getrockneten Latexpfützen verwenden die Pyramidenform als polarisierende Keilform.

Zeitungsausrisse und zusammengeklaubte Fotos und Fundstücke aller Art bilden die Bodenablagerung, an der sich seine Ausgrabungs-

lust entzündet, mit der er Geschichte Schicht für Schicht sezziert und durchschaubar macht.

Die fünfundzwanzig Schwarzweißfotos von Manfred Paul sind dagegen atmosphärische Lichtbildnerei, orientiert auf „das Festhalten und gleichzeitige Loslassen der Dinge im Licht, das Verschwinden im Erscheinen“. Akte, Porträts, Landschaften und Gebrauchsgegenstände fädelt Manfred Paul auf wie eine Kette geheimnisvoller Begebenheiten – auf der ein Hering in Zeitungspapier Teil einer zeitlosen Stillebenkomposition wird und ein simples Messer- und Gabel-Paar zur Ikone der Alltäglichkeit. Manfred Paul, gerade mal dreiundfünfzig, ist schon ein Klassiker seiner selbst.

*Das war die Frühkritik mit Christoph Tannert. Die Fotografien von Manfred Paul und die Bilder und Objekte von Dieter Tucholke unter dem Titel „Rück-Sichten“ sind zu sehen in der Berliner Kulturbrauerei in Prenzlauer Berg, bis zum 14. Januar.*

## ZU DEN AUTOREN

**Christoph Tannert**, geb. 1955 in Leipzig, Ausstellungsmacher und Kunstkritiker, lebt in Berlin.

1976–1981 Studium der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

1981–1984 Sekretär der ZAG Junge Künstler beim Zentralvorstand des VBK-DDR.

1984–1991 freiberuflich tätig als Kritiker, Ausstellungsmacher und Herausgeber von Künstlerbüchern.

Seit 1991 Projektleiter am Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

Seit 1. Januar 2000 auch Geschäftsführer der Künstlerhaus Bethanien GmbH.

2005 Auszeichnung mit dem Verdienstkreuz in Gold der Republik Polen (Złoty Krzyż Zasługi).

Mitglied des Redaktionsbeirats der „European Photography“. Kurator diverser Ausstellungsprojekte. Zahlreiche Veröffentlichungen in Ausstellungskatalogen, Anthologien und in der Fachpresse, zuletzt: „Dissonance. Platform Germany“, hg. mit Mark Gisbourne, Berlin 2022.

**André Meier**, geb. 1960 in Ostberlin, Autor und Regisseur, lebt in Vorpommern.

1976–1978 Lehre als Schrift- und Plakatmaler

1978–1986 Grundwehrdienst, Abitur an der Volkshochschule, diverse Tätigkeiten

1986–1991 Kunstgeschichtsstudium an der Humboldt-Universität zu Berlin

1990/91 Kulturredakteur bei der tageszeitung (taz)

1991/92 Berlin-Korrespondent der Kunstzeitschrift ART

Seit 1992 freiberuflicher Dokumentarfilmregisseur, Kolumnist und Autor

# PERSONENREGISTER

## A \_\_\_\_\_

Acconci, Vito 103  
 Aguilar, Nelson 137  
 Albers, Johannes 151  
 Allen, Woody 180  
 Ammann, Jean-Christophe 24  
 Anderson, Sascha 233  
 Arbus, Diane 72  
 Arcimboldo, Giuseppe 111  
 Arkhipov, Vladimir 159  
 Arndt, Matthias 53f., 94f., 105, 107,  
 118, 127, 129, 131–133  
 Artaud, Antonin 78  
 Assig, Martin 61  
 Atkinson, Terry 60  
 Avignon, Jim 34

## B \_\_\_\_\_

Babias, Marius 26  
 Bacon, Francis 109  
 Badur, Frank 61  
 Bahra, Mari-Alice 49, 227  
 Bamgboyé, Oladélé 73  
 Bannat, Christoph 117  
 Bara, Tina 225  
 Barthel, Gunar 213f., 220–222  
 Barthes, Roland 191  
 Baselitz, Georg 18, 78, 96, 203, 221  
 Bataille, George 215  
 Baumgarten, Lothar 41

Be, Käthe 103  
 Beckmann, Max 184  
 Beeren, Wim 23, 26, 30  
 Beier, Ruudi 98f.  
 Belting, Hans 136  
 Benjamin, Walter 237  
 Benn, Gottfried 96  
 Bergemann, Sibylle 200  
 Betts, Heather 219f.  
 Beuys, Eva 201  
 Beuys, Jessyka 201  
 Beuys, Joseph 101, 139, 181, 190, 197,  
 199, 201  
 Beuys, Wenzel 201  
 Biesenbach, Klaus  
 Birkás, Ákos 94  
 Bloch, Ernst 236  
 Block, René 24  
 Boccioni, Umberto 184  
 Bódy, Gábor 140  
 Bohley, Bärbel 142  
 Böhrringer, Hannes 24  
 Bolduan, Solveig 90  
 Bonvicini, Monica 114  
 Borchert, Christian 200  
 Bosch, Hieronymus 34  
 Böttcher, Jürgen 18, 216  
 Böttcher, Jürgen *siehe* Strawalde  
 Böttger, Edgar 89f.  
 Boucher, François 176

Bourgeois, Vera 104  
 Bowie, David 132  
 Brandt, Willy 202  
 Brecht, Bertolt 237  
 Brehm, Margrit 29f.  
 Breker, Arno 96, 169  
 Brenne, Winfried 196  
 Brenner, Birgit 94, 118  
 Brown, James 186  
 Brüning, Uschi 235  
 Brunnet, Bruno 17, 25, 55f., 63, 73,  
 143  
 Buchwald, Kurt 213, 215f.  
 Burroughs, William S. 206  
 Büsch, Thomas 62  
 Busch, Wilhelm 120  
 Butin, Hubertus 204  
 Byrne, David 131–133

## C

Calle, Sophie 94  
 Carow, Heiner 98  
 Castorf, Frank 164  
 Cenedella, Robert 129–131  
 Chahal, Gor 156  
 Chapman, Dinos 118  
 Chapman, Jake 118  
 Chéri Samba (bürgl. Samba wa  
 Mbimba N'zingo Nuni Masi Ndo  
 Mbasi) 127–129  
 Chopin, Frédéric 72  
 Christo (eigentl. Christo  
 Vladimirov Javacheff) 17, 37–39,  
 45, 60, 70, 73, 188, 201  
 Clair, Jean 183f.  
 Clapton, Eric 136  
 Clark, Larry 206  
 Claus, Carlfriedrich 18, 165, 214,  
 235–237  
 Cobain, Kurt 64, 98  
 Colden, Martin 107  
 Courths-Mahler, Hedwig 144

Cremer, Fritz 164  
 Creten, Johan 105  
 Cronenberg, David 112  
 Csörgő, Attila 152  
 Cunningham, Merce 106

## D

Dalí, Salvador 38, 201f.  
 Darboven, Hanne 56  
 David, Catherine 136  
 Davies, Ray 132  
 Deér, Katalin 41  
 Degas, Edgar 184  
 Dellbrügge, Christiane 53, 55  
 DeLuccia, Alyssa 31  
 Demme, Jonathan 131  
 Demming, Dagmar 86, 114  
 Deneuve, Catherine 149  
 Depp, Johnny 97–99, 103  
 Diehl, Volker 77–79  
 Dietrich, Marlene 176, 186  
 Dine, Jim 178  
 Divine (eigentl. Harris Glenn  
 Milstead) 206  
 Dix, Otto 173–175, 184  
 Doig, Peter 143f.  
 Domrose, Angelica 98  
 Droese, Felix 61  
 Dunaway, Faye 98  
 Dutschke, Rudi 197f.

## E

(e.) Twin Gabriel *siehe* Else Gabriel  
 und Ulf Wrede  
 Eckermann, Johann Peter 198  
 Eckhardt, Gisela Jo 110  
 Ehrt, Rainer 238  
 Eisenman, Nicole 81–83  
 Ekberg, Anita 149  
 El-Hassan, Róza 152  
 Emigholz, Heinz 56  
 Emin, Tracey 56

Eno, Brian 132  
 Erbacher, Doris 49  
 Erkmén, Ayşe 102  
 Etter, Ueli 76  
 Evans, Steven 104  
 Export, Valie 126

**F**

Ferguson, Lorna 136f.  
 Ferry, Bryan 132  
 Fietzek, Gerti 171  
 Fischer, Arno 200  
 Fischer, Nina 31  
 Fishkin, Vadim 157  
 Flierl, Thomas 26  
 Florschuetz, Thomas 31, 141,  
 213–215  
 Flüge, Matthias 23, 164  
 Fontane, Theodor 49  
 Förster, Gunda 29, 65–67  
 Fox, Judy 72  
 Freitag, Michael 23  
 Freud, Sigmund 145, 237  
 Friedrich II., preuß. Kg. 249  
 Friedrich Wilhelm III., preuß. Kg.  
 249  
 Friedrich, Jennifer 103  
 Fuchs, Michael 25

**G**

Gabriel, Else 31, 101, 165  
 Gais, Christoph 77–79  
 Gémes, Péter 140–142  
 Genscher, Hans-Dietrich 202  
 Genzken, Isa 86  
 Gerisch, Hans 86  
 Germer, Stefan 205  
 Glasmeier, Michael 171  
 Glöckner, Hermann 165  
 Gober, Robert 209  
 Goethe, Johann Wolfgang von 199  
 Goldin, Nan 206

Gorbatschow, Michail 239, 247  
 Görnandt, Matthias 238  
 Görß, Rainer 61  
 Göschel, Eberhard 18, 220–222  
 Gott, Golo 34  
 Goya, Francisco de 175  
 Graf, Peter 217, 221  
 Gramming, Walter 89  
 Grass, Günter 49, 194  
 Grassi, Giorgio 46  
 Graubner, Gotthard 221  
 Grimmling, Hans-Hendrik 231–233  
 Grohmann, Will 236  
 Grooms, Red 178f.  
 Grosz, George 129f., 166–168, 173,  
 185f.  
 Gröszler, Clemens 147  
 Grubinger, Eva 58, 145–147  
 Gutsch, Herbert 61f.  
 Guttuso, Renato 184  
 Gysi, Gregor 101

**H**

Haacke, Hans 168–170  
 Habegger, Daniel 76  
 Hackert, Nicole 17, 55, 73, 143  
 Hahne, Ruthild 246  
 Hampel, Angela 234  
 Hamsun, Knut 230  
 Hausmann, Raoul 167  
 Heartfield, John 167  
 Heckel, Erich 187  
 Heidegger, Martin 96  
 Hein, Christoph 248  
 Heine, Heinrich 244  
 Heisig, Bernhard 18, 243–245  
 Héjj, Klára 141  
 Hemmert, Hans 31  
 Heraklit 142  
 Herbstreuth, Peter 72  
 Herold, Georg 165  
 Herrmann, Peter 217, 221

Herrmann, Sabine 234  
 Hersh, Kristin 71  
 Herzogenrath, Wulf 138  
 Hetzler, Max 25, 35f., 45–47, 61, 63,  
 187f., 191  
 Hill, Christine 70f., 94  
 Hirst, Damien 209  
 Hitchcock, Alfred 202  
 Hitler, Adolf 43, 130, 169f., 193  
 Höch, Hannah 185f.  
 Hockney, David 201  
 Hoet, Jan 18  
 Hoffmann, Bettina 31  
 Hohn, Ull 86–88  
 Honecker, Erich 239  
 Hopper, Edward 144  
 Hornig, Sabine 31  
 Hornung, Hartmut 95–97  
 Horx, Matthias 172  
 Hrdlicka, Alfred 97  
 Huelsenbeck, Richard 186  
 Hug, Alfons 135  
 Hujar, Peter 205–207, 209  
 Hünninger, Uta 233–235

## I

---

Ihmels, Tjark 93  
 Immendorff, Jörg 101, 184  
 Inboden, Gudrun 85  
 Isozaki, Arata 46  
 Iveković, Sanja 126

## J

---

Jackisch, Matthias 58  
 Jakob-Marks, Christine 43f.  
 Jackson, Melanie 152  
 Jackson, Michael 38  
 Janssen, Horst 194  
 Jeanne-Claude (eigentl. Jeanne-  
 Claude Denat de Guillebon) 17, 38  
 Jelinek, Robert 34

Jelzin, Boris 155  
 Jetelová, Magdalena 165  
 Johns, Jasper 191  
 Jung, Stephan 65–67  
 Jünger, Ernst 169f., 173

## K

---

Kaap, Gerald van der 33  
 Kahlo, Frida 169  
 Kandinsky, Wassily 164, 184  
 Kantor, Maxim 153–155  
 Kantor, Tadeusz 164  
 Kapinos, Micha 82, 113f.  
 Kaprow, Allan 178  
 Karsch, Florian 185, 187  
 Karsch, Inge 185  
 Karsch, Joachim 187  
 Kaufmann, Othmar 119  
 Kelley, Mike 169, 209  
 Ketara, Tiina 106  
 Kiefer, Anselm 78  
 Kilimnik, Karen 54, 134  
 Killisch, Klaus 234  
 Kipka, Jeanett 234  
 Kirchner, Ernst Ludwig 187  
 Kläber, Thomas 239  
 Kleihues, Josef Paul 36, 46  
 Klimt, Gustav 108  
 Klosterfelde, Martin 118  
 Knöfel, Jörg 223f.  
 Koberling, Bernd 41  
 Kohl, Helmut 149, 199, 202  
 Kolk, Douglas 53, 134  
 Koller, Július 165  
 Kollhoff, Hans 34–36, 46  
 König, Kasper 23, 26, 30  
 Kooning, Willem de 190  
 Koons, Jeff 216  
 Kopsinis, Jannis 99  
 Köster, Christina 49  
 Kowanz, Brigitte 145–147

Kraus, Karl 145  
 Krenkel, Birgit 227  
 Krenzlin, Kathleen 28  
 Kresnik, Johann 168–170, 173  
 Krnáčová-Gutleber, Ada 164  
 Kubiak, Uli 225f.  
 Kühn, Kattrin 234f.  
 Kuhrt, Tilman 41  
 Kumlehn, Thomas 228  
 Kusturica, Emir 98

## L

---

Lafontaine, Marie-Jo 139  
 Laimanee, Suwan 29  
 Lammert, Mark 107–109  
 Lamsweerde, Inez van 71f.  
 Landers, Sean 54–56, 134  
 Lang, Peter 226  
 Langhans, Rainer 198  
 Lanzinger, Pia 60  
 Lapham, Lewis H. 172  
 Lebeck, Robert 200–202  
 Leiberg, Helge 235  
 Lennon, John 132  
 Lentz, Hanna 73  
 Lewandowsky, Pina 106, 113f.  
 Lewandowsky, Via 106, 113f.  
 Lewis, Jerry 98  
 Libeskind, Daniel 46, 168, 194  
 Lippok, Robert 59  
 Lissitzky, Eliezer „El“ 194  
 Locher, Thomas 91f.  
 Longo, Robert 54  
 López, Sebastián 136  
 Lorre, Peter 152  
 Lubinus, Anna 53  
 Luft, Friedrich 18  
 Lüscher, Ingeborg 62  
 Luxemburg, Rosa 169  
 Lybke, Gerd Harry 16  
 Lybke, Judy 66, 93, 181

## M

---

Maas, David 99  
 Maaß, Wilfriede 103, 233–235  
 Maenz, Paul 137  
 Mainer, Martin 165  
 Maitz, Petra 82f.  
 Makolies, Peter 217  
 Malewitsch, Kasimir 184, 193  
 Malich, Karel 165  
 Mangos, Simone 31  
 Mapplethorpe, Robert 206  
 Martin, Jean-Hubert 136  
 Marusha (eigentl. Marusha  
 Aphrodite Gleiß) 11  
 Marx, Karl 198, 236  
 Matisse, Henri 184  
 Mattheuer, Wolfgang 18, 101, 245  
 Mayer, Maix 94, 102f.  
 McLaren, Malcolm 132  
 McLuhan, Marshall 172f.  
 Meierhofer, Christine 59  
 Melis, Roger 200  
 Mennekes, Friedhelm 238  
 Merkert, Jörn 185  
 Merz, Gerhard 32, 36  
 Meschede, Friedrich 138, 209, 223  
 Mészáros, Márta 140  
 Metzel, Olaf 40, 79–81  
 Meyer, Christoph 107  
 Mies van der Rohe, Ludwig 139f.  
 Mikhailov, Boris 157  
 Mohr, Max 106  
 Moll, Ralf de 55  
 Mon, Franz 236  
 Mondrian, Piet 79  
 Morandi, Giorgio 221  
 Morgner, Michael 214, 236  
 Mosquera, Gerardo 136  
 Mueller, Otto 187  
 Müller, Heiner 109, 133  
 Müller, Nicola 107f.

Müller, Werner 75  
 Mullican, Matt 138–140, 189  
 Munch, Edvard 144, 177  
 Musil, Robert 145

## N

Nauman, Bruce 203  
 Nay, Ernst Wilhelm 164  
 Nerlich, Werner 49  
 Neudecker, Mariele 150  
 Neuger, Tim 53, 63  
 Newman, Barnett 62  
 Newton, Helmut 17, 147–149  
 Niebelschütz, Jeanette 219  
 Niemann, Bodo 147  
 Niro, Robert De 180  
 Nitsch, Hermann 146f.  
 Nixon, Richard 172  
 Noculak, Barbara 49  
 Nolde, Emil 187  
 Nowak, Monika Maria 90

## O

Oehlmann, Peter 225  
 Oldenburg, Claes 178f.  
 Oliva, Achille Bonito 183  
 Onnasch, Reinhard 180  
 Orłowski, Teresa 186  
 Orwell, George 130, 133  
 Osten, Osmar 101  
 Othoniel, Jean-Michel 118f.

## P

Paik, Nam June 106  
 Pape, Rotraut 10, 106f.  
 Paracelsus 237  
 Paris, Helga 200  
 Parrhasios 68f.  
 Paul, Manfred 248, 250  
 Penck, A.R. 18, 96, 164, 217, 221  
 Perrault, Dominique 46  
 Petterson, Guttorm 97

Pettibon, Raymond 54, 73f., 134  
 Petrowsky, Ernst-Ludwig 235  
 Phoenix, River 98  
 Picasso, Pablo 168, 179, 183f.  
 Piontek, Klaus 68f.  
 Pitarch, Jaime 151  
 Plinius der Ältere 69  
 Poetter, Jochen 29f.  
 Polke, Sigmar 203  
 Pollock, Jackson 76, 190  
 Pop, Susi 76  
 Preobraschenski, Kirill 160  
 Presley, Elvis 202  
 Proust, Marcel 74

## Q

Qin, Yufen 84  
 Quandt, Barbara 61  
 Quappe, Andreas 72

## R

Radeke, Christian 237f.  
 Raetsch, Barbara 50, 239  
 Raetsch, Karl 239  
 Raffael (eigentl. Raffaello Sanzio da Urbino)  
 Ranft, Thomas 213f., 236  
 Ranft-Schinke, Dagmar 214, 236  
 Rauch, Ludwig 225  
 Rauch, Neo 13  
 Rauschenberg, Robert 191  
 Ray, Man 141  
 Reagan, Ronald 172  
 Reich-Ranicki, Marcel 194  
 Reski, Gunter 117  
 Rheims, Bettina 28  
 Richards, Keith 132  
 Richter, Evelyn 200  
 Richter, Gerhard 164, 203–205, 221  
 Richter, Stefan 23  
 Riemschneider, Burkhard 53, 63  
 Rockwell, Norman 82

Rodin, Auguste 184  
 Rohn, Peter 239  
 Rolfes, Hella 43  
 Roloff-Momin, Ulrich 30  
 Rosh, Lea 42, 44  
 Roth, Joseph 165  
 Rottenberg, Anda 164  
 Rubin, Peter 34  
 Rubinstein, Artur 72  
 Rubinstein, Eva 72  
 Ruetz, Michael 197–201

## S

---

Sander, Karin 85  
 Sani, Maroan el 31  
 Sarkis (eigentl. Sarkis Zabunyan)  
   118  
 Schade, Gregor Torsten 236  
 Schaerf, Eran 76  
 Schäfer, Rudolf 225  
 Schauer, Gustav 177  
 Scheffler, Wolfram 235  
 Scheib, Hans 42, 233–235  
 Schinkel, Karl Friedrich 34–46, 45  
 Schlegel, Christine 235  
 Schmidt-Bleek, Cornelia 152  
 Schmidt-Rottluff, Karl 187  
 Schmitz, Britta 138  
 Schnabel, Julian 96  
 Schneider, Romy 202  
 Schöpfer, Jo 61  
 Schorske, Carl E. 145  
 Schrat, Henrik 112f.  
 Schultz, Kathleen 41  
 Schultze, Bernhard 236  
 Schulze, Gundula 200  
 Schumacher, Emil 221  
 Schütte, Thomas 119–121  
 Schütz, Richard 57  
 Schwenkow, Peter 240  
 Schwitters, Kurt 134  
 Scott, Ridley 180

Seeler, Uwe 202  
 Seidel, Frank 229–231  
 Seligmann, Rafael 42  
 Serrano, Andres 126  
 Shulgin, Alexei 157  
 Shuravlev, Anatolij 157  
 Sieverding, Katharina 28, 40  
 Sievert, Annette 88  
 Silesius, Angelus 237  
 Simpson, Christopher 234  
 Sitte, Willi 18, 166, 231, 245  
 Smith, Brian Reffin 76f.  
 Smith, Kiki 209  
 Smithson, Robert 59f.  
 Sontag, Susan 206  
 Speer, Albert 193  
 Sperling, Jörg 89  
 Stangl, Reinhard 43  
 Stark, Holger 234  
 Steiner, Rudolf 236  
 Stelzmann, Volker 41  
 Stepken, Angelika 23  
 Stimmann, Hans 34  
 Strawalde 18, 216–218, 221  
 Strode, Thaddeus 133–135  
 Stürmer-Alex, Erika 239  
 Švestka, Jiří 164

## T

---

Taut, Bruno 194–197  
 Teufel, Fritz 198  
 Theise, Christiane 234  
 Thek, Paul 189, 205, 207–209  
 Theweleit, Klaus 170  
 Thieler, Fred 186  
 Thomas, Dylan 199  
 Thumm, Barbara 150  
 Tillmans, Wolfgang 63–65  
 Tizian 69  
 Tournier, Michel 72  
 Townshend, Pete 132  
 Tübke, Werner 18, 245

Tucholke, Dieter 248–250  
 Turcot, Susan 151f.  
 Twombly, Cy 187–192

**U** \_\_\_\_\_

Uecker, Günther 165, 180–182  
 Uhlig, Max 221  
 Uhse, Beate 247  
 Ulbricht, Walter 204  
 Ullman, Micha 61  
 Ungers, Oswald Mathias 46  
 Ungers, Simon 43

**V** \_\_\_\_\_

Varnedoe, Kirk 190f.  
 Velázquez, Diego 69

**W** \_\_\_\_\_

Wagner, Richard 85, 96, 149  
 Wagner, Frank 125  
 Wagner, Martin 196  
 Wallot, Paul 37  
 Warhol, Andy 38, 73, 190, 206, 216  
 Watteau, Antoine 176  
 Wedemeyer, K.C. 227f.  
 Weirich, Susanne 67–69  
 Weiss, Andreas 62f.

Wendisch, Trak 218–220, 224  
 Westphalen, Olav 104  
 Westwood, Vivienne 132  
 Weyer, Hans-Hermann 38

Whitney, John 76, 87  
 Wilson, Ann 209  
 Wilson, Robert 131, 206  
 Winkler, Ralf 217, 221  
 Wintersberger, Lambert Maria 115f.  
 Woisnitzer, Karla 234  
 Womacka, Walter 245–247  
 Wrede, Ulf 31  
 Wróblewski, Andrzej 164  
 Wüst, Ulrich 200, 225

**X** \_\_\_\_\_

Xin Kedu (Künstlergruppe) 181f.

**Y** \_\_\_\_\_

Yu, Hirai 99

**Z** \_\_\_\_\_

Zabka, Reinhard 90  
 Zeun, Renate 240–242  
 Zeuxis von Herakleia 69  
 Zvezdočeto, Konstantin 159  
 Zweig, Stefan 145

## REGISTER DER GALERIEN

Galeriestandort, wo nicht anders angegeben, Berlin. Die Galerienamen der 1900er Jahre weichen zum Teil von den heutigen ab.

### A \_\_\_\_\_

ACUD 97-99  
 Albertina, Wien 220  
 Albertinum, Dresden 84, 221  
 Altes Museum 32, 46, 84, 86, 176f.  
 Altes Rathaus, Potsdam 48-50

### B \_\_\_\_\_

Berlinische Galerie 75, 185-187  
 Brandenburgische  
 Kunstsammlungen, Cottbus 89f.

### C \_\_\_\_\_

Centre Pompidou, Paris 192

### D \_\_\_\_\_

DAAD-Galerie 79, 120, 138, 205,  
 207, 223f.  
 Deutscher Pavillon, Venedig 170,  
 184  
 Deutsches Historisches Museum  
 (DHM) 90, 200  
 Dogenhaus Galerie 93  
 Droysen-Keramikgalerie 233-235

### F \_\_\_\_\_

Festspielhaus Hellerau, Dresden  
 112  
 Fotogalerie am Helsingforscher Platz  
 240, 242  
 Fotogalerie in der Brotfabrik 240

### G \_\_\_\_\_

Galerie + Edition Gutsch 61  
 Galerie am Prater 91  
 Galerie Am Scheunenviertel 129  
 Galerie Am Weißen See 91  
 Galerie Andreas Weiss 62f.  
 Galerie Arndt & Partner 54, 94f.,  
 105, 107, 118, 127, 129, 131-133  
 Galerie Berlin 184-188  
 Galerie Bodo Niemann 147, 149,  
 240  
 Galerie Bruno Brunnet Fine Arts  
 17, 25, 55f., 63, 73  
 Galerie Contemporary Fine Arts  
 74, 144  
 Galerie EIGEN + ART 16, 58, 67, 67,  
 70f., 93, 103, 118, 181  
 Galerie Eva Poll 43f., 115f., 153-155

Galerie Franck + Schulte 25, 63  
 Galerie Gebauer und Günther 118f.,  
 121  
 Galerie Gunar Barthel 213f.,  
 220–222  
 Galerie IMKABINETT 216, 218  
 Galerie Johannes Zielke 58  
 Galerie Klosterfelde 118  
 Galerie Konrad Fischer 61  
 Galerie Labor 019 107–109  
 Galerie M 91  
 Galerie Max Hetzler 25, 35f., 45–47,  
 61, 63, 187f., 191  
 Galerie Mittelstraße, Potsdam 68f.,  
 82f., 86–88  
 Galerie Neu 117  
 Galerie neuggerriemschneider  
 133–135  
 Galerie Pankow 91f.  
 Galerie Volker Diehl 77–79  
 Galerie Weißer Elefant 102, 225f.,  
 231  
 Galerie Wilfriede Maaß 103  
 Galerie Wilfriede Maaß 103, 234f.  
 Galerie Wohnmaschine 58f., 65–67,  
 107  
 Galerie ZWINGER 24, 75–77  
 Galeriecafé Staudenhof, Potsdam  
 227–229  
 GEHAG-Forum 194–197, 245, 247  
 Guardini Stiftung Berlin 232f.  
 Guggenheim Museum, New York  
 83, 190

**H** \_\_\_\_\_  
 Hamburger Bahnhof –  
 Nationalgalerie der Gegenwart  
 190  
 Haus am Waldsee 102, 102, 203–205  
 Haus der Kulturen der Welt (HKW)  
 127, 135f.  
 Haus Ungarn 150, 152

**I** \_\_\_\_\_  
 ifa-Galerie 140, 142, 155

**K** \_\_\_\_\_  
 Kulturbrauerei Claus 235, 237  
 Kulturbrauerei Tucholke 248, 250  
 Kulturforum am Kemperplatz 46  
 Kunstamt Kreuzberg/Bethanien  
 125  
 Kunstforum in der  
 GrundkreditBank 177  
 Kutschstall Potsdam 218–220  
 KW Institute for Contemporary  
 Art 16, 32, 53, 59f., 70f., 103, 107

**L** \_\_\_\_\_  
 Leonhardi-Museum, Dresden 235  
 Ludwig Forum Aachen 221

**M** \_\_\_\_\_  
 Marstall Berlin 158  
 Marstall Potsdam 178  
 Martin-Gropius-Bau 25, 153, 163,  
 185, 187, 192, 194  
 Michael Fuchs Galerie 25  
 Mosch-Laden, Adelsberg 214  
 Museu d'Art Contemporani de  
 Barcelona (MACBA) 220  
 Museum der bildenden Künste  
 Leipzig 243  
 Museum der Stille 58  
 Museum Junge Kunst, Frankfurt  
 (Oder) 12f., 173, 175  
 Museum Ludwig, Köln 220f.  
 Museum of Modern Art, New York  
 188, 190

**N** \_\_\_\_\_  
 Nationalmuseum Warschau 220  
 neue Gesellschaft für bildende  
 Kunst (nGbK-Galerie) 28, 125, 127,  
 215, 240

Neue Nationalgalerie 73, 129,  
138–140, 166, 168, 173, 189, 191f.,  
205, 207, 209, 230  
Neuer Berliner Kunstverein (NBK)  
109f., 145, 147, 155, 157, 180–182,  
214f.

**P** \_\_\_\_\_

Palais des Beaux-Arts, Brüssel 60  
Palazzo Grassi, Venedig 183  
Picasso-Museum, Paris 183

**R** \_\_\_\_\_

Rupert Goldsworthy Gallery 104

**S** \_\_\_\_\_

Schwules Museum 125  
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden  
29

Staatliche Kunsthalle Berlin 29,  
128

Staatliche Kunstsammlungen  
Dresden – Albertinum  
Gemäldegalerie Neue Meister  
220

Studio Bildende Kunst 95, 97, 200,  
202

**T** \_\_\_\_\_

Tate Gallery, London 143

**U** \_\_\_\_\_

Ungarische Nationalgalerie,  
Budapest 220

**Z** \_\_\_\_\_

Zentrales Haus der Künstler,  
Moskau 181

Die Leser\*innen werden darauf hingewiesen, dass dies eine Quellenedition mit Material aus den 1990er Jahren ist.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Freigrenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

1. Auflage

© 2023 mdv Mitteldeutscher Verlag GmbH, Halle (Saale)

[www.mitteldeutscherverlag.de](http://www.mitteldeutscherverlag.de)

Gesamtherstellung: Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale)

ISBN 978-3-96311-748-0

Printed in the EU