

CHANNELING



MUSEUM ^{MMK}

DE

name

date

Jo Baer
Clive Barker
Éric Baudelaire
Lothar Baumgarten
Thomas Bayrle
Franco Bellucci
Joseph Beuys
Bill Bollinger
Marcel Broodthaers
Marcel Duchamp
Jana Euler
Hans-Peter Feldmann
Ceal Floyer
Forensic Architecture
Isa Genzken
Ralph Gibson
Robert Gober
Jack Goldstein
Emilie Louise Gossiaux
Dan Graham
Sky Hopinka
Jonathan Horowitz
Anne Imhof
Donald Judd
Isaac Julien
On Kawara
Christine Sun Kim
Jutta Koether
Louise Lawler
Park McArthur
Gustav Metzger
Henrike Naumann
The Night Climbers of Cambridge
Cady Noland
Albert Oehlen
Claes Oldenburg
Henrik Olesen
Dietrich Orth
Laurie Parsons
Charlotte Posenenske
Jeroen de Rijke / Willem de Rooij
Peter Roehr
Fred Sandback
Frank Schramm
Jack Smith
Lewis Stein
Beat Streuli
Sturtevant
Larry Sultan & Mike Mandel
Martine Syms
Juergen Teller
Rosemarie Trockel
Abisag Tüllmann
James Welling
Adrian Williams
Constantina Zavitsanos

Channeling zeigt Neuerwerbungen zusammen mit weiteren Werken aus der Sammlung des MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST. Im Raum zwischen Objekten können sich verschiedene Perspektiven eröffnen. Dieser Raum bezieht sich sowohl auf die zeitlichen Abstände der Entstehung der Arbeiten als auch auf ihre Anordnung in der Ausstellung. Die Sammlung wurde 1981 gegründet, das Museum 1991 eröffnet. Wie haben sich Sensibilitäten und Diskurse seither verändert? *Channeling* bedeutet eine Bewegung hin zu einem bestimmten Ziel oder Objekt oder ein Fließen in einer festgelegten Bahn oder durch ein gegebenes Medium.

„[D]ein Körper mit Ausnahme der Hände und Füße befindet sich über einer schwarzen Leere. Die Füße stehen auf Steinplatten, die sich in einem Winkel von etwa 35 Grad gegenüber der Horizontalen nach außen abwärts neigen.“ Das Buch *The Night Climbers of Cambridge*, eine Sammlung von Erfahrungsberichten und praktischen Ratschlägen für das Klettern auf der Architektur der englischen Stadt Cambridge, erschien 1937 unter dem Pseudonym „Whipplesnaith“. Eine Reihe von Fotografien dokumentiert die Praxis einer Gruppe von anonymen Studierenden desselben Namens, die in den 1930er-Jahren Universitätsgebäude und Stadthäuser erkletterte.

In *Un film dramatique* (2019) lässt Éric Baudelaire Schüler*innen einer 6. Klasse des Collège Dora Maar über Film reflektieren und mit diesem arbeiten. Über einen Zeitraum von vier Jahren entwickelt sich ihr Verständnis für das Medium Film parallel zu einem Bewusstsein für ihre Stellung in der Gesellschaft. Die im „Neuf-Trois“ genannten Pariser Vorort Saint-Denis lebenden Kinder setzen sich zu Beginn ihrer Teenagerzeit offen mit sozialer Gewalt, Identität und Machtverhältnissen auseinander.

Weizenbrot, Kunstblumen, Seifenblasen und Surfbretter werden in einer Arbeit von Dan Graham mit Schaum verknüpft. *Foams* (1966/2001), ein Wandtext in vier Abschnitten, listet und beschreibt ein Material bis zur Dissoziation. Die aus einem Stück Akustikschaumstoff in Großhandelsgröße bestehende Arbeit *Polyurethane Foam* (2016) von Park McArthur schluckt Schall und federt Stöße ab. Gegenüber von zwei wandmontierten Werken von Donald Judd – *Ohne Titel (86-24)* von 1986 und *Ohne Titel (89-47)* von 1989 – reagiert *Polyurethane Foam* auf das Ausstellungsumfeld und prägt zugleich unsere Wahrnehmung des Raums.

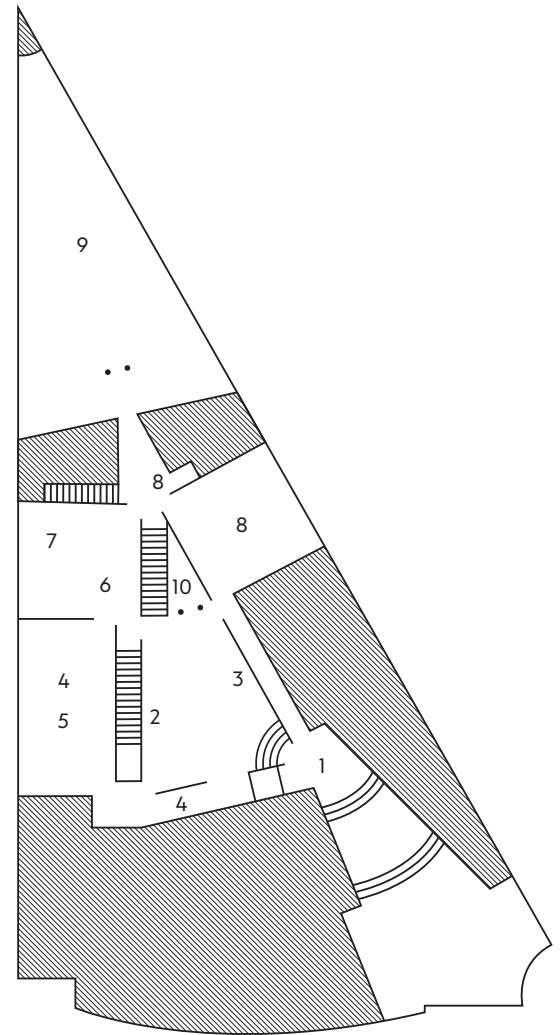
Die jüngste Arbeit in der Sammlung, *Just a Soul Responding* (2023) von Sky Hopinka, zeigt Bilder von Straßen

und Landschaften und bildet den traditionellen Herstellungsprozess von Kanus ab. Das Video verbindet Stimmen aus dem Off, Text und Musik, um die Traumata der Landenteignung und der Kolonisierung Nordamerikas zu beschreiben. Die der US-amerikanischen Gesellschaft innewohnende Gewalt und ihre Präsenz in der Populärkultur treten in dem Kontrast zwischen einem hölzernen Kanu und Muscle-Cars zutage. Die Skulptur *Untitled* (1997/1998) von Cady Noland, die aus einem Weißwandreifen und einem Aluminiumrohr besteht, legt Zeugnis davon ab, wie Gewalt nicht nur in Gestalt dröhnender Maschinen auftritt, sondern wie sie auch den einzelnen materiellen Bauteilen eingeschrieben ist.

Channeling schlägt vor, den Blick auf frühere Erwerbungen und Schenkungen zu erweitern und gleichzeitig den durch die Sammlung gebildeten Kontext zu berücksichtigen – einen Kontext, in den neue Werke eintreten und mit dem sie sich auseinandersetzen werden.

Die Ausstellung ist kuratiert von Julia Eichler und Lukas Flygare.

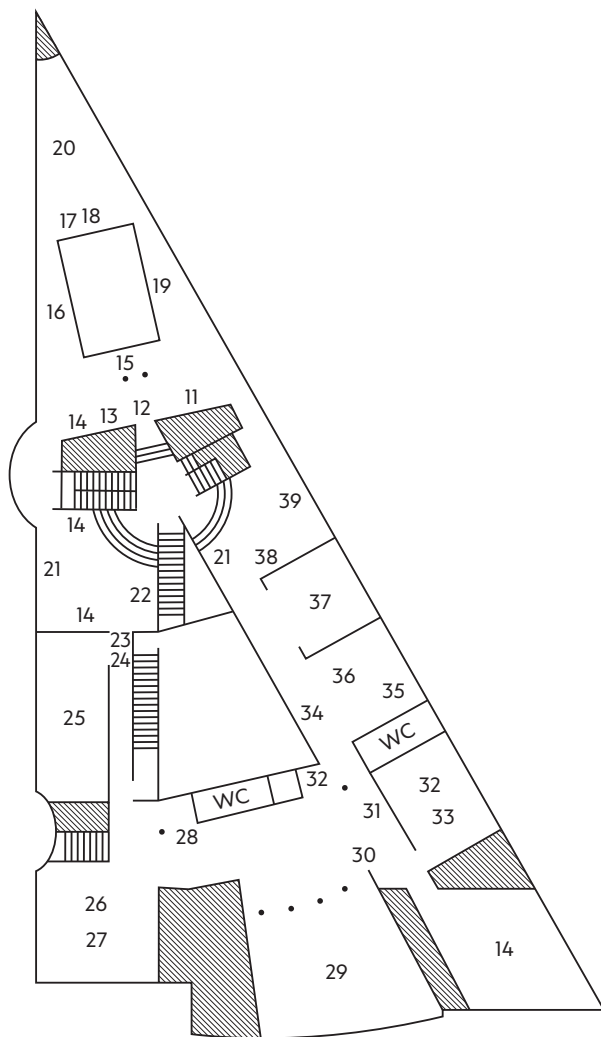
Ebene 1



- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Laurie Parsons | 6. Donald Judd |
| 2. Isa Genzken | 7. Park McArthur |
| 3. The Night Climbers of Cambridge | 8. Jeroen de Rijke / Willem de Rooij |
| 4. Jack Goldstein | 9. Forensic Architecture |
| 5. Anne Imhof | 10. Sturtevant |

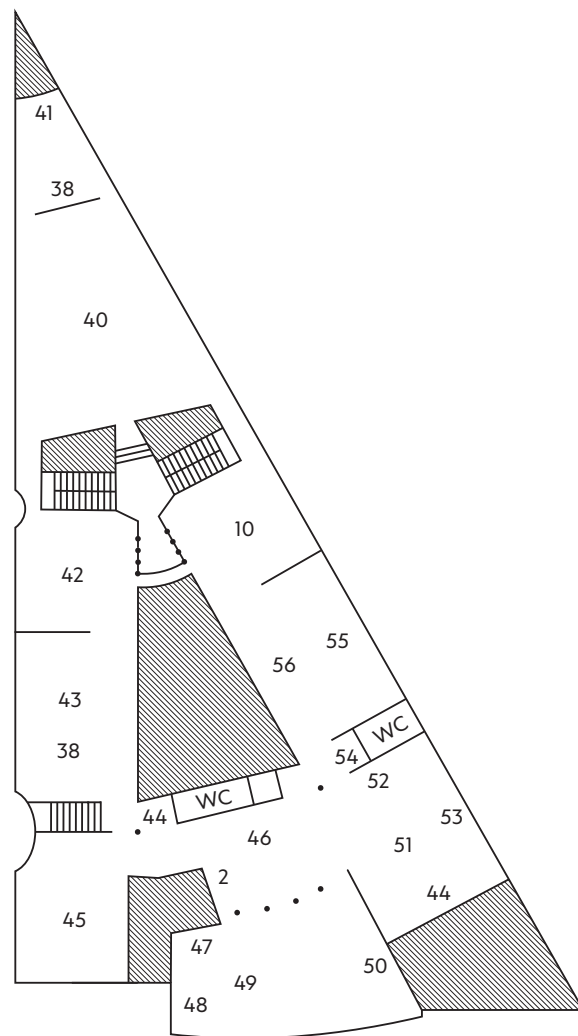
Zu den hervorgehobenen Künstler*innen sind unter der angegebenen Nummer begleitende Texte zu finden.

Ebene 2



- | | |
|---|----------------------------|
| 11. Henrik Olesen | 23. Jutta Koether |
| 12. Frank Schramm | 24. Emilie Louise Gossiaux |
| 13. Jo Baer | 25. Isaac Julien |
| 14. Joseph Beuys | 26. Dietrich Orth |
| 15. Constantina Zavitsanos | 27. Juergen Teller |
| 16. Larry Sultan & Mike Mandel | 28. Adrian Williams |
| 17. Ceal Floyer | 29. Martine Syms |
| 18. On Kawara | 30. Louise Lawler |
| 19. Franco Bellucci | 31. Dan Graham |
| 20. Jonathan Horowitz | 32. Jack Smith |
| 21. Ralph Gibson | 33. Clive Barker |
| 22. Gustav Metzger | 34. Marcel Duchamp |

Ebene 3



- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| 35. Lothar Baumgarten | 47. Jana Euler |
| 36. Marcel Broodthaers | 48. Rosemarie Trockel |
| 37. Claes Oldenburg | 49. Hans-Peter Feldmann |
| 38. Cady Noland | 50. Albert Oehlen |
| 39. Sky Hopinka | 51. Thomas Bayrle |
| 40. Beat Streuli | 52. James Welling |
| 41. Abisag Tüllmann | 53. Peter Roehr |
| 42. Henrike Naumann | 54. Robert Gober |
| 43. Lewis Stein | 55. Christine Sun Kim |
| 44. Charlotte Posenenske | 56. Bill Bollinger |
| 45. Éric Baudelaire | |
| 46. Fred Sandback | |

1. Laurie Parsons

Ohne Titel, 1993

Schon bei ihrer ersten Ausstellung 1988 in der Lorence-Monk Gallery in New York schien Laurie Parsons eine gewisse Skepsis gegenüber der Funktion von Kunst in der Gesellschaft zu hegen. Sie zeigte eine Reihe von Objekten, die sie auf der Straße gefunden hatte und entlang der Galeriewände auf den Boden stellte, darunter ein Haufen Holzkohle, ein verwittertes Tau, ein abgenutzter Koffer, eine gelbe Nylonschlinge und ein dicker, abgesägter Ast. In diesem Stil inszenierte Parsons in nur sieben Jahren mehrere Ausstellungen und brachte damit Versatzstücke des Alltäglichen in die kunstästhetisch bestimmten Räume von Galerien und Museen. Die Werkgruppe aus der Lorence-Monk Gallery wurde im Folgejahr unverändert in der Kölner Galerie Rolf Ricke gezeigt, wodurch Parsons' Arbeit auch beim europäischen Publikum bekannt wurde. Als die Künstlerin 1992 zur Ausstellung *The Big Nothing ou Le Presque Rien* im New Yorker New Museum eingeladen wurde, stellte sie eine etwa zehn Zentimeter hohe Skulptur aus Dollarscheinen auf den Boden und instruierte das Museumspersonal, die Besucher*innen nicht daran zu hindern, sich an dem Geldstapel zu bedienen. Wie viele ihrer Werke war auch diese Skulptur dem Verschwinden geweiht und bald schon nicht mehr physisch präsent.

Als das Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen sie 1993 um einen Beitrag bat, schlug Parsons vor, ihr Tagebuch mit ganz alltäglichen Beobachtungen und Gedanken zu vervielfältigen. Dafür war es ursprünglich nicht gedacht, es glich mit seiner Alltagsbeladenheit, seinem Suchen und Finden, seinen losen Gedanken und seinem intuitiven Zugang eher den Gegenständen, die sie auf der Straße fand. Die resultierende Auflage von 500 Exemplaren gibt weder den Namen der Autorin noch einen Titel auf dem Umschlag preis, sodass die Reproduktionen weitgehend verschwanden oder nicht mehr auffindbar sind.

1991, also noch vor dieser Arbeit, war Parsons einer Einladung des Forum Kunst Rottweil gefolgt, die ihren Rückzug aus der Kunstszene einläuten sollte. Sie produzierte dort nichts, was an Kunst erinnerte, sondern arbeitete vor Ort in einem psychiatrischen Krankenhaus sowie in einer Schule für Kinder mit Entwicklungsstörungen. Sie wohnte in der Galerie und wandelte sie um in eine soziale

Begegnungsstätte mit den Einwohner*innen von Rottweil, die angekündigte Abschlussparty wurde zu einer Art Volksversammlung. Sie hat es in ihren Aufzeichnungen selbst angedeutet: „Warum scheint das Schreiben heute irgendwie dem Kunstmachen vorzuziehen? Für mich? Ich frage das mich und auch andere, weil die Kunstprojekte all diese Energie nur in den Dienst einer einzigen Sache stellen – der Idee. Ich will sie aber mit vielem mehr verknüpfen.“ Laurie Parsons kehrte der Kunstwelt nach der Erstellung dieser kleinen Tagebuchreproduktion den Rücken und arbeitet seitdem als Sozialarbeiterin.

3. The Night Climbers of Cambridge

Vierzehn Fotografien, 1930er-Jahre

In den 1930er-Jahren versammelte sich eine Gruppe von Studierenden der Universität Cambridge anonym unter dem Namen *The Night Climbers of Cambridge*. Die seltsam faszinierende Truppe – den Berichten nach durchweg junge Männer – hatte sich ganz offensichtlich der Lust am nächtlichen Erklimmen von Universitätsgebäuden verschrieben. Den körperlichen Herausforderungen und Unfallgefahren zum Trotz bestand das Wesentliche dieser Unternehmungen für die Gruppenmitglieder im ästhetischen und intellektuellen Erlebnis, sie hielten dies eingehend fotografisch und schriftlich fest. 1937 veröffentlichten sie unter dem Pseudonym „Whipplesnaith“ das Buch *The Night Climbers of Cambridge* – mit detaillierten Ratsschlägen zum Erklettern bekannter Gebäude, ausführlichen Überlegungen zu Abflussrohren, Regenrinnen und Schornsteinen und entsprechendem Fotomaterial. Spielerisch, poetisch, nicht ohne Ironie berichtet Whipplesnaith über Wesensart und Lebensstil der *Night Climbers* und beschreibt diese als „stille Einzelgänger, geheimnisvoll und außerhalb ihrer Kreise unbekannt, sie ziehen es vor, ihre eigenen Heldengeschichten zu erleben, statt die anderer zu lesen“.

In den ungewöhnlichen Schwarz-Weiß-Fotografien der Gruppe sind die Kletterer vom Hintergrund der gotischen und neoklassizistischen Gebäude oft kaum zu unterscheiden, scheinen in einigen mit dem Bauwerk und seinen Ornamenten regelrecht zu verschmelzen. Gesichter sind nur selten zu sehen, und wenn, dann auf große Distanz oder vom hellen Blitzlicht in der Nacht überblendet. In der für die Zeit typischen Freizeitkleidung – lange Hose, Pullover und Sportschuhe – ist ein Kletterer zu sehen, wie er an der steinernen Trinity Bridge nach Halt sucht; ein anderer rutscht an einem Abflussrohr hinunter. Wieder andere hält das Bild in luftigen Höhen fest, wie sie lässig auf dem Turm des New Court des St. John's College posieren oder über das große Ziffernblatt ins King's College eindringen.

Die monochromatische Bildsprache von *The Night Climbers of Cambridge* ist rätselhaft; Fledermäuse scheinen nie weit von den nächtlichen Szenen entfernt. Obwohl anzunehmen ist, dass die jungen Männer aus privilegierten Verhältnissen stammten, suchten sie vielleicht in dieser risikofreudigen, antiautoritären Aktivität

einen mentalen Ausgleich zur Großen Depression und zu der damit verbundenen Armut, Arbeitslosigkeit und Unsicherheit im Vereinigten Königreich. Mit Aspekten, die an die spätere *Dérive* der Situationist*innen denken lassen, hatten die *Night Climbers* einen stark ortsgebundenen und durch und durch spielerischen Ansatz für das Leben innerhalb der institutionellen Grenzen der Universität entwickelt.

4. Jack Goldstein

A Spotlight, 1972

Jack, 1973

Untitled, 1983

Untitled (PBR 2), 1991–1992

In Hollywood werden Scheinwerfer auf Filmstars gerichtet, sie beleuchten rote Teppiche und Filmsets und sind Teil der Magie dieser Industrie; draußen, im anderen Los Angeles, ragen Suchscheinwerfer aus den Fenstern von Polizeiautos, als Instrument der klassischen Überwachungstechnologie, die untrennbar mit der Geschichte der US-amerikanischen Polizeiarbeit verbunden ist. Auf beides scheint Jack Goldsteins Film *A Spotlight* Bezug zu nehmen, ohne eine konkrete Abbildung davon zu liefern. Während der Künstler dem Fokus des Scheinwerfers zu entkommen versucht, spüren wir unwillkürlich eine Abneigung gegen die Kamera, eine Angst oder Beklemmung, weil sie da ist – anders gesagt stellt sich uns die Frage, was es bedeutet, von einer Kamera „eingefangen“ zu werden.

Goldstein befasste sich in seinen Filmen mit der Produktion von Ton und Bild und damit, wie deren Macht und Suggestionskraft mit ihrer Machart zusammenhängen. Wie bei vielen US-amerikanischen Künstler*innen seiner Generation übte die Nähe zu Hollywood – als emblematischer, beinahe imaginärer Ort, aber auch als realer Stadtteil von Los Angeles – auf Goldsteins Werk und dessen Entstehungsprozess einen enormen Einfluss aus. Der Künstler betrachtete diese Verbindung zur Popkultur als eine Verschmelzung der beiden letzten Strömungen der modernen US-amerikanischen Kunst: „Ich interessiere mich für die Lücke zwischen Minimalismus und Pop-Art: für die Objektivität und Autonomie im Minimalismus sowie für den Stoff unserer Kultur, der sich in der Pop-Art findet.“

Anstatt seine Filme selbst zu drehen, arbeitete Goldstein mit Profis aus der Filmindustrie zusammen; und auch für die Ausführung seiner späteren Gemälde, die um den Ausdruck des Spektakulären kreisten, engagierte er Spezialist*innen. Ihn beschäftigte, wie Bilder oder Töne zu Objekten werden können. Solche Objekte konnten seines Erachtens manipulieren, eine Eigenschaft, die er als Künstler nutzen wollte, um bei den Betrachter*innen Affekte oder Gefühle zu erzeugen. Das hatte nicht ursprünglich etwas mit Kunst zu tun, sondern war vielmehr Teil der

Kulturindustrie, die Goldstein an die Schauplätze der Kunst importierte.

Seine Werke können uns verdeutlichen, dass eine solche Industrie weder erlahmt noch sich je erschöpft – neue Technologien lassen die Omnipräsenz von Bildern erkennen und wie diese uns als Datensätze abbilden, während sie unablässig von uns fordern, dabei etwas zu empfinden. Wie Goldstein es selbst formulierte: „Die Technologie nimmt uns alles ab, sodass wir uns nicht mehr auf eigene Erfahrungen stützen müssen, sondern nur noch ästhetisch funktionieren.“

7. Park McArthur

Polyurethane Foam, 2016

Park McArthurs *Polyurethane Foam* strahlt etwas Bedrohliches aus. Die Arbeit besteht aus dem namensgebenden Dämmmaterial in Form eines massiven, fast fünf Kubikmeter großen Schaumblocks aus dem Großhandel. Die unregelmäßige schwarze Oberfläche schält sich wie verbrannter Kunststoff und verströmt etwas Toxisches – die an der Seite sichtbaren Fertigungscodes unterstreichen dabei die industrielle Herkunft.

Als formale Untersuchung setzt sich die Skulptur in ein Verhältnis zu den Körpern im Raum, in dem sie aufgestellt ist; sie lässt eine Reihe von Bezügen zu. Die Arbeit kann als Störfaktor betrachtet werden, aber auch als Puffer, der unsere Bewegungen einschränkt oder uns schützt. Doch McArthurs Skulptur besitzt eine weitere Eigenschaft, die über rein formale Kriterien hinausgeht: Der Polyurethanschaum nimmt Schall und Stöße aus der Umgebung auf und absorbiert diese. Je höher die unterschiedliche Beanspruchung ist, desto stärker verändert sich der Schaumstoff in Farbe und Textur, was die Wandelbarkeit oder Anfälligkeit des plastischen Materials offenbart. Die Formbarkeit der Arbeit verweist zudem auf ihre Nähe zu uns vertrauten, ganz alltäglichen Gegenständen, denn Polyurethanschaum kommt häufig bei Matratzen und Möbeln, Sportgeräten oder Kopfhörern zum Einsatz.

McArthurs Skulptur entstand ursprünglich für ihre Einzelausstellung *Poly* in der Chisenhale Gallery in London 2016. In der Bedeutung „mehrere“ oder „viele“ verweist das altgriechische *poly* in *Polyurethane Foam* in der damaligen Ausstellung möglicherweise auf die Herkunft als Fließbandobjekt, in der Institution wurde eine Gruppierung von drei scheinbar identischen Blöcken gezeigt. Auch in früheren und späteren Versionen hat die Künstlerin diese Arbeit in Größe und Farbe immer wieder variiert, als wolle sie – im Gegensatz zur vermeintlichen Abgrenzung oder Eigenständigkeit – auf der Permeabilität und Porosität des Objekts wie auch unserer durch den Raum wandernden Körper bestehen.

9. Forensic Architecture

The Murder of Halit Yozgat, 2017

2017 wurde Forensic Architecture – eine an der Goldsmiths, University of London angesiedelte unabhängige Forschungsagentur – von dem Tribunal „NSU-Komplex auflösen“ beauftragt, die Zeugenaussage des ehemaligen Verfassungsschützers Andreas Temme im Mordfall Halit Yozgat am 6. April 2006 in Kassel zu überprüfen. Die Untersuchung wurde von Yozgats Eltern angeregt, die wiederholt infrage stellten, dass Temme die Leiche ihres hinter einem Tisch liegenden Sohnes nicht sehen konnte. Temme selbst meldete sich nicht als Zeuge, sondern wurde erst durch Zeug*innenaussagen und Computer-Log-in-Daten ausfindig gemacht.

In *The Murder of Halit Yozgat* rekonstruiert Forensic Architecture den Tathergang vom 6. April 2006 anhand eines geleakten Polizeivideos. In dieser Quelle will Temme am Tatort selbst, einem Internetcafé, zeigen und beweisen, dass er weder die tödlichen Schüsse gehört noch den Körper Yozgats hinter dem Tisch gesehen oder sonst etwas Verdächtiges bemerkt hat.

Forensic Architecture arbeitete mit dem durchgesickerten Polizeivideo und anderen öffentlich zugänglichen Materialien wie Vernehmungsprotokollen oder dokumentierten Telefon- und Internetverbindungen, die für den Fall Halit Yozgat ausschlaggebend waren. Sie erstellten ein architektonisches 1:1-Modell des Tatorts und führten eine zweite Nachstellung der Situation (Reenactment des Reenactments oder Auswertung der Auswertung) mit Schauspieler*innen durch, die sie ebenfalls dokumentierten. In ihrer Untersuchung und unter Einbeziehung externer Expert*innen kommt Forensic Architecture zu dem Schluss, dass Andreas Temme den Mörder gesehen haben oder sogar selbst in den Mord von Halit Yozgat verwickelt gewesen sein muss.

11. Henrik Olesen

Ohne Titel, 2003

Henrik Olesen hat sich in seinen Arbeiten immer wieder bereits vorhandener Bilder bedient, die systemische und physische Gewalt gegen queere Menschen thematisieren. Er löst sie aus dem Kontext der Print- und Online-Medien und setzt sie in Beziehung zu Abbildungen von queeren Protesten. Die im MMK gezeigte Arbeit *Ohne Titel* ist beispielhaft für diese Methode. Sie versammelt eine Reihe von Bildern, beispielsweise die Polizeifotos des ermordeten homosexuellen Paares Gary Matson und Winfield Scott Mowder oder eine Aufnahme des späteren Mordopfers Brandon Teena, zu sehen mit seiner Freundin im Jahr 1993 (an Teenas Ermordung wurde in dem Film *Boys Don't Cry* von 1999 erinnert) – bis hin zu Bildern von Pride-Paraden oder einer Straßendemonstration der Organisation ACT UP, die von Aktivist*innen aus der AIDS-Bewegung Ende der 1980er-Jahre gegründet worden ist und sich in Ortsgruppen weltweit gegen Homophobie einsetzt.

Bilder als Indizien: Auf diese Weise spürt Olesen der Kontinuität von Anti-Queerness nach – ein Verfahren, das an den deutsch-jüdischen Kunsthistoriker Aby Warburg und seinen in den 1920er-Jahren entwickelten *Bilderatlas Mnemosyne* erinnert. Für diesen stellten Warburg und seine Mitarbeiter*innen auf stoffbespannten Holztafeln Bilder zusammen, um mit ihnen im Laufe der Geschichte wiederkehrende visuelle Themen und Muster von der Antike über die Renaissance bis hin zur zeitgenössischen Kultur nachzuzeichnen.

In Olesens provisorischem Archiv finden wir fotografische Zeugnisse über Gerichtsverfahren sowie Zeitungsausschnitte und Flugblätter der queeren Community in Ägypten, China, Deutschland, Frankreich, Indien, Israel, Südafrika und den Vereinigten Staaten, die vermutlich in knapp zwei Jahren um die Jahrtausendwende gesammelt wurden. Olesen suggeriert in dieser Momentaufnahme, dass die Strafgesetzgebung und Verbote gegen Queerness weltweit übereinstimmend in einer sexuellen und geschlechtlichen Normativität eingebettet sind, die aufgrund von Homophobie, Anti-Queerness und Transphobie für die in den Bildern sichtbare Gewalt verantwortlich ist.

Die Brutalität einiger dieser Bilder steht in starkem Kontrast zu den positiven Botschaften, die wir alljährlich über westliche Pride-Paraden oder in der Werbung großer

Unternehmen vermittelt bekommen. Wie die Überschrift eines Zeitungsausschnitts in Olesens Box nahelegt – „Confront all homophobia to eradicate it“ („Wehre dich gegen jede Form von Homophobie, um sie auszumerzen“) –, können wir aus dem, was in diesen Bildern über Queerness erzählt wird, etwas über die Realitäten lernen, die durch den Mainstream der Pride-Bewegung und ihrer Kommerzialisierung verdeckt werden.

16. Larry Sultan & Mike Mandel

Ohne Titel, 1977/2005 (aus der Serie *Evidence*)

Eine auf dem Bauch liegende Person in einem Raumanzug, eine abgestürzte Rakete in der Wüste, ein isolierter Kühlraum mit frostummantelten Rohrleitungen: Die Fotografien sind nicht mit Bildunterschriften oder weiterführenden Informationen zu Entstehungszeit, Ort oder Kontext versehen. Larry Sultan und Mike Mandel lösten die Fotografien gezielt aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, um den Konsequenzen für die Wahrnehmung und für das Verständnis der Bilder nachzugehen.

In einem Zeitraum von zweieinhalb Jahren sichtete das Künstlerduo über zwei Millionen Fotografien aus insgesamt 77 verschiedenen Fotoarchiven von Unternehmen und Forschungseinrichtungen der Raum- und Luftfahrt, von Gas- und Energiekonzernen sowie von Polizei und Feuerwehr der kalifornischen Küste. 1977 veröffentlichten sie eine Auswahl von 59 Fotografien in ihrem Fotobuch *Evidence*.

Ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt, verwirren und irritieren die Bilder. Auf das Rätseln, ob beispielsweise die Abbildung des verschlungenen Kabelgewirrs aus dem Archiv der NASA oder doch eher dem einer Feuerwrehestation entstammt, folgt die Frage nach der Funktion von Fotografie an sich. In dem Werk von Sultan und Mandel wurde die Kamera nicht als künstlerisches Instrument, sondern als Bilderzeugungsapparat verwendet. Alle Bilder sollten etwas belegen oder dokumentieren. Als Teil wissenschaftlicher Experimente oder forensischer Untersuchungen dienten die Fotografien dem Zweck, einen Beweis zu erbringen. Doch inwieweit kann uns Fotografie etwas Wahres zeigen? Der Verlust des dokumentarischen Gehalts und die Überführung in den konzeptuell-künstlerischen Raum stellt ihren Beweisstatus und ihre vorgeblich objektive und nüchterne Qualität infrage.

Jenseits der archivarischen Spurensuche entsteht dabei die Bildfolge einer Welt aus merkwürdigen Maschinen und geheimen Vermessungen. Im zeitlichen Kontext der 1970er-Jahre wird hier eine Gegenerzählung entworfen zu den Machtzentren, die die Zukunft maßgeblich steuern. Durch den Einblick in den experimentellen Entwicklungsprozess technologischer Innovation formulieren die Bilder Zweifel und Kontrollverlust statt Transparenz und Zielgerichtetheit.

22. Gustav Metzger

Historic Photographs: Hitler-Youth, Eingeschweisst, 1997/2020

Die Hitlerjugend diente im Nationalsozialismus dazu, die junge Generation auf den Krieg vorzubereiten und sie zu Soldaten auszubilden. Die Organisation galt als wirkungsvolles Instrument für die Infiltration von Propagandainhalten in die Köpfe der nachwachsenden Gesellschaft. Beide Eltern des jüdischen Künstlers Gustav Metzger, eines seiner Geschwister und mehrere nahe Verwandte wurden durch die Nazis verschleppt und kamen während des Krieges um; Metzger selbst wurde als Zwölfjähriger mit einem Kindertransport nach England gebracht und gerettet.

Das Werk *Historic Photographs: Hitler-Youth, Eingeschweisst* ist buchstäblich hermetisch – das Bild, auf das der Titel verweist, ist für Betrachtende nicht zu sehen. Es wurde zwischen zwei Metallplatten eingeschweißt und entzieht sich dem Blick. Ist der Anblick dessen, was sich hinter dem Metall verbirgt, zu grausam?

Das Werk gehört zu der Serie *Historic Photographs*, einer Auswahl historischer Fotografien, die teilweise aus der Zeit des Nationalsozialismus stammen, aber auch andere Aufnahmen des 20. Jahrhunderts beinhalten, beispielsweise aus dem Vietnamkrieg. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Serie Ende der 1990er-Jahre waren diese Bilder dem Publikum durch Fernsehen und Printmedien bereits geläufig. Metzger erschwerte in den Arbeiten auf unterschiedliche installative Weise den Zugang zum Abgebildeten, was die Betrachtenden teils intellektuell, teils auch physisch einen gewissen Aufwand betreiben lässt, um sich dem einzelnen Motiv annähern zu können.

Das Metall im Fall von *Historic Photographs: Hitler-Youth, Eingeschweisst* schützt das Publikum nicht vor dem Inhalt: Es fordert dazu auf, eine Haltung einzunehmen, einen Standpunkt zu finden, sich vor dem metallenen Nichts zurechtzufinden. Ein einfaches, passives Konsumieren ist hier nicht möglich. Und wieder geht es um die Infiltration der Köpfe, diesmal durch die Massenmedien. Metzger warnt vor der Gefahr, dass alles, selbst die gravierendsten historischen Ereignisse, zur bloßen Unterhaltung verkommt – ein Mechanismus, der zu völliger Bedeutungslosigkeit und politischer Passivität führen kann.

25. Isaac Julien

Territories, 1984

Territories ist vordergründig ein experimenteller Dokumentarfilm über den Notting Hill Carnival im Westen Londons. Der Karneval findet seit 1966 jedes Jahr im August in den Straßen des Kensington-Viertels statt. Das Festival steht in einer Tradition, die im 19. Jahrhundert in Trinidad und Tobago entstand, wo ehemalige Sklav*innen durch Maskeraden, Tänze und Musik ihre kulturelle Freiheit feierten. Von anfangs noch wenigen hundert Teilnehmenden entwickelte sich der von der britisch-karibischen Community organisierte Karneval in London Mitte der 1970er-Jahre zu einem riesigen Fest, das um die 150.000 Menschen anzog. 1976 kam es während des Fests zu ersten Straßenschlachten, in denen vor allem Schwarze Jugendliche gegen Rassismus, Schikanen im Alltag und Übergriffe durch die Polizei demonstrierten. In den Folgejahren bis 1984 – dem Zeitpunkt, als Isaac Juliens Film *Territories* entstand –, wiederholten sich die Kämpfe regelmäßig, allerdings in geringerem Ausmaß. Diskussionen um ein Verbot der Veranstaltung blieben bis heute folgenlos. In den letzten Jahren zog der Karneval ein Millionenpublikum an.

Der Film bringt Archivbilder von Demonstrationen und inmitten des Karnevalgeschehens mit einer Schulterkamera aufgenommene Szenen zusammen. Julien interessierte sich dafür, ethnografische Kodierungen im Genre Dokumentarfilm aufzuzeigen und rückgängig zu machen, er collagierte aus seiner Sicht realistisch aufgenommene Perspektiven um diese durch westliche Sehgewohnheiten vorformulierten Sequenzen herum. Aus dem Off des Films hört man Teilnehmende von ihren Erinnerungen sprechen und von den Versuchen der Polizei, das Fest zu verbieten. Der Hauptkommentar wird dabei zu gleichen Teilen von einer Frauen- und einer Männerstimme gesprochen. Die im Wechsel zu vernehmenden Stimmen changieren dabei zwischen „her-story“ und „his-story“ und markieren die Geschichte als männlich dominierte Herrschaftsgeschichte. Historie wird damit zu einem Territorium, in dem die Geschichte der Frauen wie die der afrokaribischen Bevölkerung keinen Platz hat. Der Film zeigt auf unterschiedlichen Ebenen die Versuche, sich ebendiesen Platz zum Leben im Fest – im Karneval – zu schaffen. Zum einen leiten Dub und Reggae den Takt der Bewegungen an, zum anderen sind es Textzitate der wichtigsten afrokaribischen

Denker*innen, die den Referenzreichtum des Films ins Theoretische wie Aktivistische steigern. Es kommen E. R. Braithwaite, Michelle Cliff, Paul Gilroy und Kobena Mercer zu Wort. Im Wechselspiel von Text, Bild und Musik entsteht so ein Geschichts- und Theorie-Slam, der die Umstrukturierung des alten Herrschaftsgefüges hin zu einem neuen, noch nicht ausformulierten Feld zeigt und fordert.

26. Dietrich Orth

Schlaf, 1987

Begleitung zu fließbandähnlichen Arbeiten, 1988

Schwerebild, 1988

Spiegelbild Attrappe, 1988

Vorläufer zum LSD Beruhigungsbild, 1990

LSD Beruhigungsbild, 1990

Malerei stellt für Dietrich Orth von Anfang an eine konzeptuelle Arbeit dar – im Detail wie im großen Ganzen. „Die Richtigkeit der Pinselstriche muss dauernd neu erreicht werden“, schreibt er, „während sich andauernd lustvolle Gedanken über den ideellen Wert des Bildes und seiner Fabrikation gemacht werden.“ Sein gesamtes Leben als Erwachsener hat Orth schwere Psychosen, aufgrund derer er immer wieder längere Zeit in psychiatrischen Kliniken verbringt. In der Psychiatrie im Rahmen einer Kunsttherapie beginnt Orth 1985 mit Ende 20 seine Beschäftigung mit der Malerei.

Konzept, Lust und Fabrikation sind für ihn wichtige Schlüsselbegriffe. Man kann an Orths Arbeiten *Vorläufer zum LSD Beruhigungsbild* und *LSD Beruhigungsbild*, sehr gut sehen, was das für seine künstlerische Praxis bedeutet. Zum einen gibt er dem Wort auch im Bild Raum, meist durch kurze, ausgefeilte, von einer gewissen Eigenwilligkeit zeugende Anmerkungen. Und zum anderen traut er Wort und Bild Korrespondenzen zu, die man nicht linearkausal verstehen muss.

Hielt man LSD in den 1960er- und 1970er-Jahren für eine regelrechte Wunderwaffe in der Therapie von Psychosen und Schizophrenie, wurde der Stoff in den Folgejahren hingegen als Auslöser von Psychosen angesehen. Das änderte sich erst in letzter Zeit wieder: Heute wird LSD in veränderten Dosierungen in der Psychiatrie erneut als Medikament eingesetzt. Für Orth war LSD ein Hilfsmittel, um den Wirkmechanismen seines Nerven- und Wahrnehmungssystems auf ganz eigene Art nahezukommen – und zwar im Sinne seines Credos, das da lautete: „Das Beobachten und Bearbeiten des kleinsten Teilchens der Zufriedenheit ist die stärkste Waffe gegen soziales Chaos.“ Im Kampf gegen dieses soziale Chaos wurden seine Arbeiten zu „Anwendungsbildern“, wie der 2018 verstorbene Künstler sie selbst nannte.

32. Jack Smith

Normal Love, 1963–1965

„Jedes Mal, wenn ich in den Spiegel schaue, könnte ich schreien, weil ich so schön bin.“ Jack Smith hatte 1963 eine Ausschreibung zu *Normal Love* veröffentlicht, laut der sich Schauspieler*innen mit einer Tonaufnahme dieser Zeile als Sprecher*innen bewerben sollten. Ob Smith schlussendlich jemanden auswählte oder ob er überhaupt vorhatte, den Film mit einem Voiceover zu unterlegen, bleibt unklar. Dennoch liest sich der Satz wie eine Liebeserklärung an all das, was Smiths Visionen ausmacht: glamouröser Überschwang, hoffnungslose Naivität und Glitzertrash in Technicolor!

Normal Love ist dementsprechend bis in die letzte Bildecke durchzogen von klischeehaft orientalischer Laszivität sowie von für das 20. Jahrhundert charakteristischen B-Movie-Fantasy-Figuren – und auch einigen damit verbundenen geschmackloseren Verbildlichungen. In dieser Orgie exzentrisch gezeichneter Identitäten betet eine Drag-Nixe vor einem Santería-Schrein, der dem dominikanischen Starlet María Montez geweiht ist, während eine lüsterne Mumie der grünen Kobrakönigin nachstellt, Bacchant*innen räkeln sich auf einer monumentalen Claes-Oldenburg-Torte.

Als Bohemien, der ein völlig von der Norm abweichendes Leben genoss, war sich Smith der Ungerechtigkeit der ihn umgebenden Welt und der schamlosen Verlogenheit Hollywoods sehr bewusst. Aber Film und Fotografie stellten für ihn weniger Mittel dar, diese Realität aufzudecken, als ihr zu entkommen – und zwar auf fantastische Weise.

Normal Love als Spielfilm zu bezeichnen, trifft es trotz seiner abendfüllenden Länge nicht, da sich schwerlich eine klare Handlung oder ein Erzählbogen erkennen lässt. Es gehört zu Smiths Konzeption, dass es sich um „Live Film“-Performances handelte, die das Kontinuum einer gemeinschaftlichen Erfahrung, Erfindung und Darstellung derselben abbilden. Smith vertrat eine Art *Camp*-Modernismus, der filmische Bilder von Wirklichkeitstreue, literarischem Anspruch und den Grenzen des guten Geschmacks zu befreien suchte, um sie stattdessen in einem zähflüssigen Strom aus Farbe, Rhythmus und freier Erfindung aufzulösen. Er verwendete die sechs oder sieben Szenen, aus denen sich *Normal Love* zusammensetzt, als Basis-material für immer neue Zusammenstellungen, bei denen er die Filmstreifen während der Projektion buchstäblich

umschnitt und mit neuen Bildern, Live-Musik und szenischem Spiel in bis zu vier Stunden dauernden Events mischte.

Smith produzierte zu Lebzeiten zahlreiche verschiedene Versionen aus dem hauptsächlich im Jahr 1963 gedrehten Material von *Normal Love*; Jerry Tartaglia stellte die hier vorliegende 1997 posthum zusammen. Die Bilder sollten die Betrachter*innen wie Wellen eines Fiebertraums überspülen. Letztlich kümmerte es Smith weniger, ob seine Filme verstanden wurden. Vielmehr ging es ihm darum, dass sie Kontakt herstellen „zu etwas, das wir nicht sind, nicht kennen, nicht denken, nicht fühlen, nicht verstehen: eine Erweiterung also“.

35. Lothar Baumgarten

Unsettled Objects, 1968/1969

Das 1884 gegründete Pitt Rivers Museum in Oxford beherbergt die Sammlung des britischen Armeegenerals und späteren Archäologen Augustus Pitt Rivers. Stark vom Sozialdarwinismus jener Zeit beeinflusst, entwickelte er zum Studium der Evolution menschlicher Gestaltungsformen und der Kulturen, die sie hervorgebracht haben, eine neuartige Präsentationsstruktur der nach ihrer Funktion gruppierten Artefakte. Lothar Baumgartens *Unsettled Objects*, eine aus einundachtzig Farbdiaspositiven bestehende Bildserie, nimmt diese historische Form museologischer Praxis und ihren vermeintlich wissenschaftlichen Anspruch ins Visier.

Die Ausstellungsstücke im Pitt Rivers Museum stammen aus allen Kontinenten. Federkopfschmuck der südamerikanischen Akawaio und Waiwai ist neben Kopfbedeckungen der Manyema aus Ostafrika und Indigener Gruppen Melanesiens zu sehen. Neben offensichtlichen formalen Ähnlichkeiten ist diesen Objekten jedoch vor allem die Geschichte des Kolonialismus gemein, der zur Auslöschung vieler der Kulturen führte, deren Gegenstände im Museum repräsentiert wurden. Auch wenn das europäische Publikum bis ins 20. Jahrhundert über den enzyklopädischen Umfang der Sammlung gestaunt haben mag, so ist sie doch unweigerlich auch eine Zurschaustellung unaussprechlicher Gewalt.

Unsettled Objects umkreist diese Diskrepanz zwischen der Kolonialgeschichte und der vorgeblich wissenschaftlichen Präsentationsform. Wie bei einem Gang durch die Haupthalle des Pitt Rivers Museum wechseln die Dias zwischen Gesamtschau und Nahaufnahme. Manche Bilder wurden mit Verben im Partizip Perfekt kombiniert, die auf typische Museumsaktivitäten verweisen, etwa „gesammelt“, „geschützt“ oder „klassifiziert“. Die Vergangenheitsform der Beschriftungen unterstreicht die Hilflosigkeit der ihrem Kontext entrissenen Objekte und impliziert den Einfluss unsichtbarer Akteur*innen. Oft unerwartete Schrift-Bild-Kombinationen suggerieren eine grundlegende Willkür innerhalb der vermeintlich ausgeklügelten Taxonomien.

Baumgarten betont, wie die Geschichte der Ausbeutung aus derartigen Präsentationen ausgeklammert wird, aber vor allem auch die konsequente Instrumentalisierung der Wissenschaft, um solche Praktiken scheinbar zu legitimieren. Obwohl der Künstler mit seiner Kritik an der

Verstrickung von Kolonialismus und Völkerkundemuseen seiner Zeit voraus war, wollte er nicht nur grundsätzlich auf diese Problematik hinweisen, sondern vielmehr die anhaltende Ignoranz der Museen aufzeigen: Sie verlängern diese Praxis durch die Rekontextualisierung, Etikettierung und Ausstellung der Objekte. „Man könnte sagen, Museen lieben die Kunst zu Tode“, so Baumgarten.

39. Sky Hopinka

Just a Soul Responding, 2023

Endlose Straßen und Weite; die Landschaft entlang eines Highways irgendwo im Westen der USA fliegt an der Kamera vorbei: Washington, Utah, Oregon, vielleicht auch Nevada. Gedeckte Farben und hallende Synthesizerklänge lassen die Aufnahmen wie aus einer anderen Zeit wirken. Die Eröffnungsszenen von Sky Hopinkas Arbeit *Just a Soul Responding* greifen das typisch amerikanische Filmgenre des Roadmovies auf. Aber das Gefühl der Freiheit der Straße und des Zugangs zu endlosem Raum, welches die Währung dieser Art von Film ausmacht, ist das direkte Resultat der Enteignung derer, die einst über dieses Land wachten. Und wie die Off-Stimme gleich zu Beginn ankündigt, geht es in diesem Film um *ihre* Reise.

Während die Kamera über Land und Wasser gleitet, erfahren wir über die beiden Erzähler*innen von einem Gefühl der Präsenz von längst verstorbenen Schwestern und Brüdern, deren gebrochene Stimmen und vernarbte Haut von Jahren der Trauer und der Selbstmedikation zeugen: bleibende Wunden des Kolonialismus bis heute. Das Vierkanal-Video unterstreicht durch Montagen die Gleichzeitigkeit mehrerer Zeitebenen: Ein Motorboot jagt übers Wasser, während parallel dazu ein Angehöriger des Volkes der Lummi in Handarbeit ein Kanu fertigstellt. Er spricht über die Bedeutung von Kanus als Statussymbol in der Indigenen Kultur, aber auch darüber, dass seinem Großvater Dinge gestohlen wurden, die nach wie vor im Museum verwahrt werden. Trotz des erfahrenen Unrechts ist seine ruhige Stimme ohne Groll, nur seine unermüdliche Arbeit am Kanu verrät eine stille Entschlossenheit, die Traditionen am Leben erhalten zu wollen. Es folgt Musik mit Nahaufnahmen der JP Falcon Band, die „Shambala“ covern, einen Hit von Three Dog Night aus dem Jahr 1973. Das Lied handelt von einer langen, abenteuerlichen Reise in ein sagenumwobenes Königreich und lässt die zuvor erzählte wechselvolle Geschichte in einem völlig neuen Licht erscheinen.

Hopinkas Arbeiten greifen regelmäßig auf Elemente des Dokumentarfilms und der visuellen Ethnografie zurück, obwohl er beide Bezeichnungen kritisch beurteilt. Stattdessen will der Künstler durch eine Collage von Tonspuren und Bildmaterial sowie durch den Filmschnitt Erinnerungsräume oder die Möglichkeiten, die er in ihnen

erkennt, nachbilden. Mit der Montage von *Just a Soul Responding* versucht Hopinka nach eigenen Angaben, „uns damit zu versöhnen, wer wir sind, wer wir sein wollen und wer oder was auf dem Weg verloren gegangen ist“. Obwohl viele seiner Arbeiten von konkreten geschichtlichen Ereignissen ausgehen, werden sie auch von Poesie angetrieben, von einem Wissen darum, was es bedeutet, zu überleben.

42. Henrike Naumann

14 Words, 2018

Die Installation *14 Words* besteht aus der kühlen, türkisfarbenen Grundausstattung eines ehemaligen Blumengeschäfts in Neugersdorf, Sachsen. Weiße und schwarze Keramiken und Metallobjekte treten an die Stelle von Blumen und Gebinden, auf den Regalen liegt noch der Schmutz aus Zeiten des Gebrauchs. Henrike Naumann spürt in dieser Arbeit der Frage nach, wie die Gestaltung von Räumen und Objekten unbewusst wirkt: wie Orte aussehen, in denen bestimmte Empfindungen und Gedanken kontextualisiert und materialisiert werden. Oder, andersherum, ob und wie sich in einer datierbaren und lokalisierbaren Formgebung von Umgebungen oder Objekten gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln und so Geschichte transportiert wird. Die Überführung einer ehemals real benutzten Ladenstruktur in den Ausstellungskontext ermöglicht den Blick auf die Institution „Laden“. Ein Geschäft ist ein Ort des Handels, ein alltäglicher Umschlagplatz, ein halböffentlicher Raum mit Zugang zu bestimmten Öffnungszeiten. Das Prinzip des Ladens ist ein gesellschaftliches Element zum Tausch von Waren oder Dienstleistungen, es hat neben der Verdienst- und Erwerbsmöglichkeit auch etwas mit Gemeinschaft, gesellschaftlicher Organisation und Gastfreundschaft zu tun.

Der Titel der Arbeit zitiert einen aus den USA stammenden, aber auch in Deutschland gebräuchlichen White-Supremacist-Zahlencode. Da der Kerngedanke in vierzehn Worten ausgedrückt ist („We must secure the existence of our people and a future for white children“), wird diese Zahl in verschiedenen neofaschistischen Kontexten als Formel verwendet, unter anderem im Bekenner*innenvideo des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU). So mag das Blumengeschäft auch daran erinnern, dass alle neun Opfer der rassistischen Morde des NSU als selbstständige Unternehmer tätig waren und in ihren Geschäften umgebracht wurden. Mit ihrer Videoarbeit, die Teil der Installation ist, untersucht Henrike Naumann, wie Ideologeme, also Vorstellungswerte, in Worten oder Zahlen verschlüsselt als formale Elemente verbreitet werden.

43. Lewis Stein

Untitled, 1970

Untitled, 1970

Untitled, 1970

„Formal gesehen sind diese Arbeiten recht einfach, in ihrer Bedeutung jedoch komplex. Um sie etwas begreiflicher zu machen, möchte ich nur darauf hinweisen, dass diese Gemälde eine Umkehrung der üblichen Illusion von Figur und Grund darstellen. Anstatt im abstrakten Raum zu schweben oder sich kontextuell auf einen Hintergrund zu beziehen, erhalten die Figuren in diesen Malereien ihr Gewicht durch die Begrenzungen der Leinwand. Sie werden gewissermaßen vom unteren Rand der Leinwand gestützt. Dies ist natürlich auch eine Illusion – aber eine Illusion ganz anderer Art.“

—Lewis Stein, *Paintings 1967–71*

Lewis Stein verstand sich grundsätzlich als Bildhauer, dennoch waren seine ersten öffentlichen Arbeiten eine Reihe minimalistischer Gemälde, die zwischen 1967 und 1971 entstanden sind. Mit diesen Malereien, so Stein, war er an einem Punkt angelangt, der ihn zurück zur Bildhauerei führte. Sie deuteten bereits skulpturale Themen an und besaßen jene „Objekthaftigkeit“, die dem Denken der US-amerikanischen Minimal Art der 1960er-Jahre inhärent war.

Doch anders, als es bei den meisten anderen minimalistischen Gemälden der Fall war, übertrug der Künstler auch die Idee der Reproduzierbarkeit auf die Malerei, die bis dato vor allem für die Arbeit von Bildhauer*innen wie Dan Flavin oder Donald Judd eine Rolle spielte. Stein produzierte also jedes dieser Werke in mehrfacher Ausführung und unterstrich damit den Anspruch der Minimal Art auf ihren zeitgenössischen Stellenwert zwischen Fließbandproduktion auf der einen Seite und einem neuen Sinn für das Individuum und dessen Begegnung mit Kunst auf der anderen.

Die Bilder zeigen Steins frühe Tendenz, die Objektqualität in der Malerei zu sehen. Seine fast unverblümete Geradlinigkeit führte ihn später zu einer Reihe von Readymades, die – ähnlich wie die Arbeiten von Cady Noland – alltägliche Gegenstände als Verkörperung von Macht und Beschränkung begriffen.

45. Éric Baudelaire

Un film dramatique, 2019

In Frankreich steht ein Prozent der Gesamtkosten eines öffentlichen Gebäudes für eine künstlerische Auftragsarbeit zur Verfügung, die meist baubezogen in Form einer Skulptur oder eines Wandgemäldes ausgeführt wird. Éric Baudelaire nutzte dieses Budget hingegen für ein vierjähriges Filmprojekt in Zusammenarbeit mit 21 Schüler*innen einer 6. Klasse des Collège Dora Maar, das in der „Neuf-Trois“ genannten Banlieue Seine-Saint-Denis liegt. Seine ganze Dimension entfaltet *Un film dramatique* (Es ist ein Drama) in seiner immateriellen Komponente, indem er einen Rahmen für ein kollektives und kritisches Bewusstsein innerhalb der Schüler*innengruppe schafft. Sie erforschen, was im Filmschaffen und in der Unterhaltung darüber gemeinsam möglich ist – das Resultat behält den disruptiven Charakter des Prozesses. War das Projekt anfangs als Film über die Schüler*innen gedacht, nimmt es im Verlauf immer mehr die Form eines von ihnen selbst konzipierten Films an, der die Perspektiven von Autor*innenschaft innerhalb einer kollektiven Realität hinterfragt.

Ausgehend von der einfachen Frage „Was stellen wir gemeinsam her?“ entstehen ernsthafte, instinktiv geführte Diskussionen über das moderne Leben, über Rassismus, Klassenkampf, Familie, politische Gewalt und die Pluralität von Meinungen und Wissen. Mit Camcordern filmen sich die Schüler*innen in ihrem Alltag, bei ihren Treffen außerhalb des „neutralen“ Kontexts der öffentlichen Bildungseinrichtung: Sie beschäftigen sich mit dem, was sie verbindet, aber auch mit dem, was sie trennt. So bekennen einige, dass sie nach den Terroranschlägen von Paris im Januar 2015 in der bereits von ihnen Besitz ergreifenden Politisierung eine wachsende Islamfeindlichkeit verspüren.

Die Schüler*innen werden nicht müde, das von ihnen verwendete Medium zu hinterfragen: Ist es ein Spielfilm, ein Dokumentarfilm oder ein „dramatischer Film“? Vielleicht ist es vielmehr der Versuch einer Gruppe Heranwachsender, die unscharfe Grenze zwischen Realität und Fiktion auszuloten – zwischen dem, wie es einer von ihnen formuliert, was „offenkundig“ ist, und dem, was „eine erfundene Geschichte“ zu sein scheint.

47. Jana Euler

GWF 10, 2020

Ein riesiger Hai schießt mit Wucht senkrecht nach oben aus dem Wasser. Das auf der Leinwand dargestellte, monströse Tier reißt sein von scharfen Zähnen ungleichmäßig gerahmtes Maul auf. Schäumende Gischt tost um das furchteinflößende Wesen, doch stößt der Hai nicht etwa in der freien Wildbahn aus der Wasseroberfläche empor, sondern in einer von Kacheln umgebenen Dusche. Die zum Bersten angeschwollenen Adern dieser hoch aufragenden, offenkundig phallischen Figur scheinen eher von Angst aktiviert als einer pulsierenden männlichen Begierde geschuldet.

Jana Eulers Arbeit *GWF 10* ist Teil und Erweiterung einer Gemäldeserie, die sie unter dem Kürzel „GWF“ – Great White Fear – erstmals 2019 in einer Berliner Galerie ausgestellt hat. Auf den acht Leinwänden, im Format drei mal zwei Meter, variierte sie bei ähnlichem Motiv die Stilistik, die von abstrakt-expressionistischen über hyperrealistische bis hin zu surrealistischen Darstellungsmethoden reicht. Die von der Künstlerin unterzeichnete Presseerklärung zur damaligen Ausstellung gestaltete sich außergewöhnlich kurz: „Wer hat Angst vor was, was hat Angst vor wem. Ich denke nicht, dass es in den Bildern etwas zu übersehen gibt. Außer vielleicht, dass es so ist wie bei der Mona Lisa, sie gucken einen an, egal wo man steht.“ Mit pointiertem Humor und Ernst lieferte diese Werkgruppe einen sozialkritischen Kommentar zu Machtstrukturen und Angst im Allgemeinen sowie zur Ungleichheit der Geschlechter im Besonderen – sowohl im Diskurs und der Geschichte der Malerei als auch in einem breiteren kulturellen Kontext. Durch den zeitgleichen Höhepunkt der #MeToo-Bewegung im Jahr 2019 ist das Thema der Gemälde seither noch weiter in den Mittelpunkt gerückt. Sie reflektieren die zunehmende Freilegung beunruhigender Machtdynamiken, die daraus resultierende Gewalt und die angstgetriebene Medienberichterstattung über entsprechende Ereignisse.

Während wir uns zu den früheren Haien in sicherer Distanz befinden, da sie im Ozean aus dem Wasser schnellen, kommt uns der Hai in *GWF 10* erschreckend nahe: Die Kachelstrukturen der Dusche könnte man auch als eine visuelle Anspielung auf das sogenannte „network painting“ verstehen, das im Zusammenhang

mit Eulers Praxis oft diskutiert wurde. In der Fortsetzung nach oben kann man durchaus auch an Oberlichtdecken im Museum denken, genauso wie an Neonröhren im Badezimmer. Dies verweist auf einen institutionellen Betreff: die permanente Auseinandersetzung seitens der Malerei und der Maler*innen mit der Innen- und Außenwelt.

Der große Weiße Hai jedenfalls ist völlig gefangen, und wir verbleiben mit ihm in der Schrecksekunde.

50. Albert Oehlen

Alles andere, 1987

Dinge, 1987

Kaffee, 1988

Tiere, 1988

Familiensack, 1989

Ende der 1980er-Jahre erstellte Albert Oehlen zweifarbige Linolschnitte mit Cover ähnlich einer Plattenhülle. Die Bildflächen sind typografisch gestaltet, dabei wirkt die Schrift eher gemalt als geschrieben. Bei einigen Drucken umgeben die verwinkelten und gebrochenen Schriftzüge ein in der Bildmitte sitzendes Motiv, beispielsweise ein Baby am Kreuz, das Porträt eines jungen Mannes oder einen anthropomorphen Ziegenbock mit Malerpinsel.

Einzelne gekippte oder auf dem Kopf stehende Buchstaben und Wortteile zeugen vom freien Umgang mit den Druckstöcken. Es entstehen weiche und sehr harte Kontraste, die leicht ironisch ästhetische Anspielungen auf Agitprop-Plakate und solche im Zusammenhang mit den Unruhen in Paris im Mai 1968 generieren.

In diesen Werken zitiert Oehlen in schrillen, selbstbewussten Texten Aktivist*innen oder Autor*innen wie Guy Debord, Walt Whitman und Louis-Ferdinand Céline. Zwei Drucke beziehen sich auf den Situationismus und thematisieren sein Aufbegehren gegen bestehende Verhältnisse. Hatten die Situationist*innen Ende der 1960er-Jahre als Devise gegen jede Form der etablierten Kunst die Legitimität der Malerei herausgefordert, so artikulierte die Maler*innengeneration der frühen 1980er-Jahre eine schwungvolle und heftige Dynamik, indem sie Geschmack und Konvention über Bord warf.

Während die Verwendung der kapitalismuskritischen Worte Anerkennung ausdrückt und den Verlust der revolutionären Perspektive der Kunst beklagt, könnte die Bezugnahme auf die rohen und atemlosen Wortkaskaden von Céline als Missbilligung der ungebrochenen intellektuellen Wertschätzung seines offen antisemitischen Œuvres gelesen werden. Denn obwohl der radikale und explizite Stil des Autors mitreißen mag, tilgt Faszination niemals den Kontext. So Oehlen: „Was es aber nicht gibt, ist die Autonomie des Kunstwerks. [...] Man muß nur die Entstehungsumstände ändern, schon ändert sich der ganze Wert des Dinges.“

55. Christine Sun Kim

Echo Trap, 2021

Christine Sun Kim vergleicht Sprache mit Musik – leichte Nuancierungen in der Betonung verändern den Sinn, Bedeutung entsteht im Wechselspiel aus Mimik, Gestik und Tonalität. Spielerische Komplexität und feine Variationen kommen in der Gebärdensprache sehr klar zum Ausdruck: Unter Zuhilfenahme der zehn Finger werden Wörter gebildet, der Gesichtsausdruck, die Bewegung des Mundes sowie die Geschwindigkeit, Schroffheit, Eleganz und Lässigkeit der Gebärde formen das Gesprochene.

Musikalität entsteht nicht allein durch Klang, sondern ist in den komponierenden Bewegungen der visuellen Gebärdensprache ebenso zu erkennen. In ihrer Wandarbeit *Echo Trap* zeigt Christine Sun Kim eine gezeichnete Notation des Zeichens „Echo“, das sich wie eine Klangwelle durch den gesamten Raum bewegt. In der *American Sign Language* wird der Wiederhall eines Geräusches – das Echo – ausgedrückt, indem man sich mit den Fingern der einen Hand auf die ausgestreckte Handfläche der anderen Hand zubewegt, diese berührt und dann wieder zurückgleitet. Das „Echo“ entsteht mit der Bewegung hin zur geöffneten Handfläche, die als Resonanzkörper in den Vordergrund tritt; im Moment des Zusammentreffens wird aus der unbewegten Hand (*hand*) die reflektierende Handfläche (*palm*). Dieses Aufeinandertreffen und der kontinuierliche Wiederhall des Echos finden in der Wandarbeit ihren visuellen Ausdruck: Mit jedem Echo verändern sich die Linien, analog zum verhallenden, verändert wiederkehrenden Klang.

Das Phänomen des Echos findet sich im übertragenen Sinn auch in der Beziehung und Kommunikation von Menschen, die mit Gebärdensprachdolmetscher*innen zusammenarbeiten: Ist es wirklich möglich, die individuelle Färbung, den persönlichen Charakter des Sprechens in eine andere Sprache – und zugleich vom Visuellen ins Auditive – zu übertragen und zu wiederholen, ohne dabei das Gesagte zu verfälschen?

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Channeling

MUSEUM^{MMK}
23. September 2023 – 11. Februar 2024

ÖFFNUNGSZEITEN
Di–So: 11–18 Uhr
Mi: 11–19 Uhr

KURATOR*INNEN DER AUSSTELLUNG
Julia Eichler, Lukas Flygare

HERAUSGEBERIN
Susanne Pfeffer

REDAKTION
Julia Eichler, Lukas Flygare

TEXTE
Hugo Bausch Belbachir, Live Drønen, Julia Eichler, Lukas Flygare, Ann-Charlotte Günzel, Nadine Hahn-Rübel, Theresa Patzschke, Cord Riechelmann, Nicholas Tammens, Stanton Taylor

LEKTORAT / KORREKTORAT
Tina Wessel

ÜBERSETZUNG
Jürgen Ghebregziabihier, Gerrit Jackson, Theresa Patzschke

GRAFIK
Zak Group, London
Anna Sukhova, Frankfurt am Main

DRUCK
Kuthal Print, Mainaschaff

COVER
The Night Climbers of Cambridge, *Untitled*, 1930er-Jahre, Detail,
© Thomas Mailaender

INNENSEITEN COVER
Larry Sultan & Mike Mandel, *Untitled*, aus der Serie *Evidence*, 1977/2005, Detail, © Larry Sultan & Mike Mandel

BILDSEITEN
Henrik Olesen, 2. *Aufklärung: § 175 (Deutschland)*, 2002, © Henrik Olesen, Foto: Axel Schneider

Laurie Parsons, *Untitled*, 1993,
© Laurie Parsons, Foto: Axel Schneider

MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST
MUSEUM^{MMK}
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art



I ask him if he prefers Paris or Rome
stretching back.

Was worried about going out to sea & not returning - so
to speak.

harsh emotional conflicts keep me from experiencing reality
straight. sometimes. Impede my grace. potential. self
capture self interests. lost. alone. rampant.

off to another peripheral celebration. lost. reaching out &
trying to give but. very little bits come back it seems.

in this expanse of water. one shoulder sort of hobbled. the
other arm stretches straight way out. suspended. a
quiver like a jelly fish. slight. with the current or
the body drift. Stasis, but not quite really. Yearning.

All the stasis around me has channels of yearning I need
maybe it? It only looks like stasis? I peel caught
in the channels while others enjoy the seeming stasis.