

Das international preisgekrönte Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) hat eine Schar von Künstlerinnen und Künstlern eingeladen, seine permanente Ausstellung mit außergewöhnlichen Interventionen auf den Kopf zu stellen. Herausgekommen ist provokanter KUNST | STOFF, eine Ausstellung, die den politischen und gesellschaftlichen Herausforderungen unserer Zeit mit dem Reichtum und der Raffinesse textiler Materialien und ästhetischer Strategien begegnet. Gleich ob mit Medienkunst, Performance, visueller Poesie oder mit verstörend schönen Plastiken, das Katalogbuch KUNST | STOFF dokumentiert diese luzide Verdichtung künstlerischer Positionen der Gegenwart.

tim



www.hirmerverlag.de

KUNST | STOFF

HIRMER



KUNST | STOFF

HIRMER

KUNST | STOFF

KUNST | STOFF

INTERVENTIONEN ZEITGENÖSSISCHER KÜNSTLER
IM STAATLICHEN TEXTIL- UND INDUSTRIEMUSEUM
AUGSBURG (TIM)

HERAUSGEGEBEN VON
KARL BORROMÄUS MURR

Vorwort

Die Ausstellung KUNST | STOFF stellt das Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) ästhetisch auf den Kopf. Mit dieser Schau wagt das Landesmuseum – fünf Jahre nach seiner Eröffnung – eine neue Positionsbestimmung. Dazu hat das tim eine ganze Reihe von Künstlerinnen und Künstlern eingeladen, mit herausfordernden Interventionen die Erzählung der Dauerausstellung des tim aufzubrechen. In formal ganz unterschiedlicher Weise treten die eindringlichen Arbeiten in einen Dialog mit den textilen, politischen und sozialen Themenkreisen, die im Zentrum des Hauses stehen. Ob nun als Lichtprojektion, Verhüllung, Vorhang, gewebter Stoff oder als avantgardistischer Teppich – die präsentierten Kunstwerke spüren aktuellen Fragen von Mustern, Codes und Identität der gegenwärtigen Gesellschaft nach. Andere Werke verweisen

auf die Abgründe einer wirtschaftlich enthemmten Globalisierung, die sich über alle Maßen beschleunigt und ihren Profit ungleich verteilt. Die Besucher erwartet ein anregender KUNST | STOFF, der das tim und mit ihm zentrale Themen unserer Gegenwart in ganz neuer Weise sehen lässt. Begleitet werden diese künstlerischen Eingriffe in das Museum von einer Reihe temporärer Interventionen, die weit über das tim hinausgreifen und so performativ in das Kulturleben der Stadt Augsburg eingreifen.

Ein Projekt dieser Größenordnung bietet einen freudigen Anlass, in vielerlei Richtungen Dank abzustatten. Der erste gebührt all den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, die sich bereitwillig auf KUNST | STOFF eingelassen haben. Das gemeinsame Ringen um ästhetisch überzeugende Lösungen hat alle Beteiligten bereichert. Im wörtlichen Sinne „entscheidende“ Vorarbeit hat die Jury geleistet, die aus der Fülle der vorgeschlagenen Kunstpositionen auszuwählen hatte. Zu danken ist deshalb den Jury-Mitgliedern Juliane Votteler (Intendantin des Theaters Augsburg), Professor Dr. Bernhart Schwenk (Pinakothek der Moderne), Wilhelm Warning (Kulturjournalist, ehemals BR) und der Kollegin Barbara Kolb aus dem tim. Der größte Dank gebührt unterdessen zwei Personen: Felix Weinold, der zur rechten Zeit mit der höchstwillkommenen Initiative an mich herangetreten ist, das tim mit künstlerischen Interventionen zu bespielen. Weinold hat nicht nur maßgeblich bei der Auswahl und Koordination der eingeladenen Künstlerschar mitgewirkt, er zeichnet darüber hinaus für das komplette Layout des begleitenden Ausstellungskatalogs und fast alle

Fotos verantwortlich. Die schon genannte Barbara Kolb hat als Projektleiterin virtuos die heterogene Schar der Künstlerinnen und Künstler betreut und wesentlich bei der Umsetzung der verschiedensten Projektideen geholfen. Des Weiteren hat sich Robert Allmann große Verdienste nicht nur bei der Organisation der temporären Interventionen erworben.

Stellvertretend für die künstlerischen Kooperationspartner, die mit temporären Interventionen KUNST | STOFF mittragen, sei Juliane Votteler (Theater Augsburg), Georg Heber (Grandhotel Cosmopolis) und Ute Legner (Mehr Musik!) gedankt. Darüber hinaus haben verschiedene Institutionen zum Gelingen der Ausstellung beigetragen. Hier gebührt unser besonderer Dank dem Kulturreferat der Stadt Augsburg mit Thomas Weitzel an der Spitze, dem Militärgeschichtlichen Museum der Bundeswehr mit seinem Direktor Oberst Professor Dr. Matthias Rogg und schließlich dem Förder- und Freundeskreis tim e.V., der unter dem Vorsitz von Werner Heidler zugleich als Mitveranstalter der Ausstellung fungiert.

KUNST | STOFF hätte nicht in der Weise umgesetzt werden können ohne die großzügige Unterstützung von zahlreichen Sponsoren und Unterstützern. Hier gilt unser erster Dank den beiden Hauptsponsoren: der Sparkasse Augsburg und den

LEW Lechwerken. Weitere Unterstützung haben dankenswerter Weise die Kurt und Felicitas Viermetz Stiftung sowie die TechniSat Digital GmbH beigesteuert. Stellvertretend für viele private Spender sei ganz herzlich Uki Lauterbach gedankt. Als Medienpartner sorgen die Augsburger Allgemeine und die Wall AG dafür, dass die Ausstellung möglichst viel öffentliches Interesse auf sich zieht.

Dass der zur Ausstellung erscheinende Katalog rechtzeitig erscheint, ist vor allem der umsichtigen Redaktion von Ernst Höntze (tim) zu danken. Rainer Arnold hat die Zusammenarbeit mit dem HIRMER VERLAG zu einer überaus konstruktiven Erfahrung werden lassen.

So bleibt mir nur noch zu wünschen, dass KUNST | STOFF zu einem anregenden Erlebnis für möglichst viele Besucherinnen und Besuchern wird.

Karl Borromäus Murr,
Augsburg, April 2015

Vorwort

Wenn einer in eine Geisterbahn geht, hat er berechnete Hoff-
nung, daß er erschreckt wird. Ebenso selbstverständlich weiß
der Besucher eines Kunstmuseums, was ihn erwartet: Schönes
und Wahres, die eine oder andere maßvolle Schweinerei, aber
jedenfalls: alles gebändigt durch den erhebenden Rahmen des
White Cube, der leeren Bühne, auf der das Kunstwerk solitär
strahlen kann. Es fällt der Kunst hier schwerer zu überraschen,
aber leichter, sich zu behaupten: alles bleibt im Kontext, der da-
für gemacht ist. Trotzdem wollen alle Künstler ins Museum.
Keiner würde es so direkt zugeben, aber das Museum als Ort
der Kanonisierung eines Werkes verspricht nun mal dauerhaf-
ten Ruhm.

Natürlich weckt ein so nobler Ort wie das Staatliche Textil- und
Industriemuseum Augsburg (tim) ebenfalls Begehrlichkeiten,
auch wenn hier zwei dem Künstler wichtige Kriterien nicht er-
füllt werden: weder können Kunstinterventionen dort von Dauer
sein, noch bietet das Haus die leeren Räume und weißen Wände,
innerhalb derer sich ein Werk ganz von selbst entfaltet. Gerade
das erschien mir für eine Ausstellung besonders attraktiv: Ein
temporäres Projekt hat den Charme des Einzigartigen: man
kann das Gesamtkunstwerk, zu dem sich das Museum wandelt,
nur für begrenzte Zeit sehen und dann nie wieder. Und: In einem
Kunstmuseum funkeln und gleißen kann ja jeder, da sieht sogar
ein Flaschentrockner oder ein Urinal gut aus – das wußte schon
Marcel Duchamp. Sich vor dem unruhigen Hintergrund eines
Industriemuseums zu behaupten, ist hingegen eine äußerst an-
spruchsvolle Aufgabe. Es ergeben sich in einem lebendigen Mu-
seum für Künstler aber aufregende Möglichkeiten, wie sie im

klassischen Musentempel nie zu finden wären: die Fortsetzung
des Vorgefundenen mit künstlerischen Mitteln fordert heraus
zu Strategien der Assoziation, des Ersetzens und Verdeckens,
Ergänzens und Kommentierens. Und die Gelegenheit, auf pro-
duzierenden Maschinen in Zusammenarbeit mit Fachleuten tex-
tile Werke zu entwerfen, bietet sich sonst selten. Zudem können
Arbeiten von einer Größe konzipiert werden, die in der alltägli-
chen künstlerischen Produktion nicht zur Diskussion stehen. Es
kann spartenübergreifend gedacht werden, Skulpturales, Bild-
haftes, Installatives und Optisch-Akustisches können ineinan-
dergreifen. Das Werk ist nicht l'art pour l'art, sondern bezieht
sich auf Inhalte, die a priori Relevanz besitzen und damit die
Kunst aus der rein spekulativen oder dekorativen Sphäre holen.
Für das tim selbst ist die zeitweise Kaperung durch die Künstler
ebenfalls ein Gewinn: es lässt sich von einer sehr ungewohnten
Seite her befragen. Zwar sind die Macher des Hauses ja gewohnt,
die Sammlung ständig neu zu überdenken. Die Besucher stellen
ebenso Fragen, bei Führungen, im Gästebuch. Was die Künstler
aber machen, weicht von diesen Selbst- und Aussenbefragungen
stark ab: sie reflektieren die vorgefundene Ausstellung, indem
sie Behauptungen aufstellen, Fremdkörper zwischen die klassi-
schen Exponate einschmuggeln, sie überdecken oder gar zum
Verschwinden bringen.

Die Grundhaltung des Künstlers ist in der Überschrift zum 4.
Kapitel von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ kompakt zusam-
mengefasst: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Mög-
lichkeitssinn geben.“ Und es heißt da: „Wer ihn besitzt, sagt bei-
spielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird ge-

schehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte,
sollte oder müßte geschehn; und wenn man ihm von irgendet-
was erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es
könnte wahrscheinlich auch anders sein.“
Dieses Weiterdenken des Ist-Zustandes, die Fragen Was könnte
man damit machen? Wie könnte es noch sein? Wie könnte es
weitergehen? passen ausgezeichnet zu einem Museum, das sich
nach dem Verständnis seines Leiters nicht als Anstalt zum Be-
wahren der Vergangenheit, sondern als Laboratorium der Mo-
derne begreift. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Karl Bor-
romäus Murr sich gerne auf das Experiment einließ, als ich ihm
vor etwa eineinhalb Jahren vorschlug, die Dauerausstellung für
künstlerische Interventionen für eine gewisse Zeit zu öffnen.
Was eher erstaunt, sind sein Mut und sein Vertrauen, daß dabei
schon etwas Sehenswertes herauskommen werde – ich hatte,
was sich bei dieser Art von Unternehmung versteht, ja noch
praktisch nichts vorzuzeigen. Murr hat aber das Projekt ganz
unerschrocken und enthusiastisch begleitet und zeigte keinerlei
Zeichen von Panik, wenn die Künstler zeitweise das gesamte
Personal des Hauses für die Realisierung ihrer Ideen in Be-
schlag nahmen. Für diese rückhaltlose Unterstützung möchte
ich mich im Namen aller Künstler herzlich bedanken.

Es war aber nicht er allein – das gesamte Team des Textilmuse-
ums sorgte für eine sehr angenehme Atmosphäre. Obwohl die
Künstler in der Verfolgung ihrer Ideen bekanntermaßen sehr
anspruchsvoll und fordernd sind, hörte man etwa von Herrn
Geh, dem Werkstattleiter, immer den beruhigenden Satz: „Das
kriegen wir schon hin.“ Und wir haben's hingekriegt. Ganz be-

sonderen dank Barbara Kolb, die dafür sorgte, daß die gesamte
Vorbereitung wie am Schnürchen klappte, und die alle Projekte
und Künstler wunderbar betreute. Robert Allmann stellte ein
fabelhaftes Rahmenprogramm zusammen, Arthur Geh, Ekate-
rina Richard, Dimitri Reich und Ernst Höntze (der auch mit
scharfem Auge das Lektorat besorgte), haben bedeutenden An-
teil an der Umsetzung komplexer Kunstwerke. Vielen Dank auch
den vielen nicht einzeln genannten Helfern im Haus, ohne die
die Ausstellung nicht zustande gekommen wäre.

Ich danke vor allem den Künstlern, die sich ausnahmslos hono-
rarfrei und nur gegen Zuschuß zu Material und Transport spon-
tan bereitfanden, an dem Vorhaben mitzuarbeiten, speziell auch
denen, deren Vorschläge von der Jury letztlich nicht ausgewählt
wurden. Es kamen durchaus starke Positionen nicht zum Zuge,
weil es in der Natur der Sache liegt, daß eine interventionelle
Ausstellung – anders als etwa die Textilkunst-Ausstellung in
Wolfsburg im vergangenen Jahr, die auf fertige Werke zurück-
greifen konnte – erst durch Auswahl der präsentierten Ideen zu
einer zusammenhängenden, funktionierenden Schau wird.
Vielen Dank allen Unterstützern und Sponsoren, die dem Projekt
Vertrauen schenkten, lange bevor es Konkretes zu sehen gab,
besonders dem Kulturreferat der Stadt, der Stadtparkasse
Augsburg und den LEW. Uki Lauterbach und ihren Freunden so-
wie Juliane Votteler mein ganz persönlicher Dank!
Ich wünsche den Besuchern so großes Vergnügen beim Erleben
der Ausstellung, wie ich es bei der Vorbereitung hatte.

Felix Weinold

Grußwort

Liebe Besucher,

in einer Stadt wie Augsburg begegnet man sich viel – auch in den Institutionen, die sich mit Kunst und Kultur und damit immer auch mit der Geschichte und der Gegenwart gleichermaßen beschäftigen. Insbesondere zwischen dem tim und dem Theater besteht seit Gründung des Museums ein enger Kontakt, denn die Interessen an der Geschichte der Menschen und der aktuellen Kunstszene verknüpfen sich hier immer wieder aufs Neue. Wir freuen uns, als Kooperationspartner bei der Ausstellung KUNST | STOFF mit dabei zu sein. Ästhetische Interventionen, ob im Museum oder Theater, stärken das bewusste Schauen und geben zugleich sinnliche Impulse für unser Dasein. Wir empfinden uns in unserem Erleben neu, überdenken Gewohntes und entdecken uns selbst dabei als fremd. Kunst schafft immer Distanz und Nähe in einem. Genau das will auch das Theater, nicht nur auf der Bühne, sondern auch in seinen Räumlichkeiten, in denen schon die besondere Atmosphäre des „stellvertretenden Nachahmens“ prickelnd spürbar ist. Hier werden Geschichten erzählt, die uns errei-

chen und verändern, ebenso wie im Museum. Es ist wunderbar, dass sich nun beide Orte einer neuen Sprache, einem neuen Kontext öffnen und wir durch die Künstler erfahren, wie sie das Theater und das tim erleben und neu definieren. Was kann aufregender und inspirierender sein, als scheinbar bekannte Räume neu zu erleben? Ich danke den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern für ihre Beiträge zu beiden Räumen, ich danke Karl Borromäus Murr und Felix Weinold für ihr Engagement und allen, die zur Realisierung dieser Schau beigetragen haben. Ich wünsche den hoffentlich zahlreichen Besuchern spannende Erlebnisse hier wie dort.

Ihre Juliane Votteler
Intendantin des Theaters Augsburg

Michael Hofstetter, Webfalten, 2015, Detail



Kunstinterventionen im Zeichen des Textilen

von Karl Borromäus Murr

Der Ausgangspunkt: Das tim – ein Laboratorium der Moderne. Das 2010 eröffnete Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) versteht sich von Beginn an nicht lediglich als ein Museum, sondern vielmehr als ein Laboratorium der Moderne. Dieses museale Selbstverständnis speist sich aus einem zweifachen Motiv, das sich zum einen auf die Vergangenheit und zum anderen auf die Gegenwart richtet. In historischer Perspektive zeichnet das tim am Beispiel der heimischen Textilindustrie einen exemplarischen Weg Bayerns in die Moderne nach, die von einer bis dahin unvorstellbaren Beschleunigung aller Lebensbereiche gekennzeichnet ist.

Jedoch sind die vielfältigen Ambivalenzen dieser Moderne – wie allenthalben in der westlichen Welt – bis in die Gegenwart hinein zu spüren. Dabei stehen Kapitalismus, materieller Reichtum und individuelle Freiheit der sozialen Entfremdung, wachsenden Umweltzerstörung und global ungleich verteilten Chancen gegenüber. Profitierte die Augsburger Textilindustrie anderthalb Jahrhunderte lang von der ökonomischen Dynamik der Moderne, wurde sie seit den 1960er Jahren zum Opfer genau dieser Steigerungslogik einer global operierenden Wirtschaft.

Das tim, das inmitten des städtebaulich sich tiefgreifend wandelnden Textilviertels liegt, verfolgt den Aufstieg und Niedergang der Textilindustrie nicht als ein unbeteiligter Chronist, sondern sieht sich vielmehr von den Folgen produktiv herausgefordert. So gilt es unentwegt, der Vergangenheit neuen Sinn zu verleihen – ganz im Dienste einer lebenswerten demokratischen Gesellschaft. Als Laboratorium der Moderne versucht

das tim, einen Beitrag zu leisten, nicht nur die Moderne mit all ihren Ambivalenzen zu verstehen, sondern die aus ihr resultierenden Wandlungsprozesse zu reflektieren, ja dieser Reflexion in seinem Haus sprichwörtlich Raum zu geben – in der Form von Ausstellungen, Foren, Lesungen, Konzerten, Philosophy Slams etc. Das tim lädt damit die Zivilgesellschaft zur Partizipation ein, an der Entwicklung einer lebenswerten Stadt nicht nur teilzuhaben, sondern mitzuwirken. Es offeriert ein vielfältiges Experimentierfeld, das auf der Grundlage eines erweiterten Kulturbegriffes Appropriationsprozesse von Geschichte und Kunst jenseits einer bloß bildungsbürgerlichen Selbstvergewisserung anbietet. Lange Zeit dienten Museen lediglich dazu, bestehende Identitäten von Gesellschaft und Politik zu reproduzieren. Mit Michel Foucault lässt sich das Museum jedoch als eine Heterotopie begreifen. Das sind Orte, die als „Gegenplatzierungen oder Widerlager“ zur gegenwärtigen Gesellschaft dienen, als „tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“ (Andere Räume, 1967, S. 39). In diesem Sinne legt Peter Sloterdijk dem Museum die Aufgabe nahe, als eine „Schule des Befremdens“ zu wirken, die sich herausfordern lässt von der Alterität der Welt, um in diesem Licht Dinge, Verhältnisse, Strukturen, Verfasstheiten neu zu sehen, zu erleben und zu erfahren (Museum – Schule des Befremdens, 1988).

In diesem Kontext ist die Idee zu der Ausstellung KUNST | STOFF entstanden. Das tim wagt mit dieser Schau eine neue

Positionsbestimmung. Dazu hat das Museum eine ganze Reihe von Künstlerinnen und Künstlern eingeladen, ästhetische Interventionen in den Parcours seiner ohnehin stark inszenierten Dauerausstellung zu setzen – Interventionen, die die bestehenden Narrative des Museums zuspitzen, erweitern, aufbrechen, unterlaufen etc. Begleitet werden diese künstlerischen Eingriffe von einer Reihe temporärer Interventionen, die über Augsburg verteilt performativ in das Kulturleben der Stadt eingreifen.

KUNST | STOFF

Die Ausstellung KUNST | STOFF zeigt etwa 30 Werke von 17 Künstlerinnen und Künstlern respektive Kunstkollektiven, die größtenteils neu entstanden sind. Allein schon die gattungsmäßige Vielfalt der Arbeiten, die von der Malerei, Plastik über textile Arbeiten verschiedenster Art bis hin zu visueller Poesie, (interaktiven) Multimedia-Projekten und zu Guerilla Knitting reichen, legt nahe, dass der klassische und häufig genderspezifisch enggeführte Begriff der Textilkunst viel zu eng gefasst ist, um die Mannigfaltigkeit der in Rede stehenden Werke treffend konzeptualisieren zu können. Verschiedene Projekte nutzen zudem die Einladung des tim, mit den hauseigenen Webtühlen Kunstobjekte zu erarbeiten.

Als Interventionen gedacht, finden sich die künstlerischen Arbeiten in den Parcours der bestehenden Dauerausstellung integriert, greifen jedoch auch auf das Foyer des Museums aus und beziehen darüber hinaus den Außenraum beziehungsweise

eine leerstehende Industriehalle auf dem Gelände mit ein. Viele Arbeiten treten in einen unmittelbaren Dialog mit konkreten Exponaten, Ausstellungseinheiten oder musealen Inszenierungen, setzen Kontrapunkte oder beziehen kritisch Stellung. Andere Werke haben sich in einem allgemeineren Sinn von dem breiten Themenspektrum des Textilen anregen lassen und deshalb einen eher neutralen Präsentationsort im Raumgefüge der bestehenden Dauerausstellung bestimmt.

Die folgenden Überlegungen versuchen eine komparative Einordnung aller präsentierten Kunstwerke, die jedoch keiner strikten kunsthistorischen Kategorisierung folgt. Es gilt vielmehr, breiter angesetzt, verschiedene Dimensionen der in Rede stehenden Werke zu erhellen, deren formale Aspekte zu beleuchten, inhaltliche Präferenzen zu benennen, politische Akzentuierungen einzufangen und philosophische Positionierungen zu Kunst und Gesellschaft in der Gegenwart aufzuzeigen. Als wiederkehrender Reflexionspunkt dient dabei die Moderne mit all ihren Verwerfungen.

Auf der Suche nach der Form

Allen fraglichen Arbeiten ist gemein, dass sie sich der repräsentativen Aufgabe von Kunst im Sinne einer mimetischen Abbildung der sichtbaren Welt entziehen. Insofern zielte die Frage nach einer gegenständlichen Kunst vollkommen ins Leere. Selbst von einer klassischen Abstraktion zu sprechen, wie sie für die Künstler von De Stijl oder des Bauhauses typisch ist, trifft kaum auf eines der Werke zu. Allenfalls mögen Manfred

Mayerles orthogonale Gitterraster, wie sie sich etwa in der Serie „Post Djerassy“ finden, als ein Reflex von Abstraktionen wahrgenommen werden, die mit ihren mehr oder weniger puristischen Linien eine formale Reduktion von Wirklichkeit bieten. In diesem Sinne hatte Paul Klee in der Linie vielfältige Möglichkeiten gesehen: „Strom in der Ferne. Gedanke. Bahn. Angriff. Degen. Stich. Pfeil. Strahl. Schärfe des Messers. Gerüst. Zimmermann aller Form: Lot.“ Jedenfalls spiegeln Mayerles vielfältige Gitterraster geradezu idealtypisch das von der Weberei her bekannte formale Prinzip der Orthogonalität von sich kreuzenden Kett- und Schussfäden. Der Künstler transzendiert schon allein dann den Gedanken der klassischen Abstraktion, wenn er mit seinen handgezeichneten Linien nicht nur ein basales formales Prinzip mit all seiner Vitalität und Brüchigkeit erforscht, sondern zugleich immer neue Farben exploriert, die er in ihrer stofflichen Materialität offenlegt. So befreit Mayerle Form und Farbe um ihrer selbst willen. Der Künstler überschreitet dabei die Repräsentation in die Realität hinein. Im Ergebnis bietet seine ästhetische Reduktion ein veritables Paradox, denn sie macht umso mehr sichtbar, je weiter sie getrieben ist.

Auf andere Weise ringen Peter Pohl („Schwebstoff“) und Carolina Camilla Kreusch („neuronerv“, „mikromakrofluid“) um die rechte Form. Ersterer, dessen künstlerischen Kosmos seit über 20 Jahren Insektenwesen bevölkern, nutzt Gegenständlichkeit allenfalls als Anregung zur formalen Erforschung. Seine Kreaturen haben sich vielmehr in ihren Formen längst verselbstständigt. Was der Künstler früher als Zeichnung oder als Plastik

ausgeführt hat, setzt er in „Schwebstoff“ in Bewegung – mithilfe einer auf fluoreszierenden Tüll gerichteten Lichtprojektion, die sich langsam dreht. Dadurch verstärkt sich noch das Eigenleben der befremdlichen Wesen, die wie aus fernen Galaxien entsprungen oder aus den Tiefen des Meeres entflohen wirken. Pohl entzieht sich konsequent einer übersetzbaren Referenz auf eine Wirklichkeit jenseits des Kunstwerks. Er bietet vielmehr eine opake Realität, die die rastlose Neigung des Menschen zu dechiffrieren an eine Grenze stoßen lässt.

Die Kreuschschen Kreaturen, die mit ihren süß-giftigen Farben etwas freundlicher anmuten, stellen sich letztlich nicht weniger befremdlich dar. Vielleicht ließen sie sich als „friendly aliens“ bezeichnen. Während Pohl zumindest noch von einer gegenständlichen Welt seinen Ausgang zu nehmen scheint, verweigern sich die Arbeiten von Kreusch geradezu der Form, die diese schlichtweg in ihr Gegenteil verkehren, nämlich in wuchernde Unformen. Damit bricht die Künstlerin radikal mit dem geometrisch-linearen Prinzip, das jedem White Cube wie auch moderner Architektur im Allgemeinen eigen ist. Insofern kontrastieren die organisch wirkenden Gebilde, die mit all den Ausstülpungen und kommunizierenden Öffnungen respektive Verbindungen immer auf den umliegenden Raum übergreifen, mit der strengen Geometrie der musealen Architektur und Inszenierung des tim. Die formale Uneindeutigkeit der Kreuschschen Kreaturen scheint jedoch von keiner seinsmäßigen Statik genährt, sondern vielmehr von einem ständigen Wachstumsprozess, von permanenter Verpuppung oder Häutung. Welcherart

Organismen begegnen hier? Tragen diese Wesen, die ihren umgebenden Raum so bereitwillig vereinnahmen, etwas aus? Jedenfalls fordern sie geradezu körperlich heraus, indem sie sich keinem Maß fügen, sondern in permanenter Selbstüberbietung im Begriff sind, ihre Form zu sprengen.

Auf die Suche nach der Form haben sich auch Stefanie Unruh („Venus“; „Athene“), Esther Glück („Shaping-Shirts 1-3“) und Michael Krause („Distanz“) begeben, die in ihren Arbeiten den menschlichen Leib umkreisen. Dies allerdings auf eine spezielle Weise, indem sie lediglich Körperhüllen zeigen, mithin Formen präsentieren, die eines ersichtlichen Inhalts entbehren. Diese bewusst markierten Leerstellen eröffnen dem Betrachter fruchtbare Reflexionsräume. Den einen Anhaltspunkt für dieserart Reflexion liefert Unruh in der Betitelung ihrer Werke, den anderen mit kleinen Eingriffen auf der Oberfläche ihrer körperlosen Kleider. So heißt der Badeanzug, aus dem Lautsprecher herausquellen, die das Geräusch von kochendem Wasser aussenden, „Venus“. Der mit stacheligen Nadeln übersäte Bikini trägt den Titel „Athene“. Beide Werke verweisen auf die Arena des Geschlechterkampfes, die nicht ohne Ironie besetzt wird in einem offensichtlichen Spiel mit Gender-Stereotypen.

Die von Glück ausgestellten „Shaping-Shirts“ geben den abwesenden Körpern eine noch menschlichere Form. Hier verwirren zudem die verwendeten Materialien, aus denen die Künstlerin ihre „Shapewear“ gebildet hat. Es sind dies Laub vom Jüdischen Friedhof in Augsburg sowie Sand aus dem Flussbett der Eger, in die die Asche tausender in Theresienstadt umgekommener

Juden gestreut worden ist. Die drei Shirts verweisen konkret auf das Schicksal dreier Mitglieder einer jüdischen Unternehmerfamilie aus Augsburg, von der Arthur Arnold 1941 im Konzentrationslager Dachau, Benno Arnold und dessen Frau Anna im Konzentrationslager Theresienstadt in den Jahren 1944 beziehungsweise 1942 ums Leben gekommen sind. Die bloßen Hemdformen mit den fehlenden Körpern eröffnen Raum oder bilden eine Form („Shapewear“) für die Empathie der Erinnerung, die von einer moralisierenden Anklage denkbar weit entfernt liegt.

Ein ungewöhnliches Kleidungsstück hebt Krause in „Distanz“ in das Bewusstsein des Betrachters, denn er präsentiert in aller Nüchternheit gleichsam als Readymade eine Vielzahl von handelsüblichen Leichensäcken, die er gefaltet oder ausgebreitet darbietet. Krause vermeidet den theatralischen Effekt, in der Leichenhülle einen toten Körper anzudeuten. Gleichwohl ruft der Künstler, der nicht das Verborgene, sondern das Verbergen selbst darstellt, sofort die täglichen Nachrichtenbilder ins Gedächtnis, die von unzähligen tragischen Todesfällen berichten, von Opfern von Unfällen, Schiffsunglücken, Epidemien oder Massakern. Mit „Distanz“ rückt Krause eine doppelte Verdrängung des (unglücklichen) Todes in der heutigen Öffentlichkeit in den Mittelpunkt. Zum einen entziehen die entindividualisierenden Leichensäcke die Toten dem konkreten Anblick und neutralisieren sie in einem gewissen Maße. Zum anderen rückt paradoxer Weise die mediale Dauerpenetration mit Bildern von unter Leichenhüllen verborgenen Körpern den Tod in eine immer weitere Distanz.

Lost in translation? Von Codes, Zeichen und Mustern

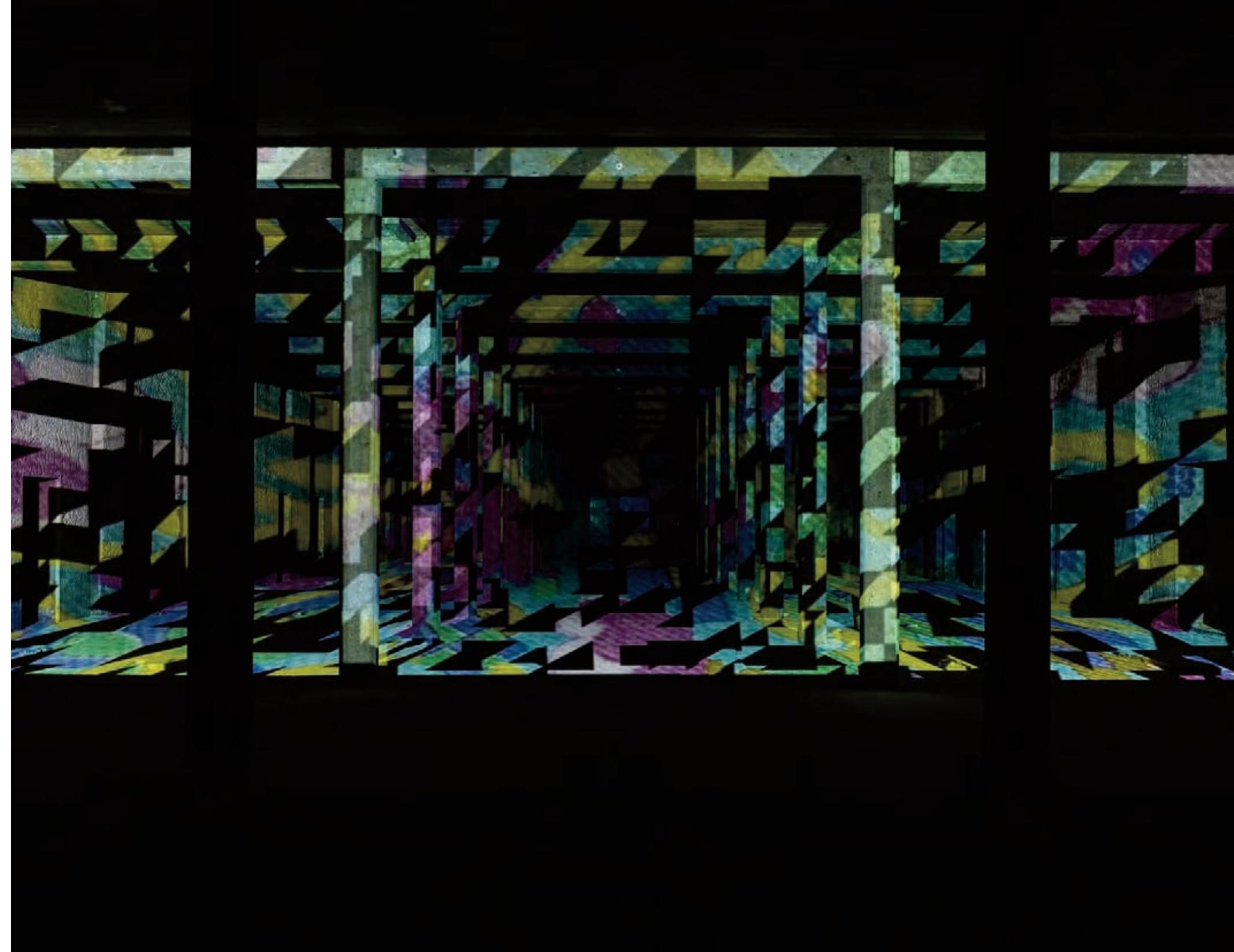
Eine ganze Reihe der in der Schau KUNST | STOFF versammelten Arbeiten kreist um das Themenfeld Codes, Medien, Zeichen und Muster.

Von einer besonderen textilen Steuerungstechnik, die auf die Erfindung von Joseph Marie Jacquard am Anfang des 19. Jahrhunderts zurückgeht, hat sich Christine Ott mit ihren „Kryptogrammen“ anregen lassen. Jacquard hat nämlich die maschinenlesbare Lochkarte, die nach dem binären Prinzip funktioniert, in die mechanische Weberei eingeführt und damit sogar einen Grundstein für die spätere elektronische Datenverarbeitung gelegt. Heutige Computertechnik arbeitet auf der Basis des Binärsystems, das als Universalcode der Moderne gelten kann. In „Kryptogramm.15.001“ hat Ott das typische Aussehen einer Lochkarte auf eine etwa 10 Meter lange Stoffbahn übertragen, die auf einem der Webstühle im tim hergestellt wurde. Die Künstlerin erhebt damit den Code, der als mechanisch dektierbare Sprache Informationen in einen Produktions- oder Rechenvorgang einspeist, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung. Sie lässt damit ein Speichermedium, das für gewöhnlich nur als Mittel zur Bearbeitung von Realität dient, selbst zur Realität werden, die aus dem von Ott bevorzugten Prinzip der linearen Überkreuzung – in diesem Fall von Kett- und Schussfäden – besteht. Die regelmäßig verkreuzten Fäden mit ihren typischen Bindungspunkten wirken – jenseits des konkreten Musters – wie ein basaler Quellcode, aus dem sich andere Codes speisen. Zugleich ist ein Produkt entstanden, das selbst

dem produktiven Prozess der Herstellung entzogen ist, das sich nicht mehr maschinell lesen lässt und von daher eines funktionalen Sinnes entbehrt. Dass es, um einen Code zu weben, wiederum eines Codes bedarf, rückt die poetologische Dimension der Ottschen Arbeit ins Bewusstsein.

Wie ist das Ottsche „Kryptogramm. 15.001“, dem sie ein zweites (Kryptogramm.15.002) zur Seite stellt, zu interpretieren? Jedenfalls setzt der auf universale Lesbarkeit gepolte menschliche Verstand sofort an, die Bedeutung des künstlerisch umgesetzten Codes entschlüsseln zu wollen. Ott lässt jedoch den penetranten Impuls des Menschen zu dechiffrieren und zu entziffern, von ihren Kunstwerken abprallen, die paradoxer Weise ihren Schlüssel nicht preisgeben. Der allseits lesbare Code der Moderne ist unlesbar geworden. Trotz ihrer so durchdringenden binären Logik versagt die Detektion von Sprache. Das unendlich erprobte Spiel von Zeichen und Bezeichnetem ist somit zum Scheitern verurteilt.

Auch das Künstlerkollektiv Lab Binaer operiert in seinem Multimedia-Projekt „Basilika“ mit zahlreichen Codes und medialen Übertragungen. Der erste Part des Projekts nimmt seinen Ausgangspunkt von der analogen Lochkarte einer Webmaschine des tim – einer Lochkarte, auf der im binären System der Schriftzug „Made in Augsburg“ codiert ist. Die Künstler übersetzen diesen Code in mehrfacher Weise. Eine eigens entworfene Kartenlesemaschine – als Hommage an die analoge Verschlüsselungstechnik gedacht – dechiffriert zunächst den originalen Code der Lochkarte. Eine daran gekoppelte Software liefert die Informationen für die Lichtprojektion und die Ein-



spielung des harten Maschinensounds. Im zweiten Part des Multimedia-Projekts bestimmt allein die digitale Gestaltung den Charakter des Kunstwerks, nun begleitet von harmonischer Musik. Der aus Licht gewebte „Stoff“ kann gewissermaßen nach allen Regeln softwaregesteuerter Kunst veredelt werden. Wiederum arbeitet Lab Binaer mit der Übersetzung von Codes. Denn das Künstlerkollektiv setzt die nur in Ausschnitten vorliegenden analogen Muster aus dem Musterbucharchiv des tim digital wieder zusammen oder zerlegt sie in ihre Grundelemente. So bilden sich aus Musterfragmenten unversehens vollständige Rapporte. Andere Muster ranken sich die Betonstützen hoch, wachsen sich aus und erobern so den umgreifenden Raum. Die verschiedenen Patterns lassen ganz unterschiedliche Architekturen aus Formen und Farben entstehen, die Mal an eine Kathedrale, Mal an eine Moschee, Mal an eine Grotte oder an phantastische Orte denken lassen. Auch Nicolas Constantin interessiert sich für mediale Übersetzungsprozesse, aber zugleich für deren Eigendynamik. Im Ergebnis handelt seine multimediale Arbeit „Variations IX“ von einer gleichsam körperlichen Sprache, die zugleich die Grenzen ihrer Reichweite erfährt. Mittels einer interaktiven Installation, die mit einem sensorischen Fußboden verknüpft ist, werden Schritte in Steuerimpulse für akustische und visuelle Patterns übertragen, die auf drei großen Bildschirmen zu hören und sehen sind. Schon bald nach Eintritt in den interaktiven Raum lässt sich die Musterwelt frei nach dem Willen des auf dem sensorischen Boden sich Bewegenden steuern. Doch je länger man sich im Bannkreis von „Variations IX“ aufhält, je stärker

entgleitet die Souveränität des Handelns. Nicht nur, dass Bild- und Sound-Patterns sich unabhängig vom Verhaltensmuster des Besuchers machen, ganz gleich, welche Schrittfolgen er probiert. Es streuen sich, einer zufälligen Logik folgend, sogenannte Glitches ein, das sind – in der Sprache der Neuen Medien – Programmfehler der Software, die in Constantins Arbeit zu Verzerrungen von Bild und Ton führen. Finden sich zunächst nur einzelne solcher Störungen, entwickelt der mediale Part der „Variations IX“ bald ein regelrechtes Eigenleben. Eine unumkehrbare Dynamik scheint in Gang gesetzt, die sich von der geringen Störung zur kompletten Zerstörung des medialen Geschehens steigert. Nachdem sich die audio-visuellen Muster vollends aufgelöst haben, nimmt der Zuschauer nur noch ein weißes Rauschen wahr, das technisch wie symbolisch für den absoluten Zufall steht. Mit seinen „Variations IX“ – ein Titel, der auf die zwischen 1958 und 1967 entstandenen „Variations I-VIII“ von John Cage anspielt – fordert Constantin die Vorstellung von der souveränen Autonomie des handelnden Subjekts heraus, die diesem doch bisweilen vollkommen entgleitet, indem die Medien eine frappierende Eigendynamik entwickeln. Die Kausalität menschlicher Handlungsmuster entzieht sich nicht selten eindeutigen Erklärungen. Der Frage nach sprachlich-ästhetischer Eindeutigkeit geht auch Elizabeth Aro in ihrer Arbeit „Traduttore, traditore“ nach, die sich wiederum in die vielfach opake Sphäre medialer Übersetzung wagt. Ausgangspunkt ist das 1935 entstandene Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ von Bertolt Brecht. Der Lyriker und Dramatiker beklagt darin die Amnesie der histori-

schen Überlieferung, die sich über den Anteil der kleinen Leute an den großen Leistungen der Menschheitsgeschichte partout ausschweigt. Aro hat dieses Gedicht zunächst akustisch aufgezeichnet, dann die Aufnahme mit der Hilfe eines Equalizers in grafische Gestalt übersetzt, um diese schließlich als großflächigen Textildruck auszuführen. Entstanden ist ein kühn-kühles Klang-Bild von ganz eigener Poesie. Hat Aro nun das Brechtsche Original verraten? Dies jedenfalls scheint der Bildtitel nahezu zulegen, der in jedem Übersetzer einen Verräter wähnt. Die aus Argentinien stammende und in Italien lebende Künstlerin erkundet in ihrer Arbeit vordergründig nicht die Brechtschen „Fragen eines lesenden Arbeiters“, sondern das paradoxe Wesen von Übersetzung selbst. Indem das Ergebnis ihres Werkes sich so weit vom lyrischen Original entfernt, hebt die Künstlerin umso demonstrativer den Übersetzungsvorgang ins Bewusstsein, der gar nicht umhin kann, seinen einzigartigen Ausgangspunkt zu verraten. Je mehr Übersetzungsvorgänge einer Sache zu verzeichnen sind, desto tiefer verstrickt sich diese Kulturtechnik in den Verrat, der doch der Werktreue diametral gegenübersteht. Denn der Verrat der Übertragung rührt nicht nur an der Integrität des Originals, sondern auch an der des Autors und nicht zuletzt des Übersetzers selbst, vom Publikum ganz zu schweigen. Indem Aro jedoch mit ihrem Werk kategorial von Brechts Ursprungsgedicht abrückt, demonstriert sie zugleich, dass es sich beim ästhetischen Schaffen, so sehr es sich auch der Überlieferung verdankt, vor allen Dingen um eine originäre Neuschöpfung handelt, bei der das Medium selbst die Botschaft bestimmt. Kehrt man schließlich zum konkreten Inhalt der

„Fragen eines lesenden Arbeiters“ zurück, so zeigt sich die besondere Pointe von Aros Arbeit darin, dass das ursprüngliche Gedicht von einer einzigen Kritik getragen ist: nämlich von der Kritik an einer verräterischen historischen Überlieferung, die den Beitrag der einfachen Menschen zu den Großtaten der Geschichte stillschweigend übergeht. Zeugt Aros Brechtübertragung zumindest noch von der Möglichkeit von Sinn oder Bedeutung, stellt Olaf Probst die Leistungsfähigkeit sprachlicher Zeichen gänzlich in Frage. In seiner Arbeit „Identitytitled, Grauwert Nr. 30“ spitzt der Künstler deshalb vor allem eine Dimension von Sprache radikal zu: nämlich die blanke Materialität ihrer Zeichen. Der Künstler hat hierzu einen riesigen dreiteiligen Buchstabenvorhang geschaffen, der, leuchtend grün unterlegt, einzig und allein aus dem gespiegelten und unzählig oft wiederholten Wort „Identity“ besteht. Mit digitaler Hilfe hat Probst an verschiedenen Stellen die Folge der Buchstaben in Größe und im Abstand zueinander verändert, wodurch sich optische Verwerfungen, Verdichtungen, Rhythmisierungen und Faltungen ergeben, die im Ergebnis ein eindrucksvolles Beispiel visueller Poesie bieten. Trotz der in einem Schwarz-Grün angelegten Optik interessiert sich Probst in seinem Kunstwerk vor allem für dessen relativen Grauwert. Dieser aus der Typografie stammende Begriff bezeichnet in einem Text die spezifische Verteilung von Dunkel-Hell, Beschrieben-Unbeschrieben oder Bedruckt-Unbedruckt. Probst geht es nicht um Lesbarkeit des entworfenen Textes, sondern um ein wogendes Meer einer relational-grauen Phänomenologie. Auch wenn die ins Bild gesetzte Buchstabenfolge

in ihrer ursprünglichen Wortstruktur (Identity) noch so eingängig erscheint, entzieht der Künstler den von ihm entworfenen Text konsequent einer Lesbarkeit. Trotz ihrer klaren Oberfläche zeugt Probsts Arbeit von einer kapitalen Sprachskepsis, wie sie vor allem der Philosophie des Poststrukturalismus eigen ist. Mit der Titelgebung lenkt der Künstler unsere Aufmerksamkeit letztlich auf die bloße grafische Gestalt der Zeichen. Diese interessieren nur noch in ihrer äußeren Form. Was bleibt, ist die reine Materialität eines Schriftbildes, das mit seinen Zeichen den Aufstand probt.

Von Vorhängen, Falten und Oberflächen

Innerhalb des Projektes KUNST | STOFF gehört Probst zu den Künstlern, die konsequent mit dem Thema Oberfläche experimentieren. In diesen Kreis fallen auch Michael Hofstetter („Webfalten“), Elizabeth Aro („Traduttore, traditore“) oder Rose Stach („War Carpets“). Dass im textilen Kontext Oberflächen ein besonderes Interesse erfahren, ist allein schon der reichen Materialästhetik geschuldet, die mit den verschiedensten visuellen und haptischen Möglichkeiten von Stoffen, Materialien und Medien operiert – eine Materialästhetik, die gerade in der Kunst der Gegenwart eine verstärkte Hinwendung erfährt. Diese intensivierte Beschäftigung mit Oberflächen verdankt sich nicht zuletzt der philosophischen Aufwertung des Außen gegenüber dem Innen, wie sie vor allem der Poststrukturalismus betrieben hat. Dieser kritisiert damit eine abendländische Denktradition, die seit Platon konsequent das Innere und die

Form gegenüber dem Äußeren und der Materie ontologisch bevorzugt hat. Die dekonstruktivistische Position eines Jacques Derrida verweist dagegen mit Nachdruck auf die reine Äußerlichkeit von Sprache und Zeichen, wodurch die ansonsten dominierenden Dimensionen von Sinn und Bedeutung in den Hintergrund geraten. Dies bedeutet letztlich nicht einen Sinnverzicht, sondern eine grundlegende Verlagerung des Ortes der Genese von Bedeutung von Innen nach Außen, das nämlich, je weiter man sich darauf einlässt, umso mehr an der vermeintlichen Oberflächlichkeit einbüßt. In diesem Sinne gilt es vielmehr, die Tiefendimensionen von Oberflächen auszuloten, ihre Physiognomien zu erkunden, die jenseits einer alles vereinnehmenden Identitätsphilosophie Ansätze für eine fruchtbare Ontologie der Differenz und Alterität bieten. Ein wichtiger Philosoph der Differenz ist Gilles Deleuze, der zugleich immer wieder mit textilen Konzepten und Metaphern gearbeitet hat. So hat er in der Auseinandersetzung mit dem Philosophen Leibniz ein ganzes Werk über die Falte vorgelegt, die er zugleich als eine Schlüsselmetapher postmodernen Weltverständnisses nahe legt (Die Falte. Leibniz und der Barock, 2000). Dieser Ansatz versucht, der variablen Vielfalt respektive Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit Rechnung zu tragen, die sich in endlosen Differenzierungen, Wiederholungen und Simulakren immer wieder neu aufaltet (expliziert) und einfaltet (impliziert). Michael Hofstetter („Webfalten“) bezieht sich nicht nur in der Titelgebung seiner markanten Intervention für KUNST | STOFF explizit auf die Überlegungen von Deleuze. Hofstetter lotet die Tiefgründigkeit an der Oberfläche aus, siedelt die Substanz im

Äußerlichen an und unterstellt dem Vorübergehenden Verbindlichkeit. Von daher erscheint es ästhetisch nur konsequent, wenn der Künstler die gierigen Blicke des Betrachters an der Außenhaut der von ihm gänzlich eingehüllten Modevitrinen im tim abprallen und sie zugleich dort verweilen lässt. Angesichts einer nahezu hermetisch verschlossenen Hülle repulsiert der auf visuelle Durchdringung gepolte Verstand. Poetologisch gewendet, liefert Hofstetter mit seiner gewebten Umhüllung einen Stoff über einen Stoff, den er jedoch in kleinen Ausschnitten partiell öffnet. Durch diese „Peepholes“ sieht der so zum Voyeur gemachte Betrachter das Innere der Vitrine, soweit als möglich, neu. Nur noch schemenhaft und undurchsichtig zeichnet sich die darin ausgestellte, vormals so „körperliche“ Mode der vergangenen Jahrhunderte ab.

Auch der Buchstaben-Farb-Vorhang von Olaf Probst („Identity-titled“, Grauwert Nr. 30“) wirft Falten, die die sinnentleerte Zeichenfolge noch stärker auf ihre reine Äußerlichkeit reduzieren. Der wie ein Fanal leuchtende Vorhang aus Buchstaben, der sich partout nicht zurückziehen lässt, erfüllt nur dann seinen Zweck, wenn er nichts mehr verbirgt als sich selbst oder, umgekehrt formuliert, wenn er als reine Immanenz des Außen nur noch sich selbst bedeutet. Die Herausforderung besteht darin, die Poesie des raffinierten Faltenwurfs zu vernehmen oder sich an der lyrischen Gestalt des so variantenreichen Spiels der Oberfläche zu erfreuen, in der die Welt einzig und allein aufgeht. Ähnlich wie bei Probst folgt auch der Brechtsche Vorhang von Aro („Traduttore, traditore“) dem Prinzip, dass er weder etwas

verbirgt, noch etwas – außerhalb seiner selbst – preisgibt. Denn der Vorhang selbst ist die Botschaft und er rückt damit eindringlich die unabwendbare Medialisierung jeglicher Inhalte ins Bewusstsein, die immer in externalisierter Form vermittelt werden.

Rose Stach operiert in ihren „War Carpets“ auf andere Weise mit der vorgegebenen Oberfläche gebrauchter Orientteppiche, deren typisch arabeske Muster gleichsam zu Trägern martialischen Kriegsgeräts werden. Diese Erscheinungsbilder, die mit ihrer stofflichen Qualität immer auch die Suggestion eines haptischen Erlebens vermitteln, folgen allerdings einer ganz anderen Logik als die der klassischen Zentralperspektive. Stach führt damit eine genuine Ästhetik textiler Bildräume vor Augen, die in ihrer gemusterten Reduktion nicht einer mimetischen Abbildungsfunktion gehorcht.

Dieser Ästhetik bedient sich auch die Teppich-Serie von Eva Ruhland („work in progress“), die gerade in ihrer emblematischen Reduktion ganz eigene Arabesken schafft, denen eine besondere Wirkung beschieden ist.

So eignen sich die der textilen Oberfläche verpflichteten Kunstwerke im besonderen Maße, die Ausstellung KUNST | STOFF in einen heterotopen Ort zu verwandeln. Michel Foucault hat Heterotopien als Räume gefasst, die der herkömmlichen Normativität einer Zeit zuwiderlaufen, um nach eigenen Regeln alternative Möglichkeiten der Reflexion, der Rekreation und des Erlebens zu schaffen. Foucault beschrieb in einem Radiovortrag unter ‚Heterotopie‘ einen Ort, der „mehrere Räume“ zusammenbringt, „die eigentlich unvereinbar sind“. Als ältestes Bei-

spiel für eine Heterotopie führt Foucault den Garten an, der in seiner paradiesischen Konzeption im orientalischen Teppich sein getreues Abbild findet. „Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann.“ (Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, 2005, S. 14f.)

Verwerfungen der Moderne

Früher schon als Foucault haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrer berühmten Essaysammlung „Dialektik der Aufklärung“, die, 1944 erstmals publiziert, die Schattenseiten einer rückhaltlos verfolgten Moderne zum Ausdruck gebracht. Dort heißt es: „Die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils“. Einen wichtigen Anlass für die kritische Sicht der beiden Gelehrten auf die Früchte der Aufklärung bildeten die abgründigen Gräuel des nationalsozialistischen Herrschaftssystems, das mit zynischer Perfektion die Ermordung von sechs Millionen Juden bewerkstelligt hat. Neben Esther Glück („Shaping-Shirts“) verweist Rose Stach mit ihrer Arbeit „Ich wasche meine Hände in Unschuld“ auf diese besondere deutsche Erinnerungswunde. Lädt Glück zur empathischen Beschäftigung mit dem Schicksal einer jüdischen Familie ein, hinterfragt Stach auf einer Metaebene die prekäre deutsche Erinnerung an den Holocaust beziehungsweise an die Shoa. Stach hat dazu Handtücher weben lassen, auf denen in Violett gehaltene Zahlen zu lesen sind. Diese stellen stark vergrößerte Num-

mern dar, wie sie im Konzentrationslager Auschwitz seit 1942 zur Kennzeichnung vor allem den jüdischen Häftlingen auf deren Unterarme tätowiert worden sind. Die Nummerierung der Inhaftierten als Tätowierung auszuführen, die unweigerlich an die Markierung von zur Schlachtung bestimmten Tieren erinnert, schrieb die inhumane Degradierung menschlichen Lebens unauslöschlich in die Körper der Deportierten ein, dieser „Homines Sacri“ (Giorgio Agamben), die dadurch zu nacktem, biologischem Material entwürdigt wurden. Das vielfach „unbewältigte“ Gedächtnis, die „Unfähigkeit zu trauern“ (Margarete und Alexander Mitscherlich), die verdrängte Erinnerung stellen bis heute eine besondere deutsche Herausforderung dar, der sich nach wie vor viele Menschen allzu leicht entziehen. Stachs Handtuch, das mit seiner grauen Grundfarbe auf das Aussehen von KZ-Kleidung verweist und das mit dem Violett der Nummern die Mischung von Blut und Tinte suggeriert, offeriert mit dem Zitat der berühmten Pilatus-Worte eine scheinbar einfache Lösung: dass der Mensch seine Schuld schlichtweg abwaschen und damit ungeschehen und vergessen machen kann. Nur dass derjenige, der sich seine Hände mit Verbrechen, Verleugnung oder Vergessen schmutzig gemacht hat, sich in der symbolischen Reinigung neuerlich befleckt – mit dem Blut seiner Opfer, das sich nicht mehr aus dem Handtuch entfernen lässt.

Verwerfungen der Moderne aus der jüngeren Zeit heben Nausikaa Hacker („time, space, dream and reality“; „haul“) und Felix Weinold („Wühltisch“) ins Bewusstsein. Die Arbeiten beider befassen sich mit der widersprüchlichen Phänomenologie

globalisierter Wirtschaft, die in Produktion und Konsumtion von oft schreiender sozialer Ungleichheit zeugt. Allzu häufig geht der ökonomische Gewinn westlicher Unternehmen allein auf Kosten der einfachen Arbeiterschaft in Niedriglohnländern, die zudem kaum soziale Absicherung genießt. Hackers Arbeiten kreisen um den am 24. April 2013 erfolgten Einsturz des Rana Plaza in Sabhar/Bangladesch, bei dem 1.127 Menschen ums Leben kamen – die allermeisten davon Textilarbeiterinnen. Die Künstlerin hat in „time, space, dream and reality“, ein Gemeinschaftsprojekt mit der aus Bangladesch stammenden Fotografin und Aktivistin Taslima Akhter, aus deren reichem Bildmaterial Paare gebildet, die je eine Arbeiterin einerseits in ihrem Alltag und andererseits in ihrer Traumvorstellung zeigt. Obwohl in ärmsten Verhältnissen lebend, lassen sich die Textilarbeiterinnen immer wieder in festlicher Kleidung in idealisierter Umgebung ablichten, um zumindest auf diese Weise ihrer Sehnsucht nach Würde und Integrität Ausdruck zu verleihen, die ihnen doch im täglichen Leben versagt bleiben. Es ist schlichtweg schockierend, wenn man erfährt, dass etwa Beauty Akhter von einem Aufseher zu Tode gequält worden ist. Andere Fabriken des Landes sperren die Arbeiterschaft regelrecht in den Produktionsgebäuden ein. Hackers Montage von authentischen Stimmen und Bildern berühren, weil sie der komplexen weltwirtschaftlichen Vernetzung der Gegenwart Namen und Gesichter verleihen – in einem zynischen „Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern“ (Naomi Klein). In seiner filmischen Arbeit „Wühltisch“ inszeniert Weinold das (niemals) unbedarfte Konsumverhalten der westlichen Zivili-

sation als formale Selbstdestruktion. Das Eingangsbild zeigt einen Tisch, auf dem Billig-T-Shirts fein säuberlich nach dem ikonografischen Vorbild eines Gemäldes von Piet Mondrian ausgelegt sind. Nun beginnen Hände, erste T-Shirts wegzunehmen. Weinold allerdings operiert mit einer extremen Zeitlupe und verlangsamt von daher den kaufinteressierten Zugriff auf die Billigware. Werden zunächst noch T-Shirts unordentlich zurückgelegt, verschwinden sie im weiteren Verlauf sukzessive aus dem Blickfeld. Der dramaturgische Höhepunkt der Wühltisch-Inszenierung stellt sich gegen Ende des Filmes ein, wenn auf der Mitte der Bildfläche durch die Wegnahme des vorletzten T-Shirts – wie bei einem Filmabspann – das Wort „END“ freigelegt wird – ein Schriftzug, der jedoch erst mit der Wegnahme des allerletzten T-Shirts vollständig zu lesen ist, nämlich als „ENDLESS“. Mit diesem finalen Paukenschlag erhält das so ästhetisch angelegte Farbenspiel von Weinolds sich langsam wandelndem „Wühltisch“ eine inhaltliche Deutung, die dem Kunstwerk in dieser Explizitheit lange vorenthalten wird. Dabei wirkt die hastige Gier der Konsumenten nach dem billigsten Produkt durch die extreme Verlangsamung der Bildfolge enorm gesteigert. Paul Virilio hat in seinen Geschwindigkeitsstudien darauf hingewiesen, dass die sich immer weiter beschleunigende Moderne paradoxe Phänomene zeitigt, die geradezu in Stillstand resultieren. Erstaunlich auch, wie sich Mondrians klare Bildsprache analog in der Warenwelt der Billigprodukte wiederfindet. Von daher sind es weniger die Analogien als die reinen Widersprüche, die den „Wühltisch“ zu einem instruktiven Reflexionspunkt über die Moderne machen. Denn – so ist

zu fragen – haben nicht die geometrisch-lineare Moderne eines Mondrian und der so kalkulierende Kapitalismus zusammen mit dem Konsum eine gemeinsame Wurzel in der abendländischen Ratio?

Dem Phänomen der Beschleunigung sämtlicher Lebensbereiche, die erst im Gefolge der Industrialisierung entfesselt worden ist, geht Eva Ruhland in der Teppichserie „Work in progress“ sowie in der damit korrespondierenden Tanzperformance „Pendulum“ nach. Während die begehbaren Teppiche mit der ihnen eigenen enigmatischen Ikonografie drei ganz verschiedene Zeitmodelle des Mittelalters, des Industriezeitalters und der Gegenwart vor Augen führen, läuft die Performance mit drei Tänzern auf die rasende Akzeleration unserer Epoche hinaus, in der Lebenszeit und Weltzeit immer weiter auseinanderfallen. Hartmut Rosa hat in seinen soziologischen Studien zur Beschleunigung die inneren Widersprüche heutiger Zeitläufte eindrucksvoll skizziert. Ruhland gibt diesen Widersprüchen eine ästhetische Gestalt, die nicht nur visuell, sondern mit den Teppichen auch haptisch erfahrbar ist. Ein textiler Grund verlangsamte die Geschwindigkeit des auf ihm Gehenden, verführt diesen regelrecht zur Entschleunigung. Das Finale furioso von „Pendulum“ lässt hingegen offen, was dem Kollaps der Beschleunigung, die vielleicht in einem „rasenden Stillstand“ resultiert, folgen wird.

Das angedeutete semantische Assoziationsfeld von Orientteppichen evoziert auch Rose Stach in ihren „War Carpets“. Während Ruhland die Muster ihrer Teppiche komplett neu entworfen hat, arbeitet Stach mit gebrauchten Orientteppichen, auf

deren Fläche sie jedoch martialische Motive wie Panzer, Helikopter, Bomber, Geschütze oder auch Handfeuerwaffen herausarbeitet. Zu diesen eindringlichen Werken ließ sich die Künstlerin unter anderem von den sogenannten Kriegsteppichen aus Afghanistan anregen, auf denen der heroische Widerstand der dortigen Mudschaheddin gegen die sowjetische Besatzung eingefangen ist. Inhaltlich verweisen die Stachschen „War Carpets“ auf die vielfachen Brüche geopolitisch aufgeladener Kriegsszenarien. Martialische Gewalttätigkeit in unverdächtig-ornamentale Muster zu kleiden, deutet auf das unaufhaltsame Eindringen des Krieges in die geschützte Bastion des Privatlebens, dem es nicht mehr gelingt, die Barbarei öffentlich sanktionierter Grausamkeit von sich fernzuhalten. So zeugen die „War Carpets“ von der unentwegten medialen Penetration unseres Alltags mit Schreckensnachrichten. Stach verlegt den wahren „Battleground“ – so der Titel eines der „War Carpets“ – in unsere Wohnzimmer, aus deren Sicherheit heraus nur noch naive Geister an einen gerechten Krieg glauben mögen.

Wer sich allerdings zu dem unbedarften Schluss verleiten lässt, die Gewalt im Nahen und Mittleren Osten folge einem wiederkehrenden „orientalischen“ Muster, wird alsbald auf den eigenen eurozentristischen Standpunkt zurückgeworfen, der die Geisteshaltung des Kolonialismus lediglich auf kultureller Ebene wiederholt – vielleicht, um lediglich geopolitische Interessen zu bemänteln, die sich darüber hinaus mit Waffen von der deutschen Rüstungsindustrie verteidigen lassen.

In „Willkommen daheim“ greift Stach eine andere Schattenseite globalisierter Krisen auf, nämlich das Thema Flüchtlinge in

Deutschland respektive in Europa. Dazu hat sie einen fiktiven Immobilienflyer entworfen, der mit moralisch hoch aufgeladener Rhetorik für den Kauf von Eigenheimen wirbt. Aber gelten die dort so gepriesenen Werte auch für den Umgang mit Flüchtlingen, die doch partout von der abgeschotteten „Festung Europa“ ferngehalten werden? In einer geschickten Montage kontrastiert die Künstlerin die heile Welt der Immobilienwerbung mit dem Elend der Flüchtlinge, die wider Erwarten vor der Haustür eines modernen westlichen Wohnquartiers ankommen bzw. anlanden. Wer die humanitäre Krise der weltweiten Flüchtlingsströme vorschnell aus seinem Gedächtnis verdrängen will, den zwingt Stach hinzuschauen: auf den inneren Zusammenhang von Armut der Entwicklungsländer und Reichtum der westlichen Welt – ein ebenso sachlicher wie ethischer Konnex, von dem man sich allenfalls auf zynische Weise distanzieren kann.

Die Arbeit des Louisen Kombi Nahts unter dem Titel „Attacke! Auf ins Geflecht“ schließlich gehört in den Bereich des sogenannten Guerilla Knittings. Etwa 50 Quadratmeter Gestrick hüllen einen Kampfpanzer des Fabrikats Leopard 1 vollkommen ein, der dadurch wie in bunte Muster eingekleidet erscheint. Offensichtlich stellt „Attacke! Auf ins Geflecht“ ein sinnfälliges Symbol gegen Krieg und Gewalt dar. Das Strickkleid setzt nicht nur ein ansonsten schwer bewaffnetes Militärfahrzeug „außer Gefecht“. Es exponiert darüber hinaus einen Panzer, der im Kampfeinsatz für gewöhnlich mit Camouflage getarnt ist, als rundherum sichtbares Schauobjekt.

Kunst im textilen Spannungsfeld von „glatttem“ und „gekerbtem“ Raum

Die vorstehenden Ausführungen galten dem Bemühen, verschiedene Dimensionen der in der Ausstellung KUNST | STOFF versammelten Arbeiten zu beleuchten. Worin liegt schließlich die gegenwärtig allenthalben wahrnehmbare künstlerische Faszination am Textilien, das sowohl in seiner Materialität als auch in seiner Metaphorik ästhetisch wirksam wird? Die positive Entdeckung des Themas Oberfläche, wie sie verschiedene Denker des Poststrukturalismus geleistet haben, wurde bereits angedeutet. Vielleicht appelliert gerade die dem Textilien eigene Materialästhetik in Zeiten, in denen eine progressive Digitalisierung die Wirklichkeit zunehmend in die Sphäre des Virtuellen zieht, verstärkt an die menschlichen Sinne. Aber auch die Metaphorik des Textilien, die als die erste Universalsprache der Menschheit gelten kann, animiert nach wie vor die Denker unserer Zeit. So haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in „Tausend Plateaus“ topologisch und idealtypisch den „glatten“ vom „gekerbten“ Raum unterschieden (1440 – Das Glatte und das Gekerbte, 1992). Ersteren assoziieren sie mit einem Filz oder einem Patchwork, letzteren hingegen mit einem Gewebe oder einer Stickerei. Wie ein chaotisch wuchernder Filz oder ein unendlich erweiterbares Patchwork, so steht der glatte Raum für das Nomadische, Entgrenzte, Offene, Direktionale und Deterritorialisierte. Der gekerbte Raum hingegen umfasst das Sesshafte, Abgegrenzte, Abgeschlossene, Abgemessene, Metrische, Dimensionale, Berechenbare und Territorialisierte – deshalb

der Vergleich mit dem seitlich immer begrenzten Gewebestück oder mit der geometrisch genau festgelegten Strickerei. Letztlich ist die Moderne diejenige Epoche, die der Durchsetzung des gekerbten Raumes Bahn gebrochen hat, den die beiden Denker zugleich mit dem „Modell der Arbeit“, mit Kapitalismus und dem Staatsapparat konnotieren. Diese durch allerlei totalitär operierende Techniken vermessene, hierarchisierte, verwaltete und durchgestaltete Welt der Moderne, die gerade in der Gegenwart kaum mehr der digitalen Durchdringung entkommt, hat von Anbeginn an Verwerfungen gezeitigt, die gleichsam essenziell nach einem Kontrapunkt verlangen, nach einer Perspektive der Entgrenzung. Deleuze und Guattari empfehlen von daher, gewissermaßen vom Filz oder vom Patchwork zu lernen, die eine freie Tätigkeit in kontinuierlicher Variation entfalten lassen. Filz und Patchwork kennen keinen distinkten Anfang und kein bestimmtes Ende und sind deshalb in der Lage, gewissermaßen alles mit allem zu verbinden. Da sie keinen Mittelpunkt aufweisen, sind sie in alle Richtungen erweiterbar. In der unübersichtlichen Welt des 21. Jahrhunderts mag von daher das Modell von Patchwork und Filz fruchtbare Anknüpfungspunkte für eine neue Gesellschaftsordnung liefern, die der Erfahrung von Vielfalt, Differenz, Heterogenität, Multiperspektivität und freier Konnektivität Raum gibt.

Zu einer Ehrenrettung des Gewebes als gleichsam kulturell-anthropologischer Lektion hat sich jüngst Bazon Brock zu Wort gemeldet (Ulrich Heinen im Gespräch mit Bazon Brock: Zur Kulturanthropologie des Textilen, 2013). Die immer repetitiv stattfindende Fertigung eines Gewebes lehre den Menschen die

Grundstruktur der Wiederholung, in der Brock zugleich eine Ahnung der Ewigkeit vermutet. Des Weiteren vermittele ein Gewebe mit seinem orthogonalen Prinzip von rechtwinklig verkreuzten Kett- und Schussfäden eine grundlegende Vorstellung von Ordnung, ohne die der Mensch schlechterdings nicht leben kann. Dass im Gewebe (lat. textum) schließlich die anthropologische Erfahrung der sinnvollen Zusammenstellung eines Ganzen aus vielen kleinen Elementen steckt, die erst in der Komposition eine neue Bedeutungsqualität erlangen, legt schon die etymologische Verwandtschaft von Textilien und Texten nahe. Wie man mit einem Stoff Nachrichten übermitteln kann, zeigt schon der antike Mythos, in dem Philomena ihrer Schwester Prokne mittels eines Gewebes eine Botschaft sendet, die schließlich zu ihrer Befreiung führt.

Bei eingehender Lektüre der skizzierten Überlegungen von Deleuze und Guattari wird deutlich, dass auch sie den von ihnen kritisch betrachteten gekerbten Raum mit seiner Leitmetapher des Gewebes nicht per se verurteilen. Denn einerseits geht es den beiden Denkern nicht darum, eine dualistische oder dichotome Weltsicht zu vertreten, die in sich exklusive Prinzipien von Wirklichkeit behauptet. Andererseits geben sie zu erkennen, dass gekerbte und glatte Räume immer in einer Vermischung auftreten. Daraus folgt schließlich, dass das Glatte mit seiner grundsätzlichen Ordnungsstruktur eine unverzichtbare Konstituente unserer Realität ausmacht. Einer kritischen Beobachtung der Moderne ist von daher das Augenmaß für die rechte Mitte von Glattem und Gekerbten, von Patchwork und Gewebe aufgegeben.

INTERVENTIONEN

ELIZABETH ARO

Traduttore, traditore, 2015
Digitaldruck auf Displaystoff,
3000 x 310 cm
3 Audiofiles in Hörstationen

**Hostage – Suspended between imprisonment
and aspiration for freedom, 2015**
Prägesamt, Crushed Velours,
300 x 172 x 158 cm

Traduttore, traditore, 2015

Ausgangspunkt von Elizabeth Aros Kunstwerk „**Traduttore, traditore**“ ist das 1935 entstandene Gedicht „Die Fragen eines lesenden Arbeiters“ von Bertolt Brecht. Der in Augsburg geborene Lyriker und Dramatiker beklagt darin die Amnesie der historischen Überlieferung, die sich über den Anteil der kleinen Leute an den großen Leistungen der Menschheitsgeschichte partout ausschweigt. Aro hat dieses Gedicht zunächst akustisch aufgezeichnet, dann die Aufnahme mit der Hilfe eines Equalizers in eine grafische Gestalt übersetzt, um diese schließlich als großflächigen Textildruck auszuführen. Entstanden ist eine visuelle Poesie sui generis, ein kühn-kühles Klang-Bild beeindruckenden Ausmaßes. Der über 30 Meter messende Farbvorhang verläuft von einem leuchtenden Türkis zu einem kräftigen Blau. Zweifelsohne gewinnt das durch verschiedene Übersetzungsprozesse vermittelte Brecht-Gedicht bei Aro eine völlig

neue ästhetische Qualität. So ist aus den Worten ein Bild geworden. Was im analogen Sprechen oder Hören der Lyrik zeitlich verklingt, hält die Grafik auf Dauer fest, die den Rhythmus einer Stimme mit Höhen und Tiefen verzeichnet, oszillierend zwischen heller Sprache und dunklem Schweigen. Trotz seiner technoiden Form lässt der Bild gewordene Klang seine natürliche Provenienz noch erkennen. Hat Aro nun das Brechtsche Original verraten? Dies jedenfalls scheint der Bildtitel naheulegen, der in jedem Übersetzer einen Verräter wäht. Die aus Argentinien stammende und in Italien lebende Künstlerin, die selbst in drei Sprachen und Kulturen zuhause ist, erkundet in ihrer Arbeit „Traduttore, traditore“ vordergründig nicht die Brechtschen „Fragen eines lesenden Arbeiters“, sondern das paradoxe Wesen von Übersetzung selbst. Indem das Ergebnis ihres Werkes sich so weit vom lyrischen Original entfernt, hebt die Künstlerin umso demonstrativer den Übersetzungsvorgang ins Bewusstsein, der gar nicht umhin kann, seinen einzigartigen Ausgangspunkt zu verraten. Je mehr Übersetzungsvorgänge einer Sache zu verzeichnen sind, desto tiefer verstrickt sich diese Kulturtechnik in den Verrat, der doch der Werktreue diametral gegenübersteht. Denn der Verrat der Übertragung rührt nicht nur an der Integrität des Originals, sondern auch an der des Autors und nicht zuletzt des Übersetzers selbst, vom Publikum ganz zu schweigen. Wer dennoch Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“ im Original hören will, den lädt Aro dazu ein, dem entsprechenden Text in drei Hörstationen in spanischer, englischer und italienischer Übersetzung zu lauschen, die die Künstlerin selbst ein-



gesprochen hat. Wer keiner dieser Sprachen mächtig ist, wird neuerlich auf das Phänomen der Medialität jeglicher Übertragung zurückgeworfen.

Mit der Erkundung des Wesens der Übersetzung berührt Aro zugleich den Kern jeglicher kreativ-künstlerischen Arbeit, die sich in der Praxis immer freimütig aus dem reichen Vorrat der Tradition bedient. Brecht selbst hat sich wiederholt gegen eine verkümmerte Originalität ausgesprochen, die – gleichsam geniehaft – ohne jegliche Referenz auf andere Kunstwerke auskäme. Große Kunst lebt in seinen Augen essenziell von der schöpferischen Übernahme, vom gelungenen Zitat, von der originellen Kopie.

Indem Aro jedoch mit ihrem Werk kategorial von Brechts Ursprungsgedicht abrückt, demonstriert sie zugleich, dass es sich beim ästhetischen Schaffen, so sehr es sich auch der Überlieferung verdankt, vor allen Dingen um eine originäre Neuschöpfung handelt, bei der das Medium selbst die Botschaft bestimmt. Betrachtet man Aros Arbeit als einen Vorhang, gewinnt diese Erkenntnis umso mehr an Plausibilität. Denn weder verbirgt dieser Vorhang etwas, noch gibt er etwas – außerhalb seiner selbst – preis.

Kehrt man nach der Reflexion über die technisch-medialen Herausforderungen einer künstlerischen Übersetzung zum konkreten Inhalt von Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“ zurück, so zeigt sich die besondere Pointe von Aros Arbeit „Traduttore, traditore“ darin, dass das ursprüngliche Gedicht von einer einzigen Kritik getragen ist: nämlich von der Kritik an einer verräterischen historischen Überlieferung, die den Beitrag

der einfachen Menschen zu den Großtaten der Geschichte stillschweigend übergeht. Die Fragen Brechts, die sich Aro künstlerisch aneignet, bleiben aber auch in der Gegenwart vielfach unbeantwortet. Die Verwerfungen einer globalen Ökonomie, die in ethisch fragwürdiger Manier die sozialen, gesundheitlichen und umwelttechnischen Risiken industrieller Produktion in Schwellenländer auslagert, gehen am stärksten auf Kosten der einfachen Arbeiterschaft. „Traduttore, traditore“ beklagt mit seiner visuellen Poesie deshalb nicht zuletzt den humanitären Verrat an denjenigen Menschen, die allenthalben die Globalisierung in Gang halten und trotzdem als deren Verlierer gelten. Davon nehmen auch heute die Annalen kaum Kenntnis.



Die plastischen Arbeiten von Elizabeth Aro zeugen von dem Anspruch, auf die Einzigartigkeit des jeweiligen Ausstellungsorts zu reagieren. In großer Sinnfälligkeit gelingt ihr das mit der Intervention **„Hostage – Suspended between imprisonment and aspiration for freedom“** – einem Werk, das gerade im Begriff scheint, von einer alten Industriemaschine im tim Besitz zu ergreifen, sie zu überwuchern oder gar zu verschlingen. Formal lebt das Kunstwerk von offensichtlichen Gegensätzen. So steht die streng-lineare Geometrie der Maschine in einem Spannungsverhältnis zu der organisch-fließenden Formensprache der künstlerischen Intervention. Die Weichheit, Wärme und Vitalität des rotbraun und silbern schimmernden und mit floralen Mustern versehenen Samtstoffs kontrastieren mit der Härte, Kälte und der reinen Mechanik des stählernen Apparates: Natur versus Technik. Holt sich in „Hostage“ die Natur vielleicht etwas zurück, was ihr die Technik geraubt hat? Die Beobachtung der genannten Widersprüche legt ein beinahe archaisches Ringen zweier Prinzipien nahe, die sich im Widerstreit wechselseitig aufzuheben scheinen. Behauptet sich eher das organisch-chaotische Geflecht natürlicher Verbindungen? Oder behält die instrumentelle Funktionalität verlässlicher Technik die Oberhand? Aro beantwortet diese Frage nicht. Die in Argentinien geborene Künstlerin sieht den Menschen vielmehr eingespannt zwischen dem Zwang des Notwendigen einerseits und dem Drang zur Freiheit andererseits. Bei einem so polar angelegten Verständnis von Wirklichkeit kommt es unterdessen sehr leicht zur Vereinnahmung der einen durch die andere Seite. Herrscht eines der Prinzipien zur Gänze, läuft es Gefahr, nicht nur die an-

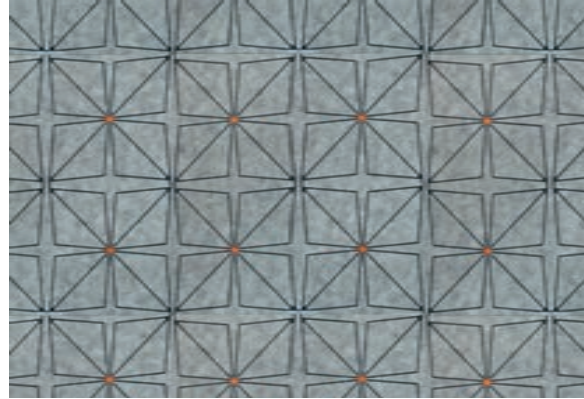
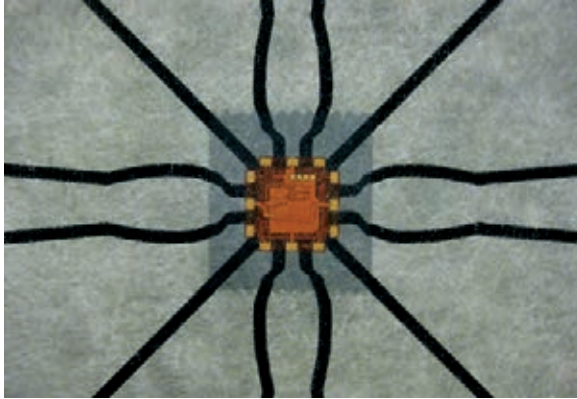
dere Seite, sondern auch sich selbst zu zerstören. Dann regiert entweder das Chaos einer permanenten Revolution oder die Leblosigkeit einer perfekten Technokratie. Die Herausforderung identitären Ringens besteht nach Aro darin, nicht Geisel (Hostage) nur einer Dimension von Wirklichkeit zu werden. Die Geiselhafte als ein Sinnbild für menschliche Unfreiheit ist dann ausgesetzt, wenn sich die verschiedenen Prinzipien oder Ansprüche einander die Waage halten – ein Verhältnis, das gleichermaßen von der Spannung wie vom Ausgleich der Kräfte lebt. Ein solcher Ausgleich fordert jedoch immer auch Kompromisse, die erst ein Zusammenleben, ein symbiotisches Miteinander ermöglichen. Denn schließlich schmiegt sich Aros Wucherung in gewisser Weise auch an die Maschine an. Und beide so unterschiedlich wirkenden Teile des Kunstwerks sind durch ein warmes Rostrot miteinander verbunden – ein farbliches Arrangement, das den oben skizzierten Gegensätzen die Spitze nimmt. Vielleicht weist Aro mit ihrer Arbeit „Hostage“ auch noch in eine andere Richtung. Es ist Emmanuel Lévinas, der das Bild von der Geiselhafte moralphilosophisch fruchtbar gemacht hat. Lévinas sieht den Mensch unter einen geradezu maßlosen Anspruch von Verantwortung für den Anderen, den Mitmenschen, gestellt. Dieser Anspruch sei von einer Dringlichkeit, dass der Mensch regelrecht für den Anderen zu bürgen hat. Dieser durch nichts vergoltene Verpflichtungsgrad ließ Lévinas die Metapher der Geisel wählen. Auf Aro übertragen hieße demnach, Geisel eines anderen Menschen zu sein: den Anderen als Anderen schlechterdings anzuerkennen und sich von ihm unbedingt in die Pflicht nehmen zu lassen.

Hostage – Suspended between imprisonment and aspiration for freedom, 2015



Hostage – Suspended between imprisonment
and aspiration for freedom, 2015
Detail





NICOLAS CONSTANTIN

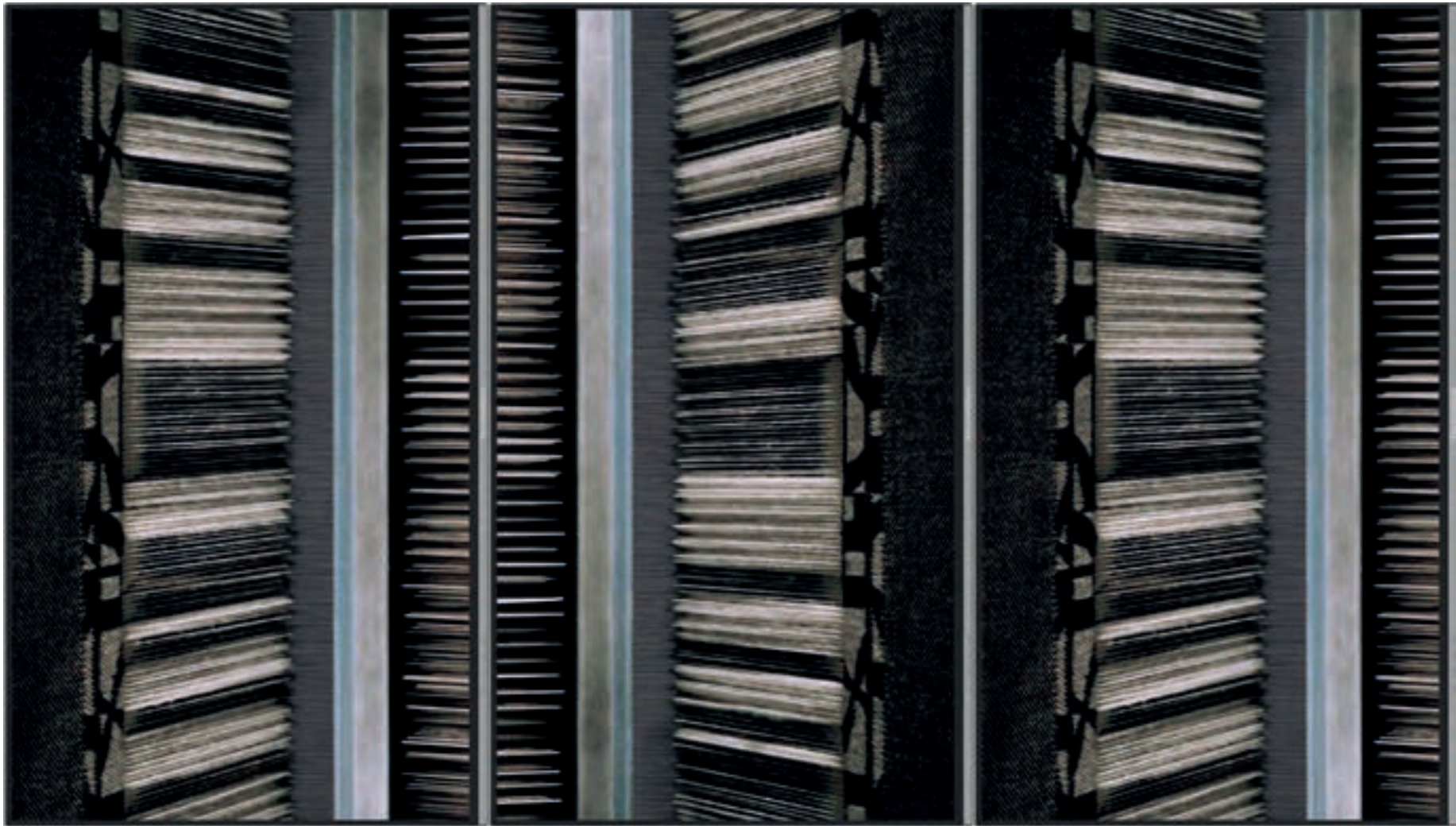
Variations IX, 2015
 Monitor Triptychon
 Performancefläche 243 x 144 cm
 Sensorboden (SensFloor®), 300 x 300 cm
 Code: Martin Burkhard

Der Titel der audio-visuellen Komposition von Nicolas Constantin lautet **„Variations IX“**. Die interaktiv angelegte Arbeit fragt nach den prägenden Mustern, wie sie im Wechselspiel des Menschen mit den heute allgegenwärtigen Medien auftreten. Mit „Variations IX“ eröffnet Constantin einen experimentellen Raum, der den Besucher dazu einlädt, in der Auseinandersetzung mit einem medialen Gegenüber die Autonomie sowie die Abhängigkeit eigener Aktivität – geradezu tänzerisch – zu erkunden. Schon aus der Entfernung lässt der Versuchsaufbau abstrakte Muster auf drei großen Bildschirmen erkennen, die wie ein Triptychon gruppiert sind. Nähert sich der Besucher diesen Mustern, aktiviert er über einen sensorischen Boden, der mit den Monitoren verknüpft ist, unversehens die Verbindung zu dem medialen Geschehen auf den Bildschirmen, das zugleich an einen stampfenden Sound gekoppelt ist. Bei näherer Betrachtung entpuppen sich die abstrakten Muster als Videoaufnahmen eines Ausschnitts einer laufenden Webmaschine, von der auch die rhythmischen Geräusche rühren. Indem Constantin die Filmausschnitte um 90 Grad kippt, verstärkt er den Eindruck von Abstraktion. Immer dann, wenn der interessierte Besucher von einem Feld des aus neun gleich großen Parzellen bestehenden Bodens auf ein anderes wechselt, ändern sich offenbar Bild und Ton der Installation. Oder stellt es sich umgekehrt dar, dass nämlich der mechanische Takt der Bilder und des Maschinengeräusches die Bewegungen des Besuchers überhaupt erst provoziert? Regiert demnach die audio-visuelle Komposition die Aktivität des Besuchers nach ihrem Gesetz? Ist es mithin das Medium, das die

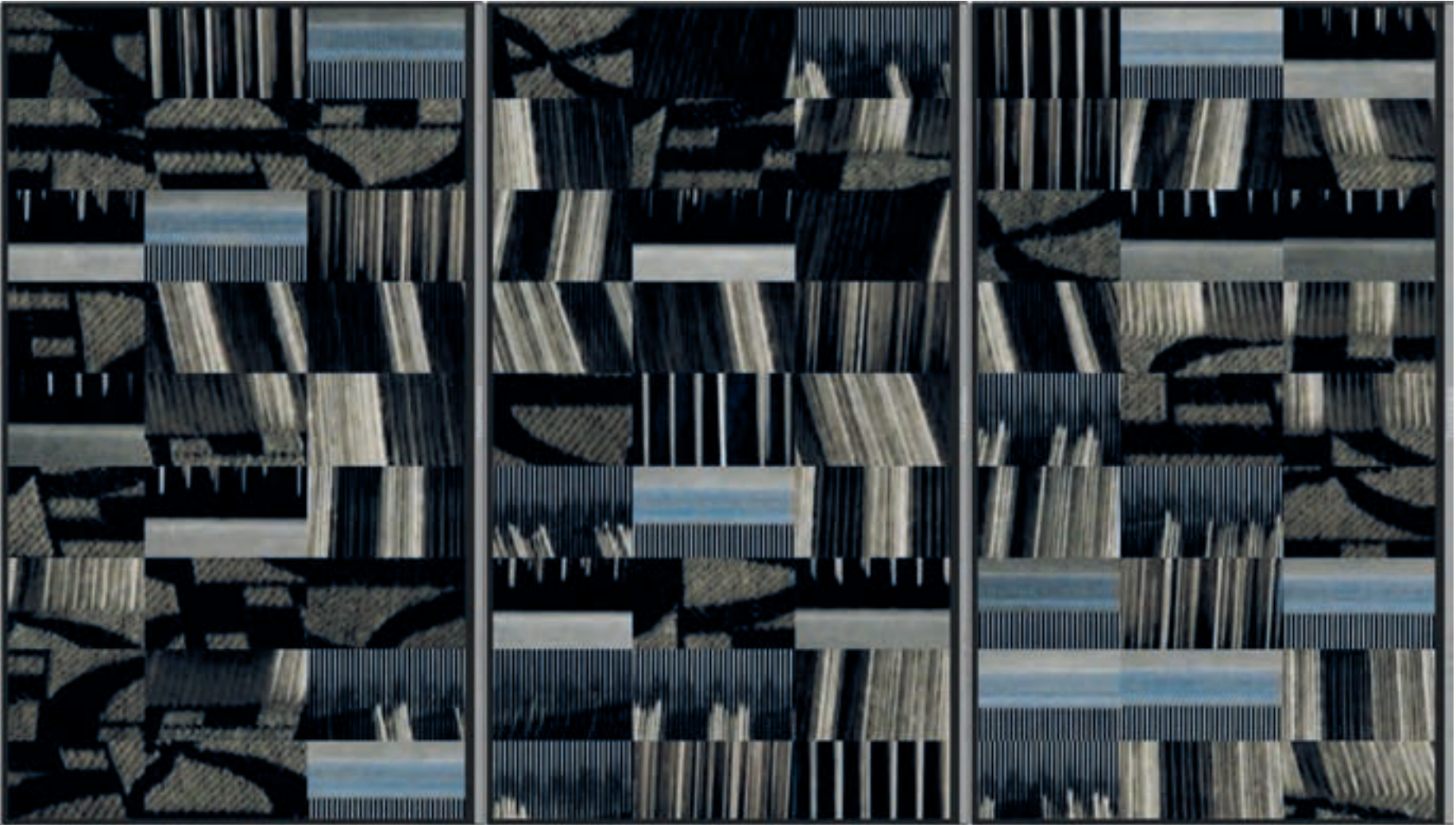
Bewegungsfreiheit einengt, indem es dem Besucher regelrecht ein Verhaltensmuster auferlegt? Seitdem die Industrialisierung im 19. Jahrhundert mit der Textilproduktion als Leitsektor ihren Anfang nahm, zwangen jedenfalls Maschinen Menschen unter ihr unbeugsames Diktat, das die Körper der Arbeiter regelrecht zurichtete. In seinem berühmten Aufsatz „Das Ornament der Masse“ hat der Soziologe und Philosoph Siegfried Kracauer bereits 1927 beschrieben, wie die kapitalistisch betriebenen Fabriken die Arbeiter zu anonymen „Massenteilchen“ degradieren, die – unter dem Verlust ihrer Individualität – nur mehr äußerlich um die Maschinen herum arrangiert sind. Der entfremdenden Logik industrieller Produktion unterworfen, funktionieren die Arbeiter darin lediglich als Bestandteile technischer Abläufe und vermitteln dabei die technisch-kalte Ästhetik unerbittlich synchronisierter Prozesse. Doch schon im nächsten Augenblick schlägt die Interaktion des Besuchers, der sich auf „Variations IX“ weiter einlässt, wieder um. Denn je mehr er sich auf der ausgewiesenen Fläche bewegt, desto spielerischer meistert er Grafik und Sound, die sich beide zunehmend auffächern, indem sie neue Bild- und Klangmuster erzeugen. Die audio-visuelle Komposition folgt nun jedem Schritt des Besuchers, der das Medium regelrecht bestimmt. Der sensorische Boden fordert dazu heraus, immer neue Bewegungsmuster zu vollführen, die sich bis zu einem impulsiven Tanz steigern können – mit der kausalen Gewissheit, dass sich die eigene Aktion in die medialen Muster übersetzt. Solchermaßen gehorcht die industrielle Maschinerie voll-

ends dem Willen des Menschen, der hier ungebrochen die Wirkmächtigkeit des modernen Subjekts erfährt – eines Subjekts, das zum alleinigen Quell seines autonomen Handelns geworden ist. Virtuos beherrscht der Besucher die Klaviatur der Bild- und Tonsequenzen, die mit jeder Bewegung eine neue Erfahrung verspricht, und erlebt darin die Freiheit seines Tuns. Doch je länger er sich im Bannkreis von „Variations IX“ aufhält, je stärker wird er wiederum mit einer neuen Situation konfrontiert. Hat er soeben noch im Bewusstsein seiner Freiheit Bewegungsmuster produziert, die medial abgebildet worden sind, entgleitet ihm nun mehr und mehr die Souveränität seines Handelns. Nicht nur, dass Bild- und Sound-Pattern sich unabhängig vom Verhaltensmuster des Besuchers machen, ganz gleich, welche Schrittfolgen er probiert. Sondern es streuen sich, einer zufälligen Logik folgend, sogenannte Glitches ein, das sind – in der Sprache der Neuen Medien – Programmfehler der Software, die in Constantins Arbeit zu Verzerrungen von Bild und Ton führen. Finden sich zunächst nur einzelne solcher Störungen, entwickelt der mediale Part der „Variations IX“ bald schon ein regelrechtes Eigenleben. Denn im weiteren Verlauf nehmen die Glitches immer stärker überhand. Eine unumkehrbare Dynamik scheint in Gang gesetzt, die sich von einer geringen Störung zur kompletten Zerstörung des medialen Geschehens steigert. Nachdem sich die audio-visuellen Muster vollends aufgelöst haben, nimmt der Zuschauer nur noch ein weißes Rauschen wahr, das technisch wie symbolisch für den absoluten Zufall steht. Unvermittelt bricht schließlich das weiße Rauschen ab. Abrupt enden Bild und Ton. Wer bis zu diesem



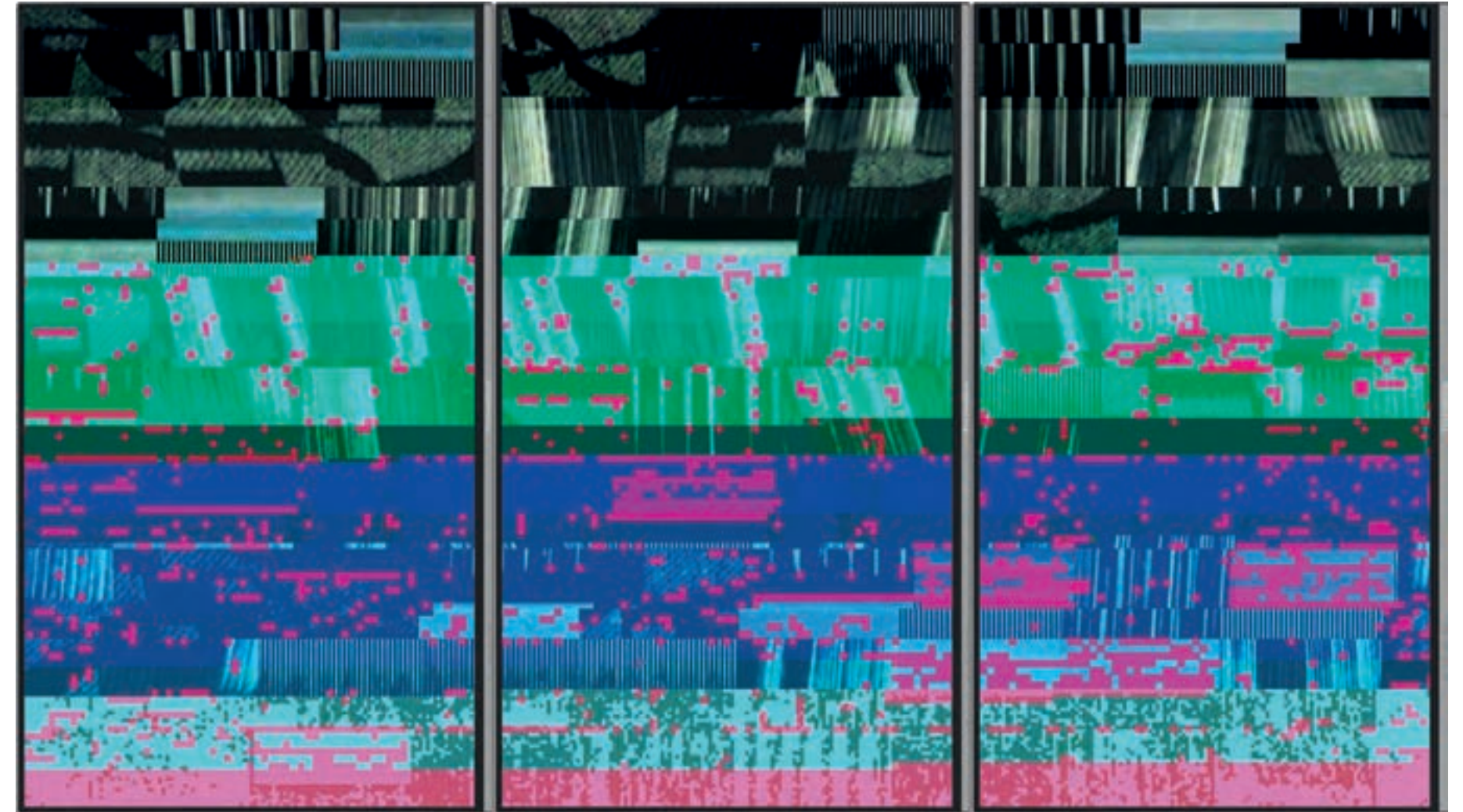


Variations IX, 2015, Videostills



Punkt der „Variations IX“ vor den Bildschirmen verharret hat, mag eine überraschende Beobachtung anstellen: nämlich dass er sich selbst in den nun schwarzen, weil abgeschalteten Bildschirmen gespiegelt findet. In dieser wortwörtlichen Selbst-Reflexion wirkt der Akteur, der, nachdem offenbar sämtliche Verhaltensmuster versagt haben, im Finale von „Variations IX“ die mediale Kontrolle vollends verloren hat, allein auf sich zurückgeworfen, verbunden mit der Einsicht, dass er seiner medialen Konstitution nicht entgehen kann. Constantins „Variations IX“ lassen verschiedene Deutungen zu. So können sie zunächst als ein praktischer Erfahrungsraum dienen, der verschiedene Modi von Abhängigkeit und Unabhängigkeit physisch erleben lässt – ein Prozess, in dessen Verlauf sich nicht zuletzt Identität formt. Zu diesem Interpretationsansatz liefert auch Constantins Titelgebung einen Anhaltspunkt, die – mehr oder weniger subtil – auf die zwischen 1958 und 1967 entstandenen „Variations I-VIII“ von John Cage anspielt. Letzterer verlieh der ästhetischen Frage nach Abhängigkeit und Unabhängigkeit von Bewegung beziehungsweise Tanz und Musik eine geradezu politische Dimension: „Does dance depend? Or is it independent? Questions that seem political. They arose in an aesthetic situation. What’s to be said? People and sound interpenetrate.“ Wie Cage, so lotet Constantin die Bedingungen medialer Räume aus, die dem Menschen allzu oft bestimmte Verhaltensmuster verordnen, die es allerdings aufzubrechen gilt, um zur Freiheit der eigenen Bewegung zu gelangen. Selbstständigkeit und Abhängigkeit halten sich in wechselseitiger Durchdringung die Waage. Die Dramaturgie

von „Variations IX“, die auf der medialen Ebene auf eine unabwendbare Selbstzerstörung hinauszulaufen scheint, mag jedoch auch eine grundsätzliche Kritik an einer Medienwelt enthalten, die sich im digitalen Zeitalter mehr und mehr zu verselbstständigen droht. Jean Baudrillard hat schon in den 1980er Jahren die Befürchtung geäußert, dass die grassierenden Zeichen, die in selbstreferenzieller Manier nur noch auf weitere Zeichen verweisen, gleichsam die ehemals bedeutete Wirklichkeit verschlucken. Mit Baudrillard ließe sich Constantins finales „Weißes Rauschen“ als die definitive Auflösung der Zeichenwelt begreifen, die sich nur noch als indifferentes, sinnentleertes Geräusch reproduziert. Angesichts dessen bleibt die Suche nach neuen Medien, Zeichenstrukturen und Handlungsmustern, die in die Zukunft tragen.



Variations IX, 2015, Videostill

ESTHER GLÜCK

Shapewear, 2015

Shaping-Shirt 1

Laub vom Jüdischen Friedhof in Augsburg,
Leim, Kleiderbügel (Arthur Arnold)
lebensgroß

Shaping-Shirt 2

Sand vom Flussbett der Eger, Leim,
Kleiderbügel (Anna Arnold)
lebensgroß

Shaping-Shirt 3

Sand vom Flussbett der Eger, Leim,
Kleiderbügel (Benno Arnold)
lebensgroß

Die von Esther Glück geschaffenen drei „Shaping-Shirts“ gehören in den Kreis ihrer sogenannten Erinnerungsarbeiten. Bis heute stellt es eine gewaltige Herausforderung dar, die nationalsozialistischen Gräueltaten, den Holocaust respektive die Shoah künstlerisch zu verarbeiten. Lange Zeit schien es gar nicht möglich, – auf welche Weise auch immer – ästhetisch auf die beispiellos barbarischen Verbrechen des Nationalsozialismus zu reagieren. Theodor W. Adorno hatte angesichts von Vernichtungslagern wie Auschwitz in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Leistungsfähigkeit von Kultur überhaupt angezweifelt. Selbst die jahrelangen Debatten über das Berliner Holocaust-Mahnmal, das sein Schöpfer Peter Eisenman als einen „place with no meaning“ bezeichnete, haben die zahlreichen Fallstricke des kulturellen Gedächtnisses an die Ermordung von sechs Millionen Juden vor Augen geführt.

Die künstlerische Strategie, die Esther Glück mit ihren Augsburger Erinnerungsarbeiten verfolgt, setzt weder auf Monumentalität, Drastik oder Spektakel, sondern lässt sich vielmehr als eine stille Einladung zur Empathie verstehen – als eine Einladung, sich mit dem Schicksal einer jüdischen Familie aus Augsburg auseinanderzusetzen. Es ist die Rede von den Arnolds, die als Miteigner der Spinnerei & Weberei am Sparrenlech zu den einflussreichen Textilunternehmern der Fuggerstadt gehörten. Im Jahr 1938 hatten sich die Arnolds zusammen mit den Kahns in den Zwang der „Arisierung“ gefügt, ihr Unternehmen weit unter Wert zu verkaufen. Darüber hinaus wurden beide Familien als Mehrheitsaktionäre der Neuen Augsburger Kattunfabrik dazu genötigt, ihre Beteiligung an dem Augsburger Traditionsunternehmen abzugeben, das sie noch wenige Jahre zuvor vor dem Ruin gerettet hatten. Den Verkaufsertrag ihrer Fabriken haben die Familien allerdings nie einlösen können. Arthur Arnold kam 1941 im Konzentrationslager Dachau ums Leben. Sein Bruder Benno und dessen Frau Anna starben im Konzentrationslager Theresienstadt in den Jahren 1944 bzw. 1942.

Die Installation „Shapewear“ erinnert an das Schicksal von Arthur, Benno und Anna Arnold. Der Besucher vermag, die drei lebensgroßen Kleidungsstücke, die offen auf Bügeln hängen, als direktes Gegenüber wahrzunehmen. So alltäglich und

Shapewear, 2015





beiläufig, wie sie da hängen, könnten es sogar Hemd oder Bluse von jedermann sein. Anstelle die Täter anzuklagen oder dem schaurigen KZ-Tod eine Gestalt abzurufen, versucht Glück mit ihren weit subtileren Objekten der Empathie, eine Anteilnahme für die Opfer zu evozieren. Die offene Gestalt formt einen möglichen Erinnerungsraum, der in die Zukunft weist. Erst bei näherem Zusehen erschließt sich, dass die drei von Glück gestalteten Hemden nicht aus Textil bestehen, sondern aus natürlichen Materialien, nämlich aus Laub vom Jüdischen Friedhof in Augsburg sowie aus Sand aus dem Flussbett der Eger, die die Asche tausender in Theresienstadt umgekommener Juden aufgenommen und davongetragen hat. Die gewählten Materialien verdeutlichen, dass die Erinnerung an den Holocaust ein sehr fragiles Gebilde darstellt. Die Gestaltungsmittel Blätter und Sand verweisen zudem auf die Vergänglichkeit, ja auf die Endlichkeit einer eigentlich nach ewiger Dauer strebenden künstlerischen Erinnerung. Die in Rede stehenden gestalterischen Mittel sind jedoch weit mehr als nur semantische Stellvertreter einer außer ihrer selbst liegenden Wirklichkeit. Denn als materielle Spuren dienen sie einer dialektischen Funktion: nämlich als gegenwärtige Zeugnisse etwas zu symbolisieren, was durch den gewaltsamen Tod der Nachwelt entzogen worden ist – und zwar in einem Maße, dass selbst die sterblichen Überreste für immer verschwunden sind. Glücks Installation „Shapewear“ materialisiert das Erinnerungsparadox, das Nicht-Darstellbare darzustellen, dem Nicht-Gestaltbaren Gestalt (shape) zu verleihen – unter dem Imperativ der Erinnerung, die das Pathos wagen muss.



NAUSIKAA HACKER SHAHEEN DILL-RIAZ TASLIMA AKHTER

haul, 2015

Videoinstallation im Kabinett
„Gründerboom und soziale Frage“
Ausschnitte (jeweils 5 Min. 36 Sek.) aus:
„*Fernglück*“, Länge: 91 Min., Sender: sat/ZDF,
Produktion: MAYALOK Filmproduktion,
Regie und Kamera: Shaheen Dill-Riaz.
XXL Primark Haul (Juli 2014), PinkShopping-
Victim, Christina Mayrdobler,
<http://www.youtube.com/watch?v=l0kt1obWYlg>

time, space, dream, reality, 2015

Fotoinstallation im Kabinett
„Industrialisierung“
mit Fotografien aus den Serien
„dream and reality“,
„portraits of pain“ und
„the life and struggle of garment workers“
der bengalischen Dokumentarfotografin
Taslima Akhter

Die beiden Kunstprojekte von Nausikaa Hacker kreisen um den am 24. April 2013 erfolgten Einsturz des Rana Plaza in Sabhar/Bangladesch, das unweit der Hauptstadt Dhaka liegt. Bei dem Unglück kamen 1.127 Menschen ums Leben, beinahe 2.500 wurden verletzt – die allermeisten davon Textilarbeiterinnen, die in dem neugeschossigen Gebäude ihren Lebensunterhalt bestritten hatten. Inzwischen ist das Rana Plaza als ein Symbol für die katastrophalen Zustände der Textilproduktion in Niedriglohnländern ins kollektive Gedächtnis eingegangen.

Hackers Videoarbeit „*haul*“, eine Kooperation mit dem in Bangladesch gebürtigen Dokumentarfilmer Shaheen Dill-Riaz, konfrontiert zwei Filme miteinander. Aus dem Film „*Fernglück*“ von Dill-Riaz zeigt die Künstlerin ein Interview mit Rosina, einer jungen Frau, die als Textilarbeiterin tagelang in den Trümmern von Rana Plaza verschüttet lag und dabei ihren linken Arm verlor. Dieser Interviewsequenz stellt Hacker einen Youtube-Film gegenüber, in dem eine junge Studentin aus Österreich namens Christina stolz von ihrem letzten „haul“ („Beutezug“) berichtet, womit – im vorliegenden Fall – der Großeinkauf bei einem Textildiscounter gemeint ist. In aller Ausführlichkeit präsentiert die Studentin jedes einzelne erworbene Kleidungsstück – T-Shirts, Tops, Hosen etc., nicht ohne die – unfassbar – niedrigen Preise hervorzuheben, von denen keiner über 35 Euro lag.

Mit ihrer simplen filmischen Gegenüberstellung zweier junger Frauen, die auf zwei unterschiedlichen Kontinenten leben, visualisiert und personalisiert Hacker den kausalen bzw. struk-

turellen Zusammenhang von Produktion und Konsumtion, der für gewöhnlich den westlichen Augen entzogen ist. Ohne moralischen Kommentar setzt die Konfrontation der beiden Filme unweigerlich ethische Überlegungen über die Abgründe globalisierter Ökonomie in Gang, die Rosina vorderhand ihren Arm gekostet hat.

Nicht genug, dass in den „Sweatshops“ von Bangladesch – wie auch anderswo – Hungerlöhne bezahlt werden, nicht genug auch, dass die Produktion den Menschen vor Ort inhumane Arbeitsbedingungen aufzwingt – die Gier der beteiligten Firmen sowie der internationale Wettbewerbsdruck setzen die betroffene Arbeiterschaft oft unmenschlichen, wenn nicht sogar lebensgefährlichen Situationen an den Produktionsstandorten aus. Naomi Klein klagte im Jahr 2000 in ihrem berühmten Buch „No Logo“ Marken wie Nike an, die in der bewussten Auslagerung der Arbeit in Niedriglohnländer allenthalben soziale Standards unterlaufen hatten, um mit Lifestyle-Werbung die kaum zu stillende Markensucht westlich geprägter Kinder und Jugendlicher anzutreiben und mit maximalem Profit auszunutzen. Als würde sich die Geschichte wiederholen, herrschen heute in den Niedriglohnländern unmenschliche Arbeitsverhältnisse vor wie in Westeuropa im 19. Jahrhundert.

haul, 2015, Videostills





Wer den Preis für die ungemein günstigen Kleidungsstücke in bekannten Textildiscountern letztlich bezahlt, diese Frage stellt sich die ihre Beute zur Schau stellende Studentin nicht. Der Konsum hat sich bei ihr geradezu verselbstständigt, in einem selbstvergessenen Narzissmus spiegelt sie sich in der Ware, der kein Gebrauchswert, sondern nur noch Tauschwert zuzukommen scheint. Der französische Situationismus hat ebenso wie die Frankfurter Schule auf den Entfremdungscharakter nicht nur der Produktion, sondern auch der Konsumtion hingewiesen. Anders als die akademisch gebildete Christina reflektiert die einfache Textilarbeiterin Rosina sehr klar – und nicht ohne Sarkasmus – den Konnex ihrer schlecht bezahlten Arbeit, die ihr beinahe das Leben gekostet hat, mit dem Konsum der westlichen Käufer-schicht. Die zweite künstlerische Arbeit von Hacker bietet unter dem Titel „time, space, dream and reality“ ein Gemeinschaftsprojekt mit der aus Bangladesch stammenden Fotografin und Aktivistin Taslima Akhter. Letztere dokumentiert seit einigen Jahren das Leben und die Situation der Textilarbeiterschaft ihres

Heimatlandes. Hacker hat aus dem reichen und sehr treffend eingefangenen Bildmaterial von Akhter verschiedene Bildpaare gebildet, die je eine Arbeiterin einerseits in ihrem Alltag und andererseits in ihrer Traumvorstellung zeigt. Obwohl in ärmsten Verhältnissen lebend, lassen sich die Textilarbeiterinnen immer wieder in festlicher Kleidung in gleichsam idealisierter Umgebung ablichten, um zumindest auf diese Weise ihrer Sehnsucht nach Würde und Integrität Ausdruck zu verleihen, die ihnen doch im täglichen Leben versagt bleiben. Es stockt einem der Atem, wenn man erfährt, dass beispielsweise Beauty Akhter von einem ihrer Fabrikaufseher zu Tode gequält worden ist. Andere Fabriken des Landes sperren ihre Arbeiterschaft regelrecht in den Produktionsgebäuden ein. Langsam nur wächst der gewerkschaftliche Widerstand gegen solch inhumane Behandlung. Hackers ästhetische Strategie ist ebenso einfach wie wirkungsvoll. Mit der schlichten Montage dokumentarischen Film- und Fotomaterials nutzt sie diese modernen Medien als Authentizitätsgaranten – Medien, die in der postmodernen Welt wieder Wirklichkeit abbilden dürfen. Der authentische Charakter der Arbeiten nährt sich nicht zuletzt auch aus der Zusammenarbeit mit Künstlern und Aktivisten vor Ort, die dafür bürgt, den von der westlich getriebenen Globalisierung betroffenen Menschen in Bangladesch eine eigene Stimme, ein eigenes Bild zu geben. Diese Stimmen und Bilder berühren, weil sie der komplexen weltwirtschaftlichen Vernetzung der Gegenwart Namen und Gesichter verleihen – in einem zynischen „Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern“ (Naomi Klein).

Okwui Enwezor hatte die von ihm verantwortete Documenta 11 im Jahr 2002 bewusst unter das Motto der Globalisierung gestellt. Einer der damaligen Kuratoren, der in Argentinien geborene Carlos Basualdo, hat die ethische Dimension der Kunst im globalen Zeitalter paradigmatisch auf den Punkt gebracht. „Es geht also gar nicht so sehr um Politik im Sinne von links und rechts, sondern vielmehr um unser Bestreben, die ästhetische Geste ethisch zu untermauern, ihr eine ethische Position zu verleihen und somit die Energie des Ethischen durch die Kunst deutlich werden zu lassen.“ Zusammen mit ihren Partnern aus Bangladesch gelingt Hacker mit spielender Leichtigkeit diese ästhetische Geste ethischer Färbung – einer Leichtigkeit, die in letzter Konsequenz von einer erdrückenden Schwere zeugt. Die moralische Last, die sich strukturell mit der Textilproduktion verbindet, hat der indische Romancier Amitav Ghosh reflektiert als eine „blutrünstige Geschichte – eine Geschichte von Gier und Zerstörung“. Aber er hegt zugleich einen Funken Hoffnung, wenn er formuliert: „Weben ist Vernunft, die die Welt verrückt und gleichzeitig menschlich macht.“





time, space, dream, reality, 2015,
Details





time, space, dream, reality, 2015,
Details



MICHAEL HOFSTETTER

Webfalten, 2015

Baumwolle

zweiteilig, je 320 x 810 x 200 cm

Was ist der Preis der Mode, deren Wesen doch ganz an der Oberfläche zu liegen scheint? Dieser Frage geht Michael Hofstetter in seiner groß angelegten Arbeit **„Webfalten“** nach, einer künstlerischen Intervention im tim, die augenscheinlich mit den musealen Sehgewohnheiten bricht. Der Künstler hüllt dazu mit Stoff zwei großräumige Vitrinen vollständig ein, die die Entwicklung europäischer Mode von der Biedermeierzeit bis in die Gegenwart vor Augen führen. Das gemusterte Baumwollgewebe, das Hofstetter eigens im tim fertigen ließ, ist bei der einen Vitrine in einem gebrochenen Weiß, bei der anderen in einem dunklen Grau gehalten. Aus der Distanz besehen, wirken die voluminösen Modevitrinen wie eingepackt. Mit der genannten Umhüllung hebt der Künstler die zentrale Funktion dieser Glasvitrinen aus, die doch dazu dienen, dem Betrachter die bestmögliche Sicht und Transparenz auf die Exponate zu gewähren. Der suchende Blick strandet mithin auf

der neu geschaffenen Außenhaut der Vitrinen – über 20 Kostüme und noch mehr Accessoires sind damit der üblichen Sichtbarkeit entzogen.

Erst bei näherem Hinsehen gibt der Stoffüberzug der Vitrinen die inhaltliche Gestaltung der eingewebten Muster preis, die jeweils aus neun sich wiederholenden Bildelementen bestehen. Einem größeren ovalen Ausgangsmotiv folgen acht dazugehörige Rundbilder (Tondi), die wie Perlen auf einer Schnur aufgereiht erscheinen. Allein schon die kreisrunde Form und die in reduzierten Graustufen aufgebauten Bilder verleihen der Ikonografie einen emblematischen Charakter.

Die Motivserie auf der einen Vitrine rankt sich um die Produktion von Baumwolle in den Vereinigten Staaten unter Ausbeutung afroamerikanischer Sklaven. Der Bilderreigen auf der anderen Vitrine kreist um die symbolische Bedeutung von Stoff und Mode, wie sie im höfischen Rokoko mit seinem verschwenderischen Luxus, seiner aufgesetzten Theatralik und seiner phantasiereichen Erotik zum Ausdruck kommt. Nimmt die erste Bilderfolge ihren Ausgang von einem Sklavenschiff, so hebt die zweite mit einer kostbaren Tabakdose (Tabatiere) an, die gleichfalls ein pikantes erotisches Motiv trägt.

Beide narrativ lose erzählten Bilderzyklen lassen sich gegenläufig lesen. Aufeinander bezogen, liefern sie den strukturellen Zusammenhang von Produktion und Konsumtion von Baumwollstoffen. Die ausgebeutete Klasse der Sklavenarbeiter auf weißem Grund liefert den Stoff für die aristokratische Klasse des höfischen Überflusses auf dunkelgrauem Grund. Die Kraft dieser Dialektik liegt darin begründet, dass sie nicht im diame-

Webfalten, 2015





tralen Gegensatz beider Welten aufgeht, sondern vielmehr eine Reihe von Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Parallelen birgt. So lässt sich etwa in beiden Erzählsträngen eine frivole Obszönität entdecken, die in der Szene des Auspeitschens – ob als drakonische Bestrafung oder als erotischer Lustgewinn – zum Ausdruck kommt. Eine weitere Entsprechung findet sich im ebenso ökonomischen wie symbolischen Motiv des Tausches. Schlagen die Baumwollhändler auf den Börsen kapitalen Gewinn aus der Versklavung der schwarzen Bevölkerung, agieren die höfischen Eliten mit der Theatralik symbolischen Kapitals auf der Bühne gesellschaftlicher Maskierung. Die Prostitution feiert den Tauschwert, der die Menschenleben der Logik der Ware unterwirft.

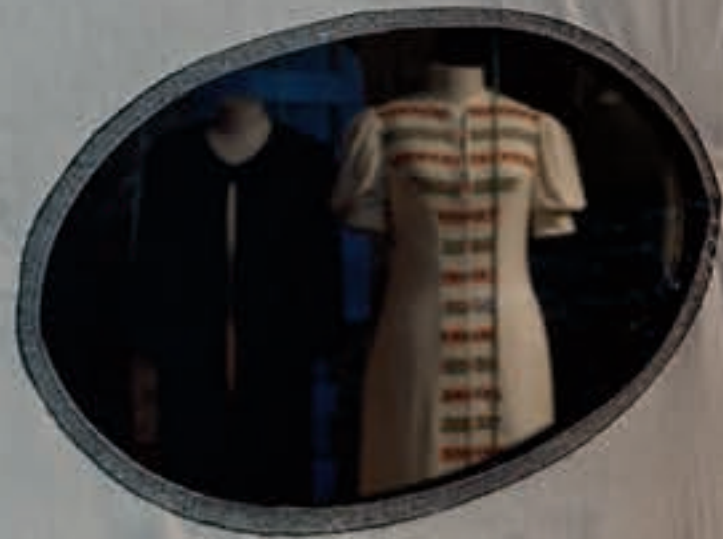
Mit der Titelgebung, „Webfalten“ legt Hofstetter schließlich noch die Fährte zu einer weiteren Deutungsebene seiner künstlerischen Intervention. Denn sowohl Michel Foucault als auch Gilles Deleuze sehen in der „Falte“ eine Schlüsselmetapher postmodernen Weltverständnisses. Dieses baut nicht mehr auf eine binär operierende Identitätsphilosophie, sondern trägt der variablen Vielfalt bzw. Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit Rechnung, die sich in endlosen Differenzierungen, Wiederholungen und Simulakren immer wieder neu auffaltet (ex-

pliziert) und einfaltet (impliziert). Diese philosophische Haltung, die mit dem klassischen Verständnis von Repräsentation gebrochen hat, lässt zugleich die Dialektik von Innen und Außen hinter sich. An ihre Stelle tritt die Mannigfaltigkeit der Oberfläche, deren Reichtum und deren Verwerfungen sich in unendlichen, aufeinander bezogenen Aus- und Einfaltungen zeigen. Eine Wissenschaft der Draperie wäre dann eine fruchtbare Methodologie, die Faltungen dieser Welt zu verstehen, die gleichsam essenziell maskiert ist.

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich die weitreichende Dimension von Hofstetters künstlerischer Intervention, die nämlich Tiefgründigkeit an der Oberfläche auslotet, die Substanz im Äußerlichen ansiedelt und Verbindlichkeit im Vorübergehenden vermutet. Von daher erscheint es ästhetisch nur konsequent, wenn der Künstler die gierigen Blicke des Betrachters an der Außenhaut der Vitrinen abprallen und sie zugleich dort verweilen lässt. Auch die emblematische Verrätselung der Bildsequenzen schließlich wird noch verstärkt durch die Repulsion des Verstandes angesichts einer hermetisch nahezu verschlossenen Hülle. Poetologisch gewendet, liefert Hofstetter damit einen Stoff über einen Stoff, den er jedoch – und hier liegt eine Pointe dieses Kunstwerks – in kleinen Ausschnitten partiell öffnet. Durch diese „Peepholes“, die in der Größe der beschriebenen Bildmotive von Tabakdose und Sklavenschiff ausfallen, sieht der so zum Voyeur gemachte Betrachter das Innere der Vitrine, soweit als möglich, neu. Nur noch schemenhaft und undurchsichtig zeichnet sich die vormalso so „körperliche“ Mode der vergangenen Jahrhunderte ab.

Webfalten, 2015





MICHAEL KRAUSE

Distanz, 2015

Leichensäcke: Nylon, Polyethylen, Polyethylen-Vinylacetat, verschiedene Größen

Distanz, 2015

Video / DVD

Michael Krause stellt in „**Distanz**“ einen auf den ersten Blick unscheinbaren Alltagsgegenstand zur Schau. Es handelt sich um Plastiksäcke in den Farben Weiß, Schwarz und Olivgrün, die der Künstler als Readymade Mal gefaltet und gestapelt in einem Regal präsentiert, Mal flach ausgebreitet in einer Tischvitrine. Ausgefaltet erinnern diese folienartigen Plastikobjekte aufgrund ihrer Größe und Form an Schlafsäcke. Es handelt sich allerdings um Leichensäcke, auch Leichenhüllen oder Leichentaschen genannt, die gleichsam als letzte Hülle tote menschliche Körper aufnehmen: Opfer von tragischen Unfällen, Schiffsunfällen, Epidemien oder Massakern. Was den meisten Menschen nur aus der medialen Ferne, etwa durch Fernsehbilder, bekannt ist, zeigt Krause aus unmittelbarer Nähe. Mit Hilfe von originalen Datenblättern klärt der Künstler nüchtern und lakonisch über Leichensäcke wie über alltägliche technische Hilfsmittel auf, die abwaschbar, desinfizierbar, flüssigkeitsdicht, blutdicht, luftdicht und teils auch gasdicht zu sein haben. Manche Leichensäcke garantieren – im Einklang mit Emissionsverordnungen – die rückstandslose Verbren-

nung, Grundwasserneutralität sowie die für die Erdbestattung wichtige Verrottung. So kreist „Distanz“ spannungsreich um die Tragödie des Todes, den Albert Camus als das große Skandalon des Menschen bezeichnet hat. Krause erliegt jedoch nicht der Versuchung eines theatralischen Effekts, in der ausgebreiteten Leichenhülle einen verstorbenen Körper anzudeuten. Insofern stellt der Künstler nicht das Verborgene, sondern das Verbergen selbst dar.

In einem Zusammenschnitt von Nachrichtenbildern der Gegenwart ruft Krause zudem die beinahe alltägliche Präsenz von solchermaßen verborgenen Toten im öffentlichen Bildgedächtnis in Erinnerung. Denn in der medialen Berichterstattung tauchen allenthalben die „fernsehtauglichen“ Leichensäcke auf – gleich, ob es um Gewaltverbrechen auf dem Balkan oder im Irak, ob es um ertrunkene Flüchtlinge vor Lampedusa oder um Opfer des Ebolavirus in Westafrika geht. Feinsäuberlich nebeneinander gelegt und aufgereiht, vermitteln die gefüllten Leichensäcke in den Nachrichten die nackten Opferzahlen eines tragischen Todes. Weniger als die toten Körper selbst bieten die Leichensäcke offenbar einen gerade noch erträglichen Einblick, der das Grauen des vergangenen Geschehens andeutet. Abgezählt präsentieren die in Reih und Glied ausgelegten Leichen die vorgefallene Katastrophe als eine mathematische Gleichung menschlichen Verlusts oder, wenn man an neu entdeckte Massengräber denkt, als einen visuellen Beleg des tatsächlichen Verbrechens.

Mit „Distanz“ rückt Krause eine doppelte Verdrängung – nicht nur – des gewaltsamen Todes in der heutigen Öffentlichkeit in





Distanz, 2015, Videostills
folgende Doppelseite: Distanz, 2015, Details

den Mittelpunkt. Denn die blickdichten Leichensäcke entziehen die Toten zuallererst dem unmittelbaren Augenschein. Der norwegische Autor Karl Ove Knausgård hat in seinem Roman „Sterben“ eindrucksvoll auf die Mühen des Menschen hingewiesen, die toten Körper aus dem alltäglichen Gesichtsfeld zu drängen – sei es am Unfallort, im Krankenhaus, beim Bestatter oder auch auf dem Friedhof. „Eine Stadt, die ihre Toten nicht aus dem Blickfeld entfernt, in der man sie auf Straßen und Gassen, in Parks und auf Parkplätzen liegen sieht, ist keine Stadt, sondern eine Hölle.“ Knausgård gibt jedoch kritisch zu bedenken, dass „diese Hölle unsere Lebensbedingungen realistischer und letztlich wahrhafter widerspiegelt“. Die zweite Verdrängung betrifft die Allgegenwart des Todes in den Medien, der als reale Tatsache oder als Fiktion unablässig in unser Bewusstsein dringt. Diese anhaltende mediale Penetration kann zu dem paradoxen Ergebnis führen, dass der Tod

als wirkliches Geschehen dem menschlichen Bewusstsein immer weiter entrückt wird. Die Leichensäcke jedenfalls rauben den in ihnen verborgenen Toten ihre Individualität, die dadurch zu bloß abzählbaren Fällen geraten. Bedeutet dieserart Distanzierung, in der wir nicht mehr einzigartigen Menschen begegnen, sondern nur noch ihrer Singularität beraubten Verunglückten, dass sie das notwendige Mitleid oder die unersetzliche Solidarität mit den Opfern verhindert? Sind die allein schon farblich egalisierenden Leichenhüllen lediglich willfähige Instrumente von Verdrängung des Todes? Gleichwohl machte man es sich zu einfach, wollte man in der von Krause herausgearbeiteten Distanz lediglich eine negative Kategorie erkennen. Denn der blickdichte Leichensack schützt gewissermaßen auf zweifache Weise: zum einen belässt er den Opfern auch nach deren Tod ihre Würde, indem er den direkten Blick darauf verwehrt; zum anderen schützt er den Betrachter, der mittels der Leichenhülle auf eine gewisse Distanz zu den Opfern gehen kann. Vor allem wenn es sich bei schweren Unfällen nur noch um einen deformierten Körper oder gar um Leichenteile handelt, restituiert der Leichensack gewissermaßen leibliche Integrität des Toten, dessen sterbliche Überreste er zusammenfasst. Angesichts von Epidemien wie dem Ebolafieber kehrt sich allerdings unsere Vorstellung von einem – angesichts des Todes – letzten Gewand um. Dient die Kleidung im Leben vor allem einem Zweck, den Menschen vor den Unbilden der Außenwelt zu schützen, so wirkt bei Ebola der Leichensack in die entgegengesetzte Richtung: nämlich als physische Barriere, gerade die

Überlebenden vor dem hochinfektiösen Leichnam abzusichern. Distanz im Sinne einer materiellen Isolierung rettet in diesem Fall Leben. Wie die Soziologie so hat auch die Anthropologie in der ‚Distanz‘ durchaus auch einen positiven Begriff erkannt. Friedrich Nietzsche etwa pries das „Pathos der Distanz“, den fruchtbaren Abstand zu Menschen und Dingen. „Distanz; die Kunst zu trennen ohne zu verfeinden; Nichts vermischen; Nichts ‚versöhnen‘; eine ungeheure Vielfalt, die trotzdem das Gegenstück des Chaos ist.“ Was bei Nietzsche noch als Aristokratismus abgetan werden kann, avanciert in der Anthropologie des 20. Jahrhunderts zu einem definitorischen Charakteristikum des Menschen: dieser sei – anders als das Tier – das Wesen der Distanz schlechthin. Denn erst die Herstellung von Abstand, die „actio per distans“ (Hans Blumenberg) ermöglicht, die Welt wie auch die Kunst zum Gegenstand freier Beschäftigung zu machen. Insofern hebt Krauses „Distanz“ über den Tod hinaus ein anthropologisches Grunddatum ins Bewusstsein, dass der Mensch – trotz all seiner Ekstasen und trotz all seiner romantischen Verschmelzungsphantasien – ein Wesen des Abstands ist. Zumindest aber stellt „Distanz“ ein aktuelles Vanitas-Symbol dar, ein gegenwärtiges Memento Mori, das ins Gedächtnis ruft, dass das allfällige und dem freien Willen Hohn sprechende Sterben keinen Menschen verschont. Die von Krause arrangierten leeren Leichensäcke warten schließlich nur darauf, nach dem zynischen Gesetz des Zufalls gefüllt zu werden. Dass der Tod als der große Gleichmacher alle angeht, hat der italie-

nische Künstler Maurizio Cattelan 2008 in seiner Arbeit mit dem Titel „All“ hervorgehoben, die neun weiße Leichentücher zeigt, die vermeintlich tote Körper zudecken. Erst bei näherem Hinsehen offenbart die neunteilige Plastik ihre Materialität: edlen weißen Marmor. Operiert Cattelan auf ästhetischer Ebene demnach noch mit dem „Pathos der Distanz“, verführt Krause den Betrachter zu einer weit größeren Nähe der Auseinandersetzung. Das Bild vom Leichensack reduziert den Umgang mit den sterblichen Überresten des Menschen augenscheinlich zu einem technischen Transport- oder Entsorgungsvorgang. Was angesichts dessen umso schmerzlicher fortbesteht, ist die Frage nach einer angemessenen Gedächtniskultur, die an die Einzigartigkeit der verschiedenen Menschen erinnert – eine Einmaligkeit, die der Tod ebenso substanziell wie unwiderruflich auslöscht. Krauses „Distanz“ enthüllt das allgegenwärtige Verbergen des Todes als eine letztlich widersprüchliche Präsenz von Abwesenheit.



CAROLINA CAMILLA KREUSCH

neuronerv, 2015
Karton, Lack, 450 x 230 x 180 cm

mikromakrofluid, 2015
Karton, Lack, Schläuche, 250 x 130 x 120 cm

Die Plastiken von Carolina Camilla Kreusch wirken wie seltsame Mischwesen, die ihre charakteristische Form aus der ihnen eigenen Unförmigkeit beziehen. Die aus Pappstreifen verwebten und verklebten Körper erinnern mit all ihren rundlichen Ausstülpungen und Einwölbungen an organische Gebilde, Zellklumpen, Amöben oder Nester. Die teils glänzenden, süß-giftigen Lackfarben lassen an „friendly aliens“ denken: fremd, aber nicht bedrohlich. Jedenfalls erweckt das leuchtend-pastellige Rosa, unterbrochen von Lila und dem Braun des verwendeten Kartons, den Eindruck einer geschuppten, sich vielfach häutenden Hülle, die diese Wesen nach außen hin abschließt. „Autosoma“ nennt Kreusch ihre Werke, „Selbstkörper“ also, die sich in ästhetischer Eindringlichkeit spielend gegenüber ihrer Umwelt behaupten. Die Künstlerin präsentiert mit „**neuronerv**“ ein besonders groß ausgreifendes Exemplar im Foyer des tim schwebend. Allein

neonfarbige Gurte vermögen, diesen amorphen Asteroiden festzuhalten und an Ort und Stelle zu bannen. Oder vielleicht ruht der wuchtige Körper doch völlig in sich selbst, die Schwerkraft mit souveräner Leichtigkeit überwunden? Mit seiner unförmigen Gestalt kontrastiert er jedenfalls nicht nur eklatant mit der modernen Linearität der umgreifenden Museumsarchitektur, sondern auch mit der kegelförmigen Geometrie der überlebensgroßen drei Grazien, die zu den markanten Gestaltungselementen des tim gehören. Zu diesen vier Meter hohen Figuren, die in der zentralen Blickachse des tim positioniert sind, bildet der Kreuschsche Asteroid einen eindrucksvollen formalen Kontrapunkt, der in seiner Unförmigkeit aller geradlinigen Funktionalität und kalkulatorischen Kausalität der Moderne Hohn spricht. Der besagte Körper scheint jedoch nicht nur von der Last der Funktion befreit, sondern – als Kunstwerk – zugleich von der Aufgabe der Repräsentation. So bedeutet die Kreuschsche Plastik allein sich selbst, ein exzeptioneller Status von Wirklichkeit in einer von Zeichen nur so überschwemmten Welt, die allzu häufig lediglich auf andere Zeichen verweisen und so die Spirale der Entreferentialisierung ins Unendliche weiter treiben.

So geschlossen die Kreuschsche Plastik auf den ersten Blick scheint, so sehr kommuniziert sie mit ihrer Umgebung. Sind denn die neonfarbigen Gurte vielleicht doch eher als Versorgungsleitungen oder Antennen, die vielfach durchbrochene Haut als ein großes sensorisches Organ zu deuten? Kreusch setzt ihre Wesen immer in ein Verhältnis zum umfassenden Raum, dessen Komplexität sie manchmal verdichten, manch-





mal reduzieren. Trotz ihrer offenbaren Funktionslosigkeit stellt sich die Frage nach dem Motiv, dem Code oder der DNA, die diese Wesen antreiben. Sie greifen auf ihre Umgebung aus, scheinen noch nicht fertig ausgebildet, sondern – nach Form ringend – noch im Werden, im Wachstum begriffen zu sein. Dieses Prinzip der prozessualen Unfertigkeit, die auf das von Zufällen begleitete Entstehen mehr Wert legt als auf das perfekt-geschlossene Ergebnis, stellt ein Leitmotiv der Künstlerin dar, die in ihren jeweils neuen Kunstwerken häufig mit Versatzstücken älterer Arbeiten aufwartet und zugleich Arbeits-

spuren des Verfertigers der Plastiken bewusst nicht kaschiert. So kommt im Schaffensprozess von Kreusch der Kontaktaufnahme, der Vernetzung mit dem umgebenden Raum – mit einer ebenso fremden wie vertrauten Umwelt – eine zentrale Bedeutung zu.

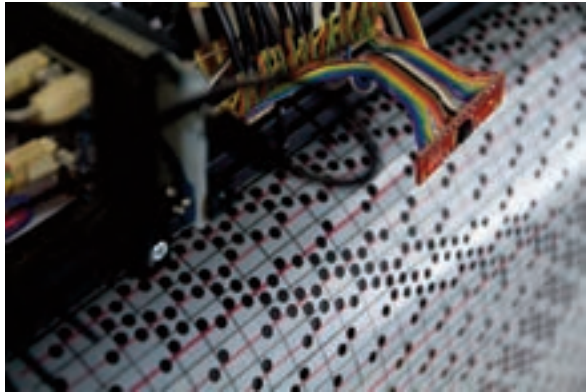
Viele ihrer Plastiken greifen sogar unmittelbar physisch auf ihre Umgebung aus. So hat sich ein weiteres ihrer Wesen mit dem Namen „mikromakrofluid“ in eine mannshohe Vitrine in einem Kabinett des tim eingeknistet, aus der es geradezu herausquillt. Was ist mit dem ursprünglichen Inhalt der Vitrine geschehen? Es liegt der Verdacht nahe, dass sich die wuchernde Spezies die darin vormalig ausgestellten Exponate schlichtweg einverleibt hat, nun verdaut, wächst, ausfüttert und sich – auf der Suche nach weiterer Nahrung – bereits über den oberen Rand der Kabinettwand in den freien Raum wölbt. In anderen von Kreuschs Werken finden sich häufig Dinge, Elektrogeräte, Möbelstücke sichtbar inkorporiert, die damit eine ungewöhnliche Symbiose mit ihrer Umwelt eingehen. Wie artifiziell die für die Moderne typische Trennung von Menschen und Dingen letztlich ist, darauf hat der französische Wissenssoziologe Bruno Latour wiederholt hingewiesen. Kreuschs Arbeiten machen wie selbstverständlich von dieser Erkenntnis Gebrauch.

neuronerv, 2015, Zusammenbau der Skulptur vor Ort



oben: mikromakrofluid, 2015
rechts: neuronerv, 2015





LAB BINAER

Basilika, 2015
Licht, Ton, Lochkarte, DIY-Lochkarten-Lesegerät,
Video-Projektoren, Steuerrechner,
Individualsoftware
3.595 m³

Das Künstlerkollektiv Lab Binaer erweckt mit seinem multi-medialen Projekt „**Basilika**“ eine alte Industriehalle auf dem Gelände der ehemaligen Augsburger Kammgarnspinnerei zu ästhetischem Leben. Das 1890 errichtete und nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegend renovierte Gebäude, das wegen seiner dreischiffigen Architektur im Volksmund „Basilika“ genannt wird, diente ehemals der Wollbearbeitung. Bevor dieser Industriebau in eine moderne Büro- und Loft-Architektur umgewandelt wird, steht „Basilika“, die vollkommen entkernt ist und sich in einem rohen baulichen Zustand befindet, dem gleichnamigen Kunstprojekt zur Verfügung. Für seine künstlerische Arbeit nutzt Lab Binaer die zentrale Halle im Erdgeschoss, die zwei Betonstützenreihen architektonisch gliedern. Da aufgrund der verdeckten Fenster diese fast 50 Meter lange und 16 Meter breite Halle komplett verdunkelt ist, bietet sie sich als eine Black Box dar, die sich ideal für eine multimediale Bespielung eignet.

Das aus zwei Teilen bestehende Multi-Media-Projekt, das insgesamt etwa zehn Minuten dauert, nimmt im ersten Part ihren Ausgangspunkt von der analogen Lochkarte einer Webmaschi-

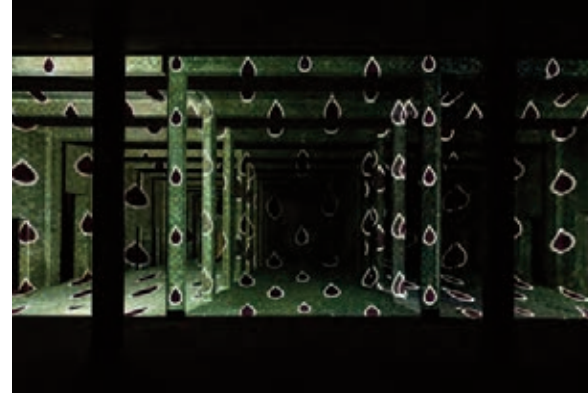
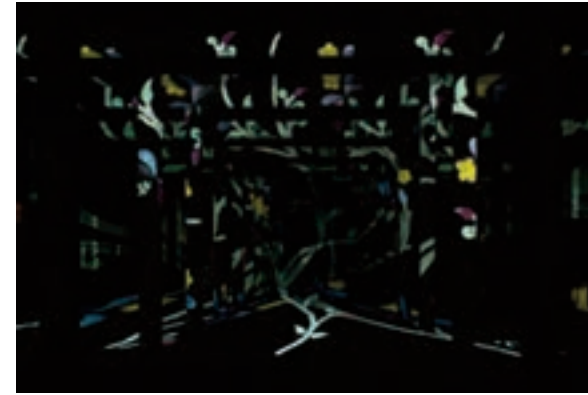
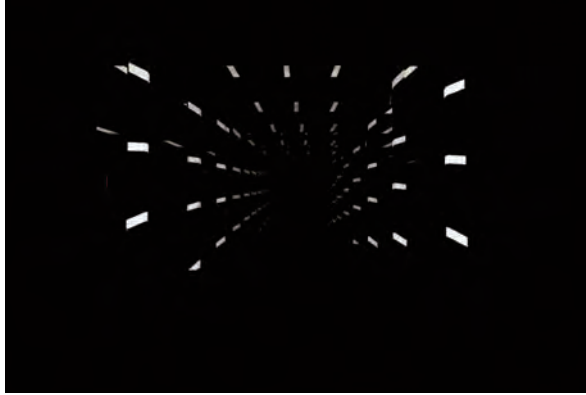
ne des tim – einer Lochkarte, auf der im binären System der Schriftzug „Made in Augsburg“ codiert ist. Die Künstler von Lab Binaer, die ihr prägendes Darstellungsmittel bereits programmatisch in ihrem Namen tragen, übersetzen den Code „Made in Augsburg“ im Folgenden in mehrfacher Weise.

Eine eigens entworfene Kartenlesemaschine – eine Hommage an die analoge Verschlüsselungstechnik – dechiffriert zunächst den originalen Code der Lochkarte. Eine daran gekoppelte Software liefert die steuernden Informationen für die Lichtprojektion und die Einspielung des Maschinensounds. Zusammen verleihen sie der Halle visuell und akustisch eine neue Form. Durch den unerbittlichen Rhythmus von Webmaschinen angetrieben, errichtet sich eine Architektur aus Licht und Ton, die mit dem vorhandenen Industriegebäude spielt – zunächst in Schwarz-Weiß.

Die durch die Projektion akzentuierten Betonstützen verwandeln sich in riesige Kettfäden und lassen ein raumgreifendes Gewebe aus Licht entstehen. Zwischendurch rasen gestaffelte Lichtimpulse wie Schussfäden durch das Gebäude auf den Betrachter zu. Der ganze Raum pulsiert wie eine gewaltige ästhetische Apparatur, die die frühere industrielle Nutzung des Gebäudes evoziert. Aber es geht keineswegs um die multimediale Kopie einer Maschine – es geht vielmehr um den harten Takt der Moderne, deren Code Lab Binaer sicht- und hörbar macht. Nun folgt in dramaturgischer Steigerung der zweite Akt der Basilika-Bespielung, der die Szenerie komplett verwandelt. Beide Parts zusammen liefern ein eindrucksvolles Beispiel für die Dialektik des Schönen. Operiert der erste Teil mit einer geo-



Basilika, 2015
oben: „Basilika“, Gebäude der ehemaligen
Wollsortierung der Augsburger Kammgarnspinnerei;
Lochkartenleser
rechte Seite: Ausschnitt aus der Projektion

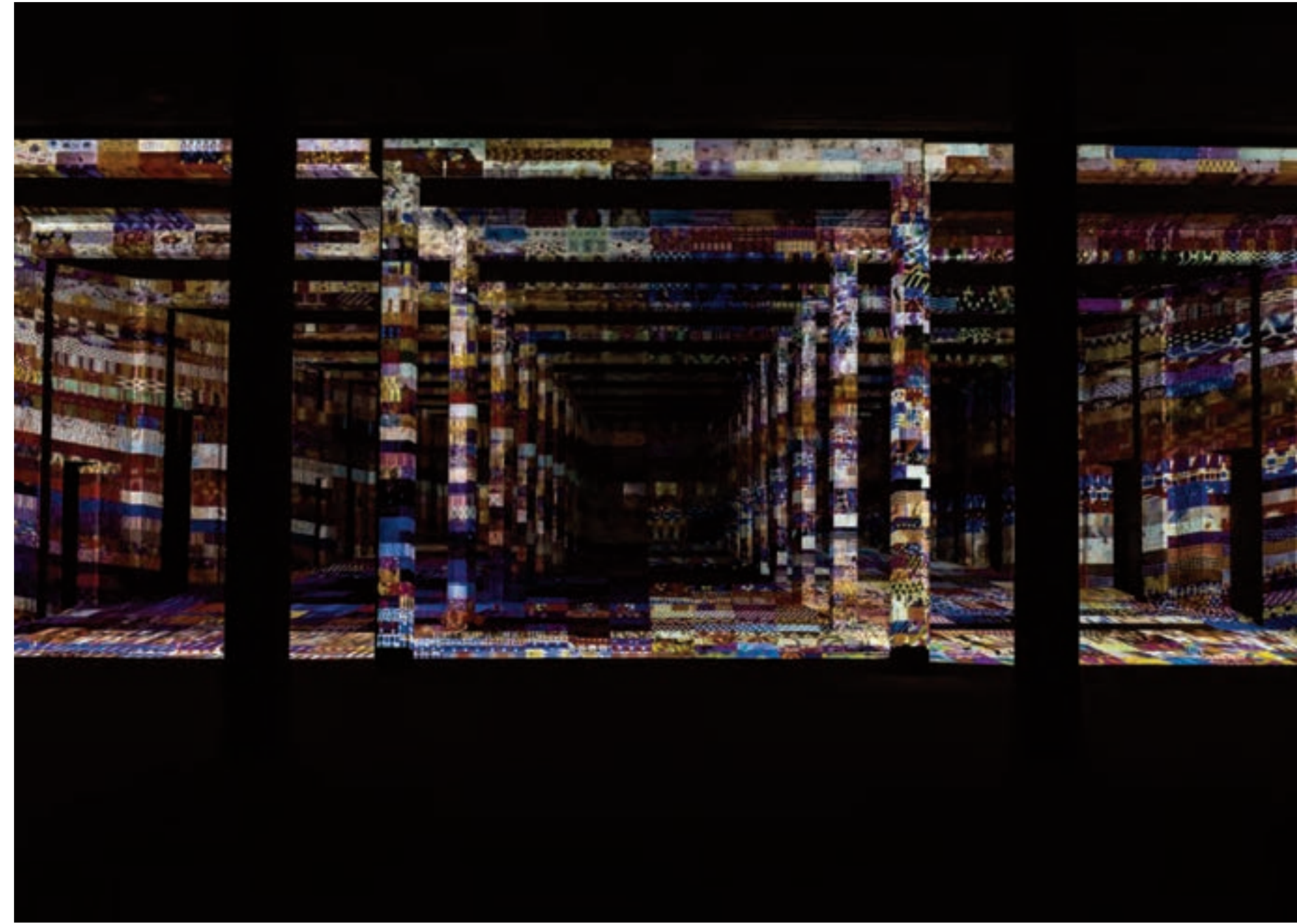
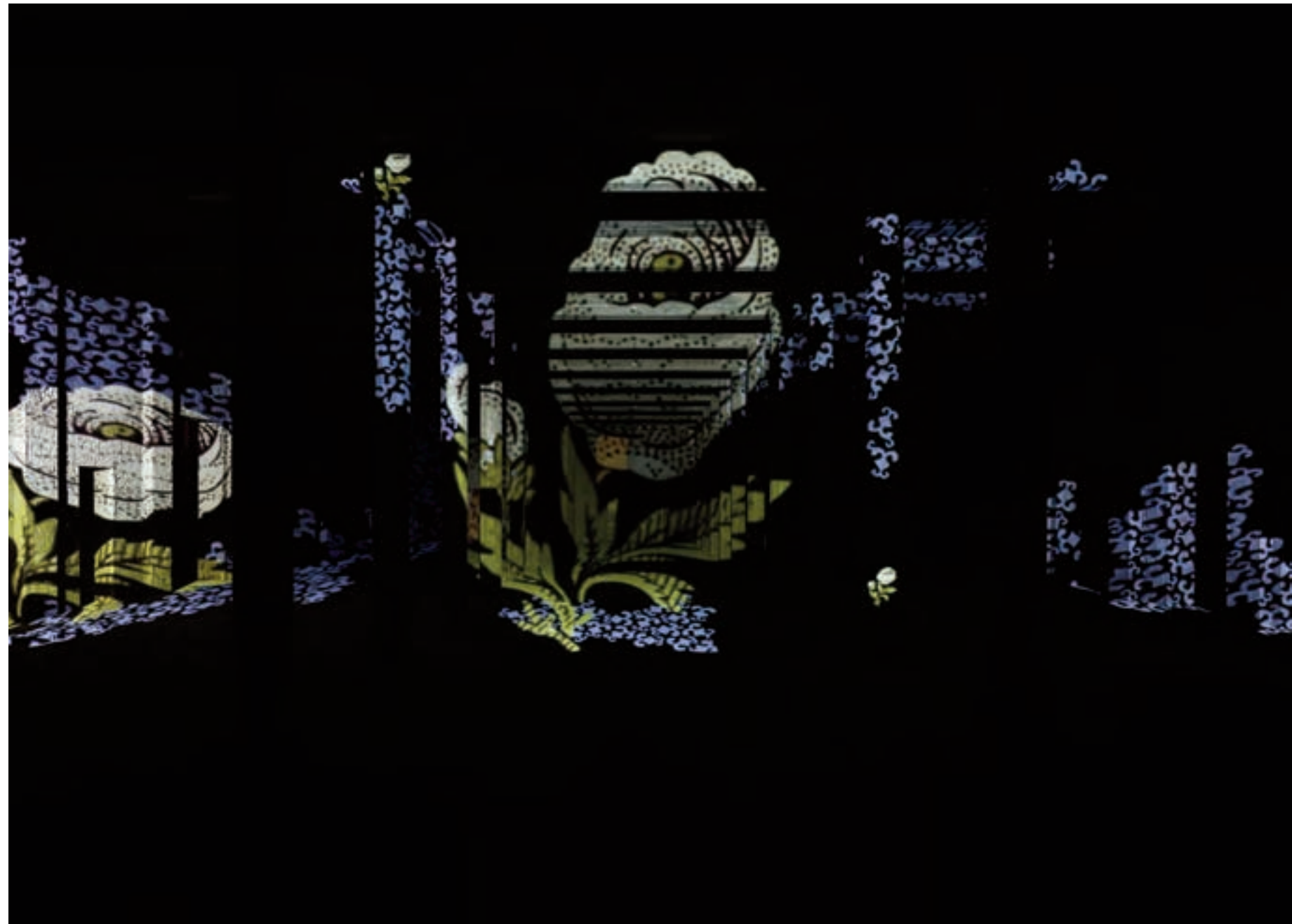


metrisch reduzierten Schwarz-Weiß-Optik, in Bewegung gehalten allein von einem technoiden Klangrhythmus, so übernimmt im zweiten Teil – ganz im Zeichen des Organischen – eine farblich und formal überbordende Bildsprache die Regie, die von harmonischer Musik untermalt wird. Diese geradezu entfesselte Welt von Farben und Formen ist ausnahmslos dem berühmten Musterbucharchiv des tim entlehnt. Zugleich hat der analoge Antrieb der Lochkarte ausgedient, fortan bestimmt allein die digitale Gestaltung den Charakter des Kunstwerks. Der aus Licht gewebte Stoff kann nun nach allen Regeln softwaregesteuerter Kunst veredelt werden. Wiederum arbeitet Lab Binaer mit der Übersetzung von Codes. Denn das Künstlerkollektiv setzt die nur in Ausschnitten vorliegenden analogen Muster aus dem Musterbucharchiv des tim digital wieder zusammen oder zerlegt sie in ihre Grundelemente. So bilden sich aus Musterfragmenten unversehens vollständige

Reporte. Andere Muster ranken sich die Betonstützen hoch, wachsen sich aus und erobern so den umgreifenden Raum. Die verschiedenen Patterns lassen ganz unterschiedliche Architekturen aus Formen und Farben entstehen, die Mal an eine Kathedrale, Mal an eine Moschee, Mal an eine Grotte oder an phantastische Orte denken lassen, die ihren festen Sitz allein in unseren Erinnerungen oder Träumen haben. Im Sekundentakt holen die Künstler von Lab Binaer aus dem riesigen Fundus der Musterbuchsammlung des tim neue Patterns ans Licht, verleihen ihnen Gestalt, Farbe und Stimmung. Dabei vollführen sie eine interessante ontologische Übung: denn mit der Wirklichkeit der in der Projektion aktualisierten Muster verweisen sie auf den eigentlichen Charakter der Musterbuchsammlung als eines Archivs von unerschöpflichen Möglichkeiten. Anlässlich der unendlichen Möglichkeiten unserer Wirklichkeit kam die Soziologin Elena Esposito zu dem paradoxen Schluss: „Die Realität ist unwahrscheinlich“. Der zweite Teil der Basilika-Bespielung mündet in ein Schlussbild, das schließlich das Ergebnis eines letzten Übersetzungsprozesses darstellt. Denn aus dem üppigen Musterreigen schält sich zuletzt der Schriftzug „Made in Augsburg“ heraus. Damit greift das Kunstwerk seinen Ausgangspunkt auf, den es jedoch in die Gegenwart des digitalen Zeitalters überträgt. Zudem kann das „Made in Augsburg“ auf das Projekt von Lab Binaer selbst angewandt werden, das der Arbeit der Industrie eine Arbeit der Kunst hinzugefügt und so ein ehemaliges Produktionsgebäude in einen Kunst-Raum verwandelt hat. Diese ästhetische Umformung reflektiert den urbanen Umbruch

selbst, der umso überzeugender zu gelingen scheint, je besser er sich aus der historischen Ressource nährt. Das Bild „Made in Augsburg“ stellt jedoch nicht den Schlusspunkt des Basilika-Projektes von Lab Binaer dar. Denn die multimediale Bespielung bricht abrupt ab. Mit diesem theatralen Effekt werden die Zuschauer in die Realität der Industriehalle zurückgeholt, die wieder in ihrem Rohzustand sichtbar wird. Mehr noch: Lichtstrahler, die auf den Rücken der Zuschauer gerichtet sind, werfen deren Schatten in den Raum hinein, wodurch sich die Beobachter gleichsam auf sich selbst zurückgeworfen finden – mit (vielleicht) einer Reihe von Fragen. Diese könnten sich um die Bestimmung einer tragfähigen Wirklichkeit drehen. Liegt sie in der grauen Industriehalle der Vergangenheit oder in der so eindringlichen Bespielung als einer Utopie der Zukunft? Beide Realitätsebenen sind jedenfalls Möglichkeiten einer Geschichte eines „textilen“ Ortes, der nach einer neuen Bestimmung sucht. Zugleich bietet das Basilika-Projekt ein Lehrstück für die unausweichlicher Übersetzungsprozesse, die der industriellen wie der ästhetischen Kultur der Moderne aufgegeben sind. Wie gerade auch der Textildruck in der Kreation aktueller Muster mit immer neuen Varianten von Kopien operiert, so ist der Kern von „Basilika“ eine kopierende Übersetzungsleistung, die unterdessen nicht Gleiches, sondern Differentes hervorbringt. Der

Schlüssel zu dieser Übersetzungsleistungen liegt im binären Code, der Matrix der Moderne. Ihre Bedeutung führt das Augsburger Künstlerkollektiv im ersten Part seines Licht-Sound-Projekts bewusst vor Augen. Die Demonstration der Kartenlesemaschine macht zugleich sichtbar, dass gerade in einer multimedial operierenden Kunst zwischen Bild und Gegenstand, zwischen Zeichen und Objekt der Darstellung ein Drittes getreten ist: nämlich eine Apparatur, die als konstruktive Schnittstelle nicht nur den Zugang zur Wirklichkeit ermöglicht, sondern diese auch konstitutiv hervorbringt. Für ein durchgreifend medialisiertes Zeitalter zeugt „Basilika“ damit nicht zuletzt von der fundamentalen Verschiebung der Wirklichkeitserfahrung, nämlich von der analogen hin zu einer digital erzeugten Realität – eine Verschiebung, die die Kunst der Gegenwart zutiefst herausfordert.





MANFRED MAYERLE

Aus der Reihe:

100 Kassetten

Zeichnungen

1991-2012

Estate 03 – die großen, 2003

Mischtechnik

Folge von 5 Blättern in Kassette Nr. 054

32 x 22 cm

Kleine Gouachen, 2006–2007

Mischtechnik auf Bütten

Folge von 8 Blättern in Kassette Nr. 040

29,6 x 21 cm

Kleine Welten, geschrieben, 1995–2001

handgeschöpftes Papier, Aluplatten, Abstandshalter

15 x 10,5 cm

Post Djerassy, 2007

Thailändisches Schirmpapier, Karton,

Acrylfarben, Tinten

15 x 30 cm

Manfred Mayerles Schaffen zeugt von einem beharrlichen Streben nach Abstraktion. Seitdem der Künstler in den 1990er Jahren den Weg der Gegenständlichkeit verlassen hat, ist sein Œuvre von einer konsequenten Verselbstständigung von Linie und Farbe geprägt, die nichts mehr darstellen außer sich selbst. Die geometrische Reduktion von Mayerles Formsprache geht so weit, dass sich die vertikalen und horizontalen Linien – wie Kette und Schuss – zumeist im rechten Winkel verkreuzen. Die gewählten Farben ordnen sich dabei oft nur widerwillig der mehr oder weniger streng durchgeführten Rasterung unter, die sie in überraschenden Kombinationen immer wieder aufs Neue überschreiten. Linie und Farbe begegnen als die beiden gestalterischen Prinzipien, die in jedem einzelnen der von Mayerle häufig seriell angelegten Werke um eine neue ästhetische Lösung ringen. Im Ergebnis präsentieren die Bilder ein Paradox: sie machen umso mehr sichtbar, je stärker sie reduziert sind.

Die schiere Fülle an Farb-Form-Kompositionen – allein die Werkgruppe „100 Kassetten“ beinhaltet aberhunderte kleinformatige Arbeiten in Mischtechnik – lässt vermuten, dass es

Mayerle nicht darum geht, eine letztgültige Lösung zu finden, sondern aus der unentwegten Exploration von künstlerischen Möglichkeiten je neuen Sinn zu schöpfen. Mit beeindruckender Disziplin geht Mayerle täglich neu daran, den weißen Zeichengrund ästhetisch zu vermessen, mit einem Liniengeflecht zu überziehen und zugleich farblich zu erkunden. Dies verweist auf eine künstlerische Praxis, die sich als ebenso existenzielle wie meditative Beschäftigung ausnimmt. Mit leidenschaftlichem Ernst sucht der Künstler nach einer stimmigen Ordnung, nach einem ausgewogenen Verhältnis, nach dem rechten Maß der malerischen Elemente: von der charakteristischen Physis der verwendeten Malgründe – wie etwa der handgeschöpften Papiere – angefangen, bis hin zu der raffinierten Materialität der Farbaufträge, die in ihrer bisweilen komplexen Schichtung eine ganz eigene Tiefgründigkeit erkennen lassen.

Wie aber sind die stets wiederkehrenden Linien zu deuten? Mayerle würde vielleicht Paul Klee, dem großen Theoretiker der Linie zustimmen, der in dieser viele Deutungsmöglichkeiten erkannte: „Strom in der Ferne. Gedanke. Bahn. Angriff. Degen. Stich. Pfeil. Strahl. Schärfe des Messers. Gerüst. Zimmermann aller Form: Lot.“ Ohne Zweifel spiegeln die bei Mayerle im rechten Winkel aufeinander zulaufenden Geraden die Bauprinzipien der Moderne.

So enthalten diese der gegenständlichen Repräsentation enttobenen Werke trotz ihrer starken Abstraktion zarte Reflexe ihrer Anfangsgründe, aus denen sie ihren Charakter schöpfen: Geist und Gefühl, Apollinisches und Dionysisches – um mit Friedrich Nietzsche zu sprechen –, Ereignis und Struktur, oder

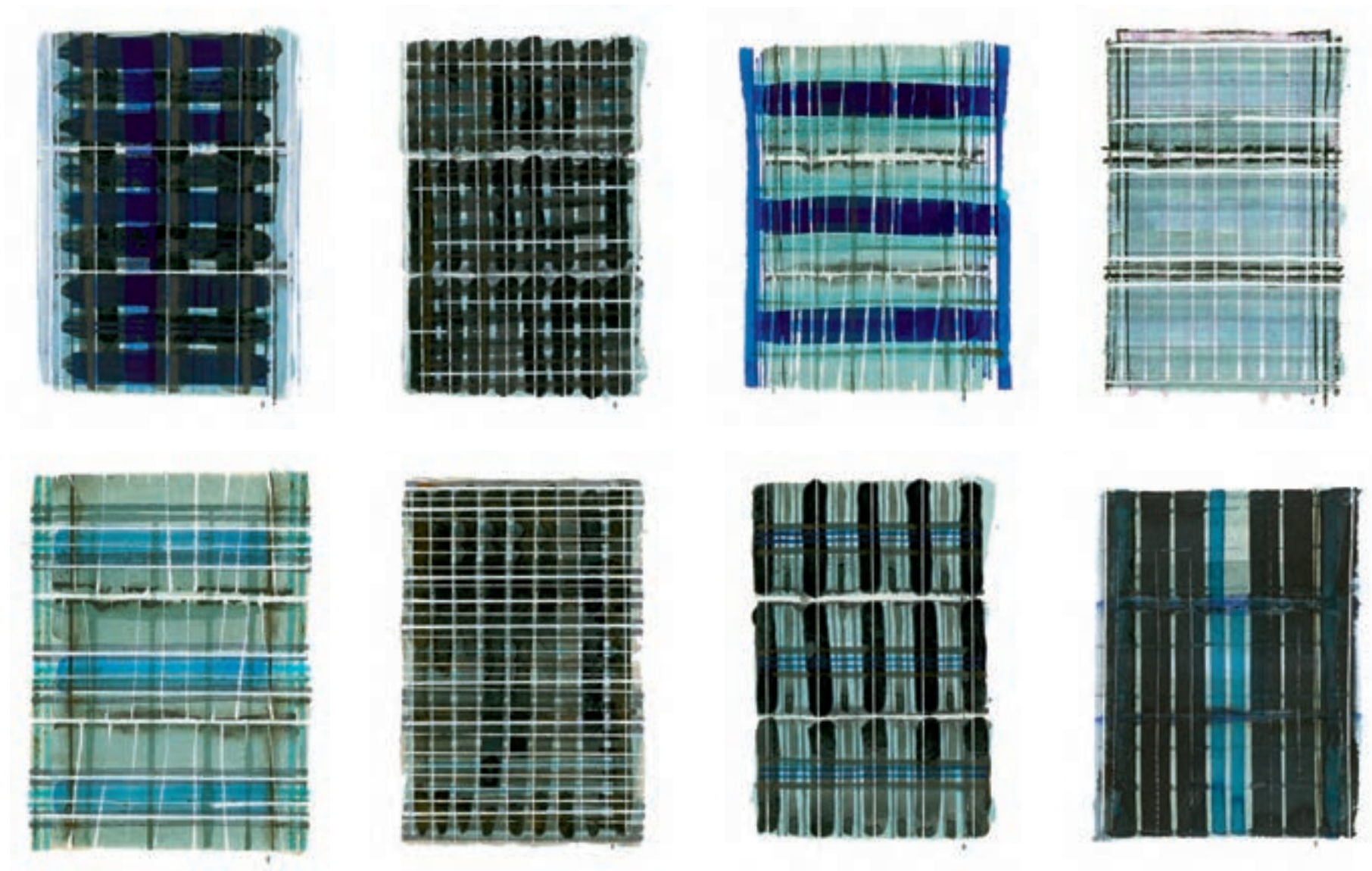
Kleine Welten, geschrieben, 1995–2001



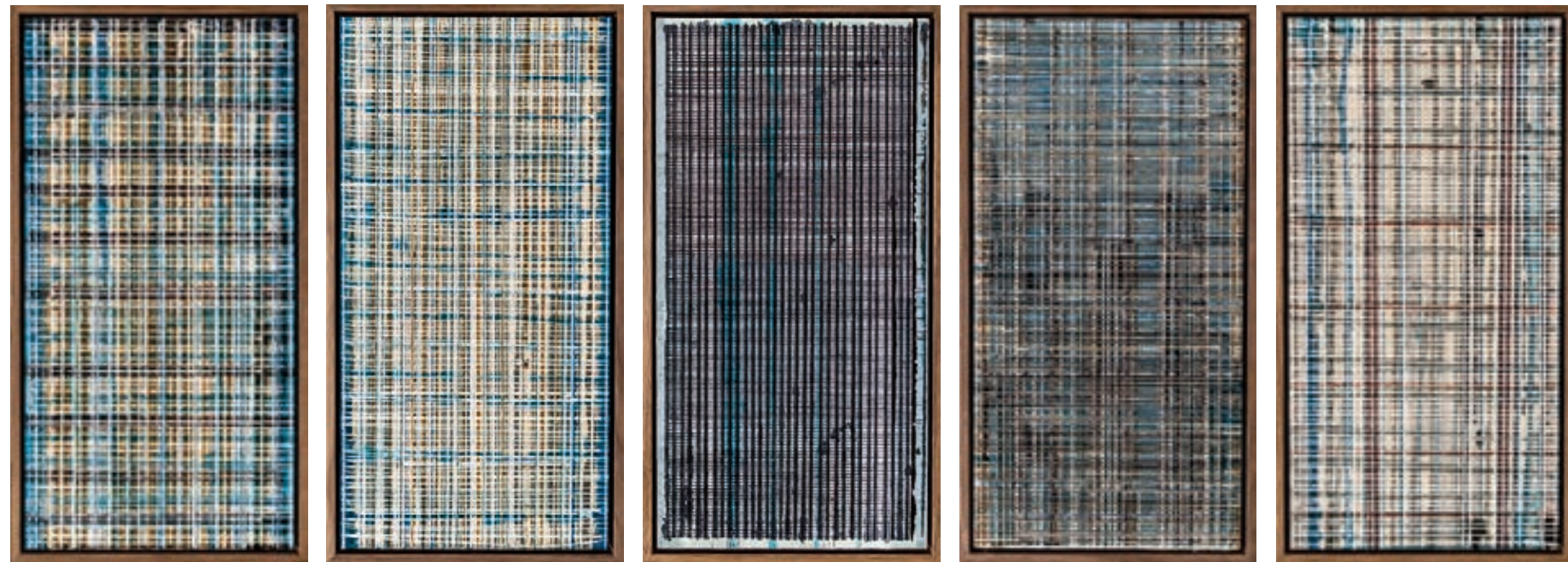
auch Form und Inhalt, selbst wenn letzterer gleichsam kategorial entleert ist. Dass bei Mayerle schließlich die serielle Modernität an eine Grenze stößt, offenbart erst der nähere Augenschein. Dieser zeigt, dass all die mühsam gezogenen Linien auf Handarbeit beruhen, die deshalb Mal ausfransen, Mal sich biegen, jedenfalls in keinem Fall eine perfekte geometrische Linearität verkörpern. Von daher konstituiert Mayerles händische Arbeitsweise ein nicht zu hintergehendes Moment der Individualität im Werk des Künstlers: ein Zeichen von Differenz in der Identität.

Je dichter die meist in Weiß ausgeführte Rasterung der Bilder in Erscheinung tritt, desto textiler wirken Mayerles Werke, die – wie in der Serie „**Post Djerassy**“ – an elementare Texturen denken lassen. Dagegen erinnert die Werkgruppe „**Kleine Welten, geschrieben**“ mit ihrer energiegeladenen, chaotischen Struktur, die einer geordneten Linearität diametral entgegentläuft, eher an ein Wollvlies oder an einen groben Filz. Dieses wilde Geflecht wird allein von der rechtwinkligen Geometrie des bearbeiteten Papiers wieder in seine formalen Schranken verwiesen. Auch wenn Linien – wie in der genannten Werkgruppe – einmal vom geraden Weg abweichen und den Charakter einer unverwechselbaren Schrift anzunehmen scheinen, bestätigen sie in dialektischer Manier nur die höhere Ordnung einer ebenmäßigen Geometrie.

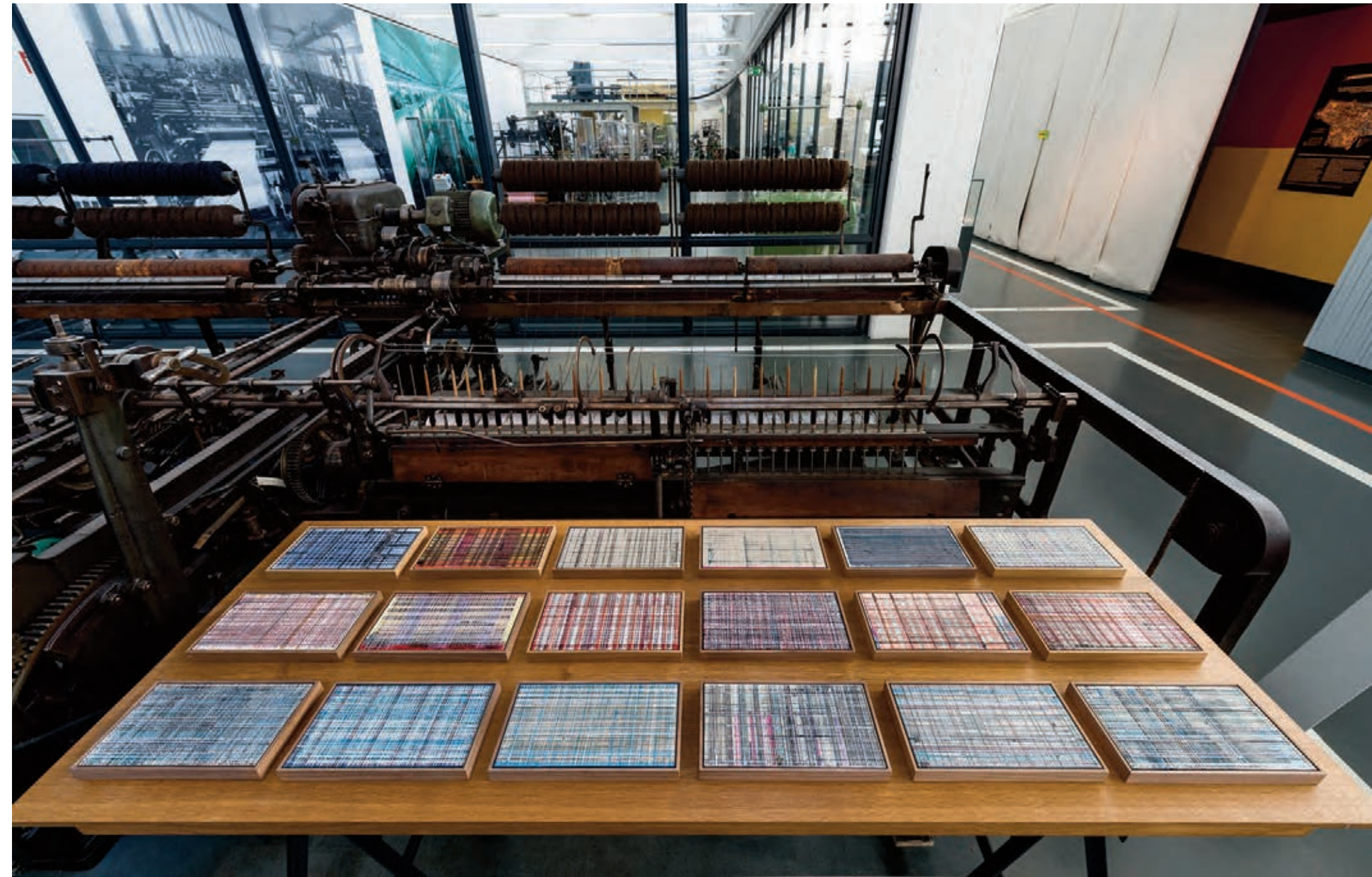
Geht Mayerle mit seinen „Kleinen Welten“ auf Reisen, transportiert er sie, fein säuberlich sortiert, in handlichen Holzcontainern, die den Musterkoffern von fahrenden Händlern ähneln. Wie Musterkoffer oder Musterbücher, so bergen diese hölzernen Gehäuse zahllose „Kostproben von Möglichkeiten“, wie Emil Baschonga einmal das Wesen von Mustern auf den Punkt brachte – Möglichkeiten, die ihre ästhetische Wirkung überdies erst in der Rezeption des Betrachters entfalten. Die Werkgruppe „100 Kassetten“, auf die sich an die 600 Arbeiten verteilen, verrät durch die Aufbewahrung in Eichenholzbehältern ebenfalls ein weiteres Ordnungsprinzip, das Kleinserien von vier bis neun Einzelarbeiten formal zusammenfasst. Unweigerlich verwandelt jede der gediegenen Holzkassetten ihren Inhalt in eine Kostbarkeit, die über die ästhetische Dimension der Kunstwerke hinausweist. Solchermaßen verwahrt, laden die Zeichnungen zu einer gleichsam meditativen Betrachtung ein, die vielleicht dazu führen mag, dass ein wenig von der Ordnung der Dinge, die Mayerle ästhetisch sucht und festhält, auf den Betrachter übergeht. Das unbestechliche Augenmaß des Künstlers jedenfalls lädt als Sehschule der Moderne zu immer neuen Entdeckungen ein.

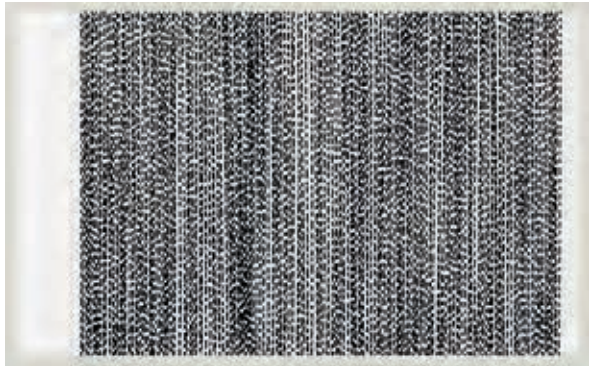






Post Djerassy, 2007





CHRISTINE OTT

Kryptogramm.15.001, 2015

Jacquard-Gewebe
160 x 840 cm

Kryptogramm.15.002, 2015

Acryl auf Papier
480 x 800 cm

Turbus.12.021, 2012

Tusche auf Papier, geschnitten
320 x 132 x 5 cm, 21-teilig

Serielle Arbeiten aus Papier, 2006–2014

Tusche auf Papier, geschnitten

oben v. l. n. r.: recto.verso.12.016, 2012,
Tusche auf Papier, geschnitten, 100 x 62 x 5 cm;
KON.X.14.014, 2014,
Tusche auf Papier, geschnitten, 72 x 72 x 3 cm;
Turbus.12.030, 2012,
Tusche auf Papier, geschnitten, 80 x 80 x 5 cm

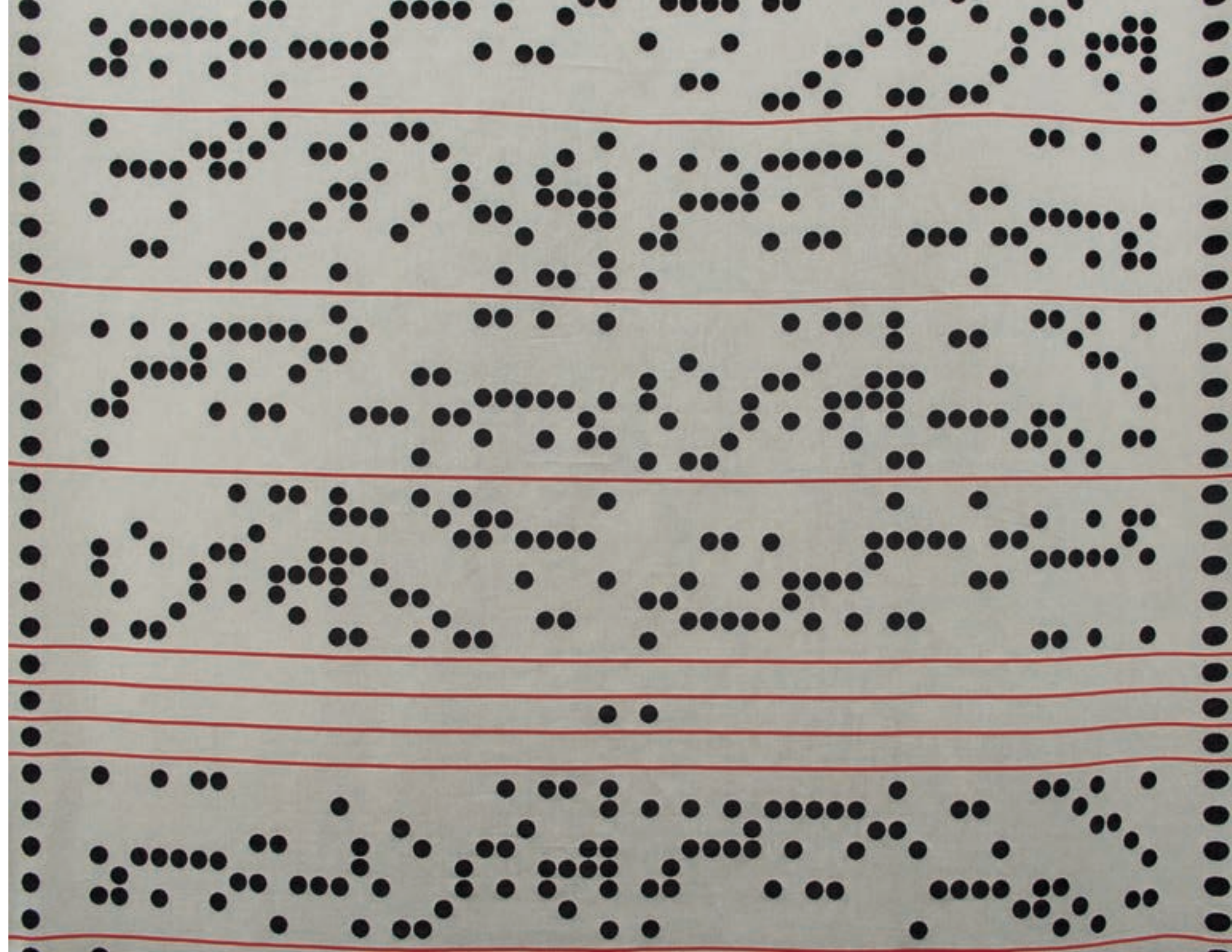
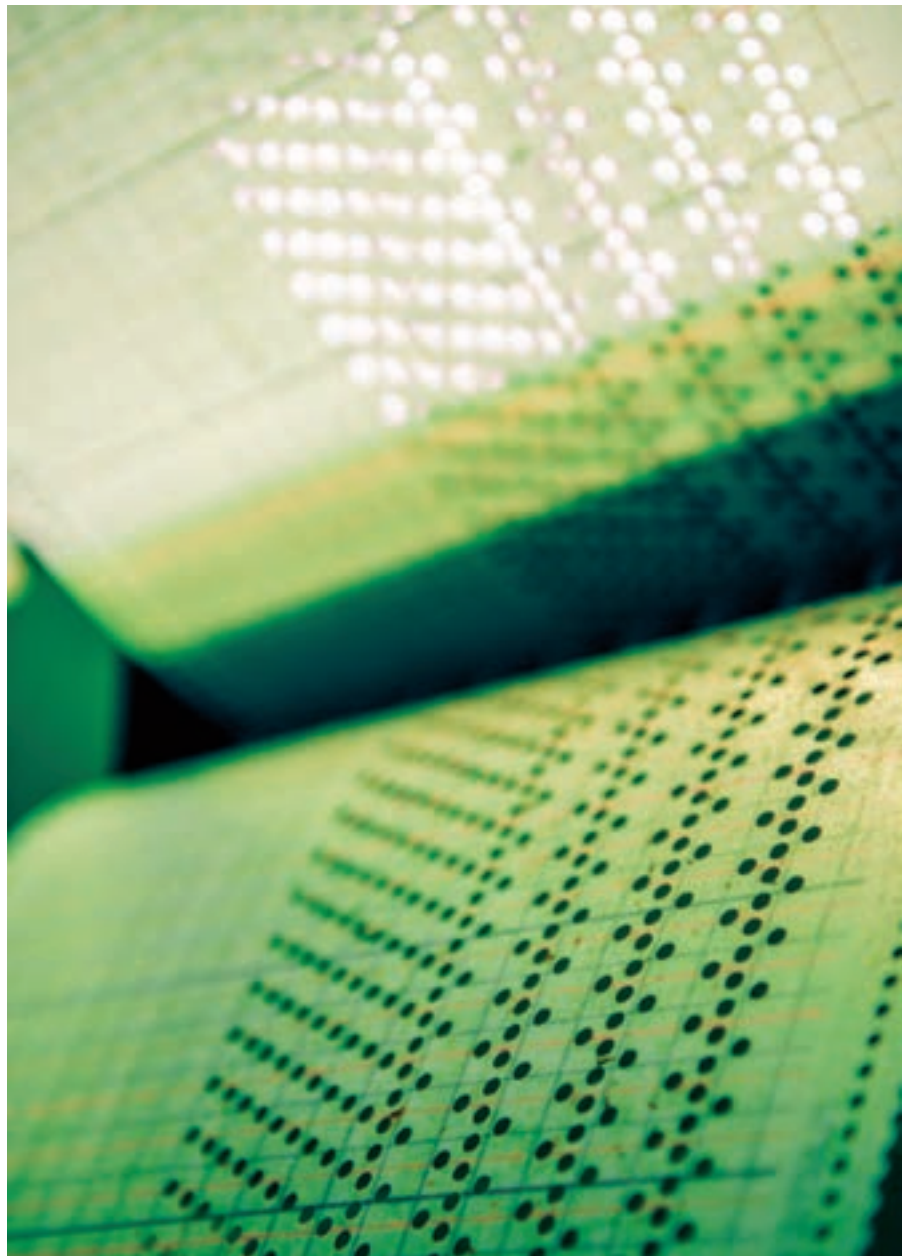
rechts: Turbus.12.021, 2012

Die Formensprache der Kunst von Christine Ott ist ganz und gar der Moderne verpflichtet. Ihre Bilder und plastischen Arbeiten, zumeist als Serie geschaffen, leben von der geometrischen Reduktion, die sich der repräsentativen Aufgabe entledigt hat. Ob in linearer oder kreisförmiger Gestalt, Ott ver selbstständigt die Darstellungsmittel, die nur mehr sich selbst darzustellen scheinen. Die Künstlerin geht, genauer betrachtet, sogar noch einen Schritt weiter. In ihren in den letzten zehn Jahren entstandenen Arbeiten aus geschnittenem Papier, das sie zuvor farblich bearbeitet hat, befreit sie die dominante Form der Linie sogar von der Selbstreferenz. Indem sie ihre Linien nicht bloß zeichnerisch, sondern als Papierstreifen ausführt, faltet und als Rechtecke plastisch arrangiert, überschreitet Ott bewusst die zweidimensionale Fläche hin zum dreidimensionalen Raum. Anstatt ein Medium der Darstellung von Wirklichkeit zu sein, avanciert die Linie selbst zur Wirklichkeit. Trotz aller geometrischen Abstraktion und formalen Wiederholung geht es Ott nicht um eine mechanische Multiplikation linearer Strukturen, die sich formal dem reinen rechten Winkel unterwürfen. Mit der regelmäßigen Überschneidung von Linien, mit der Beugung von Geraden gelingt der Künstlerin vielmehr eine eindringliche Ästhetik, die ihre Charakteristik aus einer gleich-

sam arbiträren, aber doch kontrollierten Unregelmäßigkeit bezieht. Der Vergleich mit dem textilen Konstruktionsprinzip des Webens liegt nahe. Jedenfalls begegnet in Otts Arbeiten ein Rhythmus, der, mit zahlreichen Synkopen durchsetzt, eine ganz eigene visuelle Spannung erzeugt.

Die 2012 entstandene Komposition „**Turbus 12.021**“ stellt eine konsequente Weiterführung dieses Prinzips dar. Die aus 21 Einzelarbeiten zusammengefügte Serie, die an ein Ensemble aus aufgerollten Kabeln erinnert, bietet die bei Ott so dominierende Linie nun in kreisförmiger Gestalt. Die mit Tusche farblich akzentuierten Papierstreifen rollen sich schneckenartig ein – jedoch nur bis zu einem gewissen Grad. Diese Streifen bilden so einen gleichsam rotierenden Ring, der sich wie eine Iris um das freigelegte Zentrum legt. Mit der konstanten Reduktion der Radien überschneiden und verschieben sich die Farbmarkierungen gegeneinander und erzeugen eine rhythmische Spannung. Trotz der strengen geometrischen Form brechen die geklebten Streifen immer wieder aus ihrer Rolle aus und widersetzen sich dem beherrschenden Strukturprinzip. Worum jedoch ist das Papierarrangement gewickelt? Das als Leerraum angelegte Zentrum der einzelnen Kreise scheint in der Lage, die um es sich windende Spannung gleichermaßen zu entwickeln und auszuhalten. Wie auch bei ihren anderen geometrischen Arbeiten, bestimmt das gegenläufige Spiel von farblich pointierter Linearität und weißem Bildraum das gestalterische Prinzip der Münchner Künstlerin. Je mehr Ott aus ihren Arbeiten weglässt, je mehr sie abstrahiert, desto mehr legt sie frei, nämlich die Bauprinzipien der Moderne.



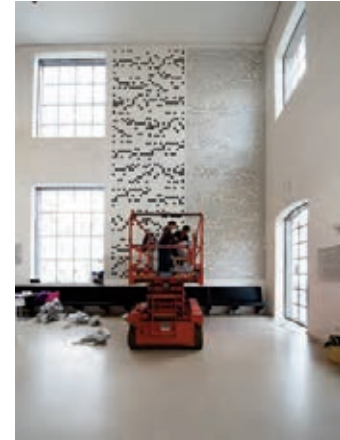


Kryptogramm.15.001, 2015; Lochkarte zur Webmaschinensteuerung; Detail aus Kryptogramm.15.001, Detail



Mit „**Kryptogramm.15.001**“ und „**Kryptogramm.15.002**“ exploriert Ott einen weiteren Anfangsgrund der Moderne, in der findige Köpfe erstmals damit begannen, mittels maschinenlesbarer Codes Daten zu speichern, zu lesen und zu verrechnen. So ermöglichte die von Joseph Marie Jacquard anfangs des 19. Jahrhunderts in der Weberei eingeführte Lochkarte, auf der aufwändige Muster abrufbar waren, ehemals teuerste Stoffe nun in serieller Massenproduktion herzustellen. Die Lochkarte, die auf der Grundlage des binären Systems operiert, zählt deshalb zu den historischen Ausgangspunkten der modernen Computerisierung. Ott greift dieses Thema in zweifacher Weise auf. In „**Kryptogramm.15.001**“ hat sie das typische Aussehen einer Lochkarte auf eine etwa 10 Meter lange Stoffbahn übertragen, die auf einem der Webstühle im Studio hergestellt wurde. Die Künstlerin hat damit den Code, der als mechanisch detektierbare Sprache Informationen in einen Produktions- oder Rechengang einspeist, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erhoben. Sie lässt damit ein Speichermedium, das für gewöhnlich nur

als Mittel zur Bearbeitung von Realität dient, selbst zur Realität werden, die aus dem von Ott bevorzugten Prinzip der linearen Überkreuzung – in diesem Fall von Kett- und Schussfäden – besteht. Die regelmäßig verkreuzten Fäden mit ihren typischen Bindungspunkten wirken – jenseits des konkreten Musters – wie ein basaler Quellcode, aus dem sich andere Codes speisen. Zugleich ist ein Produkt entstanden, das selbst dem produktiven Prozess der Herstellung entzogen ist, das sich nicht mehr maschinell lesen lässt und von daher eines funktionalen Sinnes entbehrt. Die Webmaschine hat keinen Stoff hervorgebracht, sondern in einem selbstreferentiellen Akt ihren eigenen Code. Dass es, um einen Code zu weben, wiederum eines eigenen Codes bedarf, der zudem von dem fabrizierten Ergebnis verschieden ist, stellt die poetologische Pointe dieser Arbeit dar. Mit „**Kryptogramm.15.002**“, das Ott auf eine acht Meter hohe Wand übertragen hat, erkundet die Münchner Künstlerin die ästhetische Wirkung ihres Codes in einem noch größeren Format, wobei sie nur mehr mit schwarzen Papierpunkten auf dem weißen Untergrund der Wand experimentiert. So mutet „**Kryptogramm.15.002**“ wie eine ungemein vergrößerte Brailleschrift an, wie eine gigantische Matrix, die der Entzifferung harret. Das geometrisch reduzierte Erscheinungsbild der von Ott geschaffenen Codes, die dem Schema von Punkt und Nicht-Punkt, von Eins und Null, folgen, bezieht wiederum aus der gestalterischen Zurückhaltung seine genuine ästhetische Qualität. Schwarze Punkte übersäen regelrecht den jeweiligen Bildgrund der beiden Kryptogramme. Diese Punkte entsprechen den ausgestanzten Löchern der Lochkarte, nur dass die dort



negativ bestimmten Positionen hier positiv, das heißt in Stoff oder in Papier, umgesetzt sind. Wie sind die Ottischen Kryptogramme zu interpretieren? Jedenfalls setzt der auf universale Lesbarkeit gepolte menschliche Verstand sofort an, die Bedeutung des künstlerisch umgesetzten Codes entschlüsseln zu wollen. Ott lässt jedoch den penetranten Impuls des Menschen zu dechiffrieren, zu entziffern von ihren Kunstwerken abprallen, die paradoxerweise ihren Schlüssel nicht preisgeben. Der allseits lesbare Code der Moderne ist unlesbar geworden. Trotz ihrer so durchdringenden binären Logik versagt die Detektion von Sprache. Das unendlich erprobte Spiel von Zeichen und Bezeichnetem ist zum Scheitern verurteilt, ein Spiel, bei dem gerade in der Gegenwart immer mehr Zeichen auf lediglich weitere Zeichen zu verweisen scheinen – mit dem möglichen Effekt, dass die inflationären Zeichen das Bezeichnete geradezu zum Verschwinden bringen. Was jedoch nicht zu entschlüsseln ist, so ließe sich der berühmte Satz aus Ludwig Wittgensteins Tractatus logico-philosophicus variieren, „darüber muss man schweigen“ – schweigen angesichts einer enigmatisch verfassten Welt, die allenfalls in „Kryptogrammen“ vorliegt.



Kryptogramm.15.002, 2015,
Gesamtansicht, Detail



PETER POHL

Schwebstoff, 2015
Fluoreszierender Tüll, Angelschnüre,
Beamer-Projektion
350 x 350 x 320 cm

Musik: Philip Pohl
Komposition zur Installation
Schwebstoff 2015

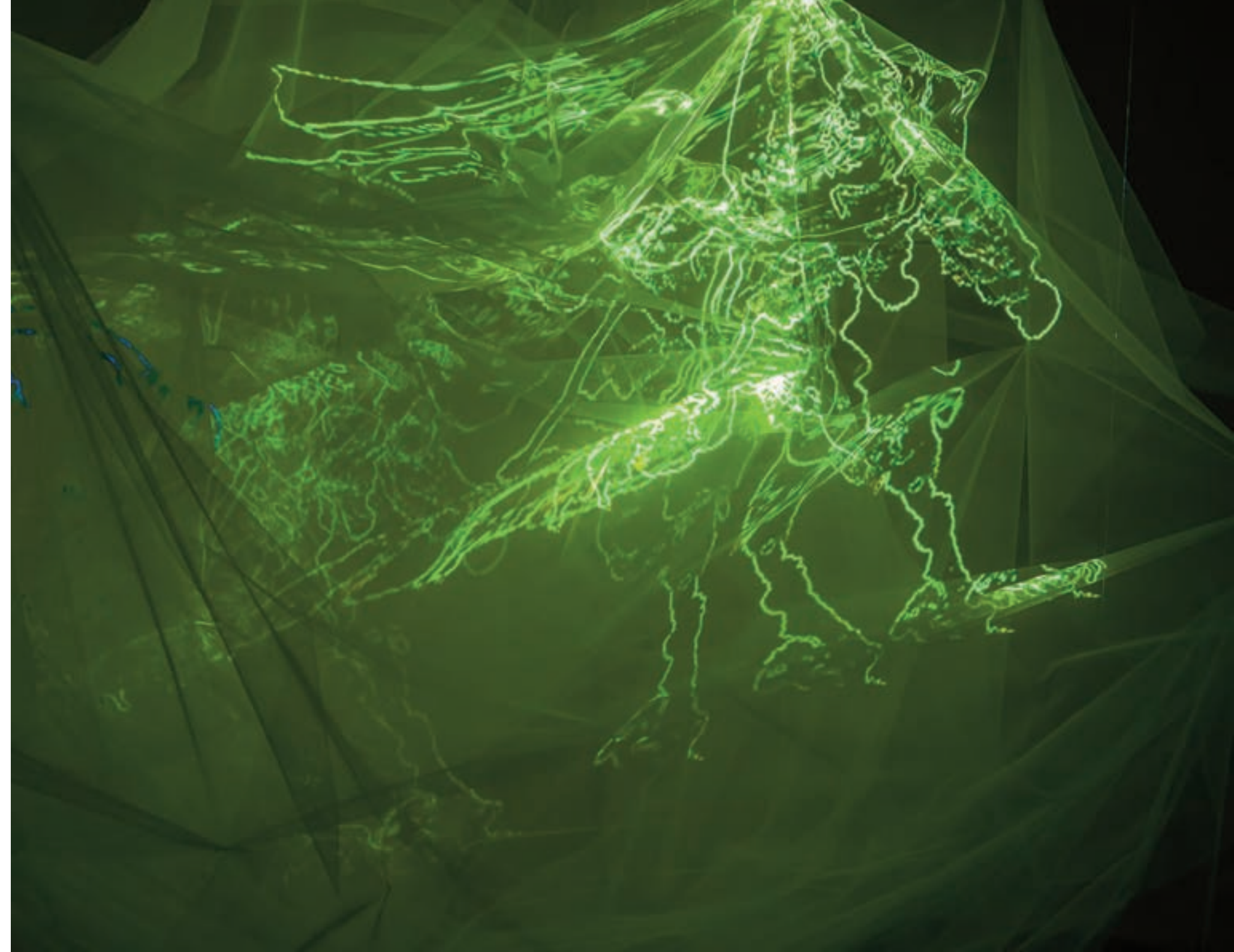
Seit über 20 Jahren bevölkern insektenartige Wesen den künstlerischen Kosmos von Peter Pohl. Inzwischen sind allein an die 80 Skizzenbücher mit assoziativen Insektenwesen entstanden. Dazu gesellen sich als weitere künstlerische Gattungen Malerei und Skulptur, in denen Pohl um dasselbe Thema kreist – ein Thema, das sich partout einer vorschnellen Deutung widersetzt. Denn der Künstler interessiert sich weder als Biologe noch als Entomologe für Insekten. Pohl geht es mitnichten darum, die Natur illustrativ nachzubilden, die ihm gleichwohl als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung dient. Er setzt Geschöpfe sui generis in die Welt, entbindet insektoide Kreaturen, Fabeltiere, (Alp-)Traumwesen von teils magischer Anziehungskraft – faszinierend und verstörend zugleich. Es scheint, als entdeckte Pohl fast jeden Tag eine neue Spezies, die es beinahe manisch aufzunehmen und zu bestimmen gilt – dies nach einer ästhetischen Taxonomie, deren Prinzipien sich einer klassifizierenden Ratio entziehen.

Und doch sucht Pohl in seinen Arbeiten nach einer Ordnung, die zuallererst formaler Natur ist. So strukturieren die Körper und Beine seiner Insekten den Zeichengrund, Chitinpanzer erobern – magischen Trophäen gleich – spielend den skulpturalen Raum. Versucht man eine inhaltliche Annäherung, so begegnen dem Menschen Insekten als Schädlinge und Nützlinge gleichermaßen. Heuschreckenplagen biblischen Ausmaßes stehen dem sprichwörtlichen Fleiß von Bienen und Ameisen gegenüber. Auf Stillleben des Barock versinnbildlichen die kurzlebigen Insekten die Vanitas. Und manchen Insektenarten eignet die wundersame Gabe der Metamorphose, die für den so formkonservativen

Menschen ein starkes Symbol der Erneuerung – im christlichen Kontext der Auferstehung – darstellt. Franz Kafkas „Verwandlung“ beschreibt umgekehrt die inhumane Deformation eines Menschen, der sich in ein ungezieferartiges Rieseninsekt verwandelt. In Pohls Malerei findet die Deformation auf der Ebene der Insekten selbst statt, die dort immer wieder brutal und farbenfroh aufgelöst und so – im Stile des Informel – ihrer Form beraubt sind.

In der Augsburger Installation „**Schwebstoff**“ entwickelt Pohl sein Insektenthema in den dreidimensionalen Raum hinein. In einem abgedunkelten Raum projizieren drei Beamer Zeichnungen von Insekten auf einen gelb-grün fluoreszierenden Tüll, der

Schwebstoff, 2015

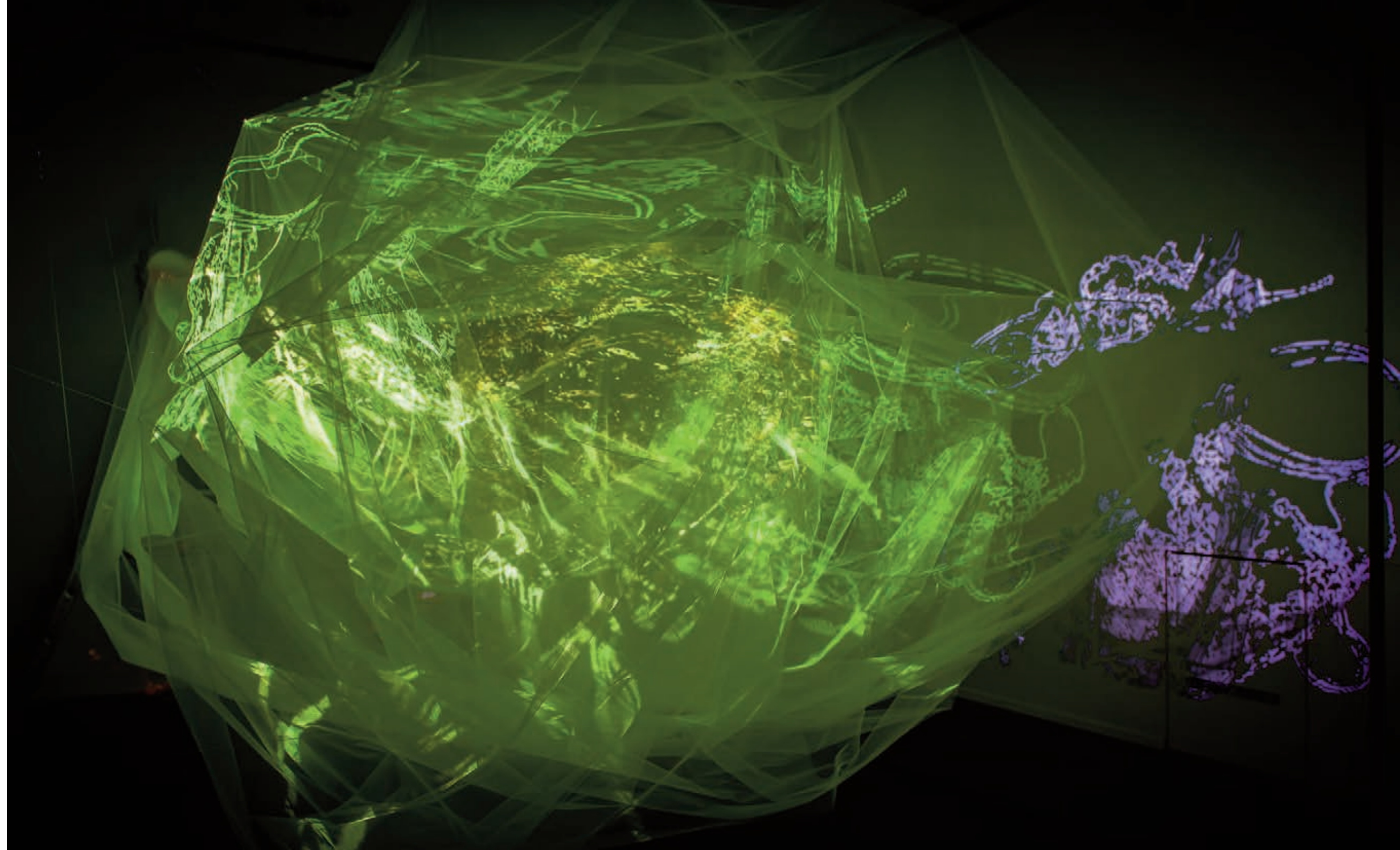


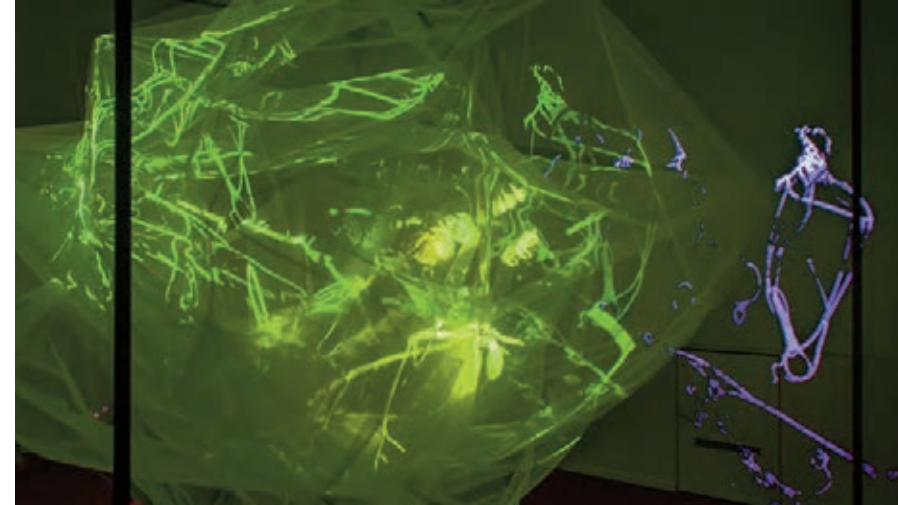
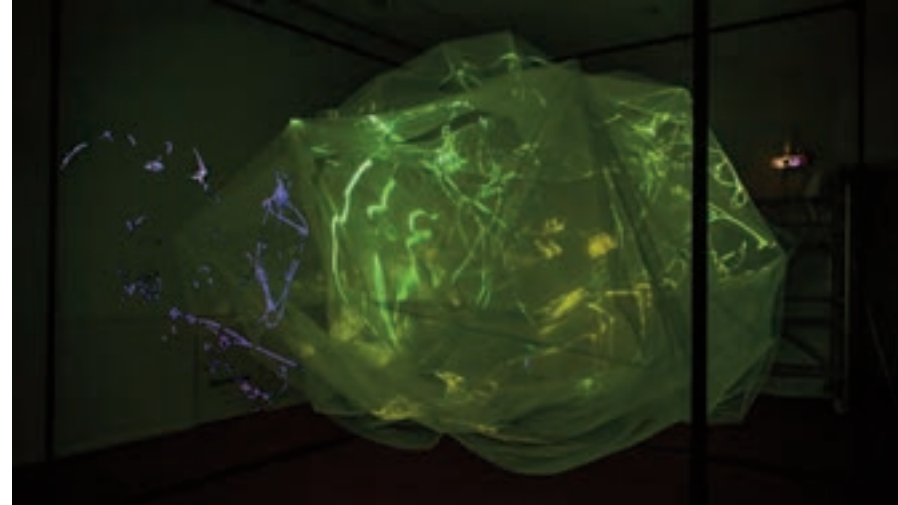
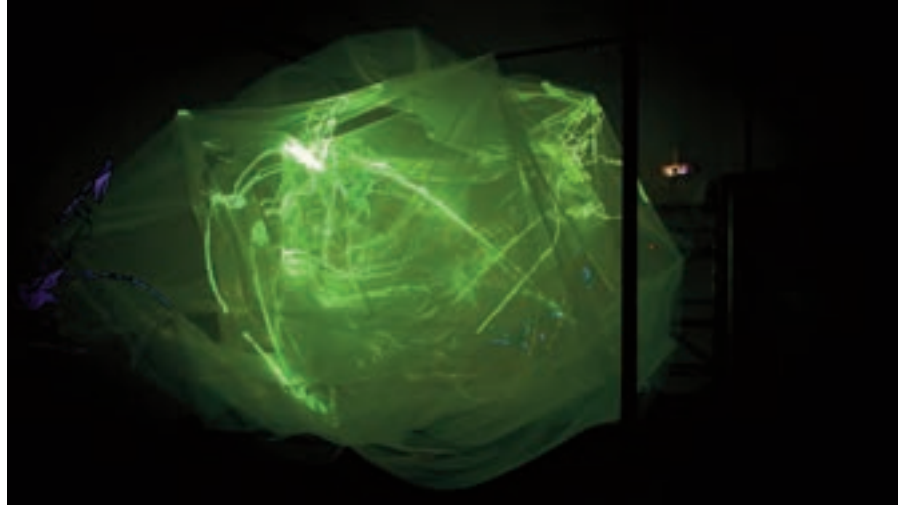


wie ein riesenhafter Kokon oder ein gewaltiges Netz einer Trichterspinne erscheint. Indem die drei Projektoren ihre Bilder zeitlich versetzt in unterschiedlich langen Loops auf den Stoff werfen, ergeben sich immer neue Interferenzen dieser Lichtskulptur, die einem Hologramm ähnelt. Der Betrachter gewinnt den Eindruck einer schwerelosen Bewegung, eines Schwebens der Pohlschen Kreaturen, die auftauchen, sich verdichten, überlagern und wieder auflösen. Die leuchtend-ätherischen Gebilde wirken wie Wesen aus einer fernen Galaxie oder aus der dunklen Tiefsee, nur für Momente in ein technoides Licht getaucht. Unversehens verwandelt sich der Betrachter in einen Augenzeugen, der sich wähnt, einem numinosen Schauspiel von Lichtwesen beizuwohnen, einer rituellen Choreographie, deren Gesetzmäßigkeiten im Verborgenen liegen. Die Wirkung der Pohlschen Installation verstärken eingespielte Klänge, ein entlegenes Zirpen, ein tierisches Echolot, verklingende Orientierungszeichen im verlorenen Raum.

Aufs Neue stellt sich die Frage nach der Ordnung dieser ephemeren Erscheinung aus fragilen Wesen, denen – wie Eintagsfliegen – keine lange Dauer bestimmt zu sein scheint. Welche Logik steuert diese geheime Kosmologie? Oder handelt es sich nur um eine Phantasmagorie des Betrachters? Vielleicht dienen am Ende die Projektionen nur Projektionen. Pohl jedenfalls verweigert sich konsequent einer linear lesbaren Referenz auf eine Wirklichkeit jenseits des Kunstwerks. Er bietet vielmehr eine opake Realität, die die rastlose Neigung des Menschen zu dechiffrieren an eine Grenze stoßen lässt, wobei sich selbst der Ort dieser Grenze dem nüchternen Verstand dauernd entzieht.

Schwebstoff, 2015





Schwebstoff, 2015



OLAF PROBST

Identitytitnedl Grauwert Nr. 30, 2015

zweifarbiger Siebdruck
auf Affichenpapier
388 x 290 cm
388 x 580 cm
388 x 650 cm

Olaf Probst ist ein Meister der Dekonstruktion von Sprache, deren Paradoxien er schonungslos offenlegt. Aus der Distanz besehen, erscheint das großflächig tapezierte Werk „**Identitytitnedl, Grauwert Nr. 30**“ wie ein leuchtend grüner Farbvorhang, der sich in seinem Verlauf von links nach rechts immer stärker in Falten legt. Je näher der Betrachter indes auf diesen Vorhang zugeht, desto deutlicher schält sich das, was zuvor allenfalls als verwehter Grauschleier sichtbar war, als feine Mus-

terung heraus. Aber erst in der Nahaussicht offenbart sich die Grundstruktur dieser Musterung, die sich aus dem vertikal zu lesenden und zugleich gespiegelten Wort „Identity“ bildet. Mit digitaler Hilfe hat Probst an verschiedenen Stellen die Folge der Buchstaben in Größe und im Abstand zueinander verändert, wodurch sich die Schrift in Höhe und Breite verschiebt. An diesen Stellen ergeben sich optische Verwerfungen, Verdichtungen, Rhythmisierungen, Faltungen, die im Ergebnis ein eindrucksvolles Beispiel visueller Poesie bieten. Trotz der in einem Schwarz-Grün angelegten Optik dominiert ein relativer Grauwert die Ansicht. Dieser aus der Typographie stammende Begriff bezeichnet in einem Text die spezifische Verteilung von Dunkel-Hell, Beschrieben-Unbeschrieben oder Bedruckt-Un-

bedruckt. Vor diesem Hintergrund erhellet auch der Untertitel der Probstschen Arbeit, die der seit 1995 geschaffenen Werkgruppe „Grauwerte“ zuzuordnen ist. Auch wenn die ins Bild gesetzte Buchstabenfolge in ihrer ursprünglichen Wortstruktur (Identity) noch so eingängig erscheint, entzieht der Künstler den von ihm entworfenen Text konsequent einer Lesbarkeit. Trotz ihrer klaren Oberfläche zeugt Probsts Arbeit von einer kapitalen Sprachskepsis, wie sie vor allem der Philosophie des Poststrukturalismus eigen ist. Diese Sprachskepsis ist genährt von einem radikalen Zweifel an den herkömmlichen Modi zeichenhafter Sinnbildung bzw. Bedeutungszuschreibung. In „Identitytitnedl Grauwert Nr. 30“ unternimmt Probst alles Mögliche, um eine allzu eingängige Lektüre der Schrift zu erschweren. Neben die Wiederholung, Vervielfältigung, Reihung, Verschiebung, Verwischung tritt die Spiegelung. Diese läuft der in westlichen Sprachen gewohnten Leserichtung zuwider, indem sie letztere schlichtweg umkehrt. Zudem entbehrt die im Prinzip endlos angelegte Buchstaben-

serie sowohl eines bestimmten Anfangs als auch eines definierten Endes, weshalb auch ihre Lektüre zu keinem Ende gelangen kann. Solchermaßen komponiert, verliert das Wort „Identity“ seine sinnbildende Einheit, die für gewöhnlich den wesentlichen Bürgen von Identität darstellt. Hierin offenbart sich die paradoxe Strategie eines Kunstwerks, das mittels der Buchstabenfolge „Identity“ genau die Identität der ursprünglichen Worteinheit aufhebt. Mit der Auflösung der Worteinheit vermag der Leser der fraglichen Buchstabenfolge keine Bedeutung mehr abzugewinnen. Denn die Zeichen verweigern ihren Dienst, der doch darin besteht, etwas zu bezeichnen. Wie sehr sich der Betrachter auch einen Reim auf „Identitytitnedl Grauwert Nr. 30“ machen will, er bleibt unentwegt auf die Zeichen selbst zurückgeworfen. Die verbleibenden Zeichen bilden allenfalls noch Indizes ihrer selbst. Der Bund zwischen Sprache und Sinn scheint endgültig aufgekündigt. Wie Jacques Derrida das Wesen der Sprache darin fasst, dass nur noch Zeichen – fern von einer außerhalb ihrer liegenden Bedeutung – auf Zeichen deuten, so bietet Probst mit dem diffusen Wortensemble „Identitytitnedl“ einen unablässigen Verweis auf dieses selbst – demonstrativ zugespitzt in der endlos sich wiederholenden Spiegelung von „Identity“. Linguistisch betrachtet, versagt sich der Text deshalb einer eindeutigen Dechiffrierung, da seine Zeichen ein wesentliches Merkmal von Sprache, nämlich sich voneinander zu unterscheiden, nahezu preisgegeben haben. Derrida hat diese Grunderkenntnis von Ferdinand De Saussure, der die Entste-

hung von sprachlicher Bedeutung nicht als naturgegeben ansieht, sondern auf willkürlich festgelegte Differenzstrukturen von Zeichen zurückführt, in verschiedenerlei Hinsicht weitergedacht und zugespitzt – eine Radikalität, die Probst offenbar teilt. Mit der tendenziellen Auflösung von „Identity“ beeinträchtigt der Münchner Künstler jedenfalls die eindeutige Wahrnehmung einer sinnvollen Zeicheneinheit. Indem die Arbeit „Identitytitnedl Grauwert Nr. 30“ die Logik der klaren Unterscheidung auf der Wortebene unterläuft, macht sie auf eine andere, für Probst weit wichtigere Differenz aufmerksam: nämlich auf ihren Grauwert, wie er sich dem Auge darbietet. Denn ein Grauwert bezieht, wie bereits angedeutet, seine jeweilige Bestimmung aus der spezifischen Komposition von Bildgrund und Schrift, die sich nicht von einer vorgängigen Identität ableitet, sondern aus einer gleichursprünglichen Relation besteht. Mit einer solch grundlegenden Differenz, die jeder Identifikation von Buchstaben vorausgeht, unterliegt auch der mögliche Sinn einer unausgesetzten Aufschiebung. Mit dem Grauwert lenkt Probst unsere Aufmerksamkeit letztlich auf die bloße graphische Gestalt der Zeichen. Die zum Einsatz gekommenen Zeichen interessieren nur noch in ihrer äußeren Form. Was bleibt, ist die reine Materialität der Schrift. Es fällt schwer, dieses graphische Gebilde überhaupt nur zu beschreiben, da die allermeisten Begriffe sofort unter Sinnverdacht fallen. Handelt es sich bei „Identitytitnedl Grauwert Nr. 30“ doch eher um einen zufälligen Ausschnitt einer an sich bedeutungslosen Matrix, die nicht einmal mehr über eine sinnvolle Formel über den möglichen Zusammenhang des Ganzen und seiner

Identitytitnedl Grauwert Nr. 30, 2015

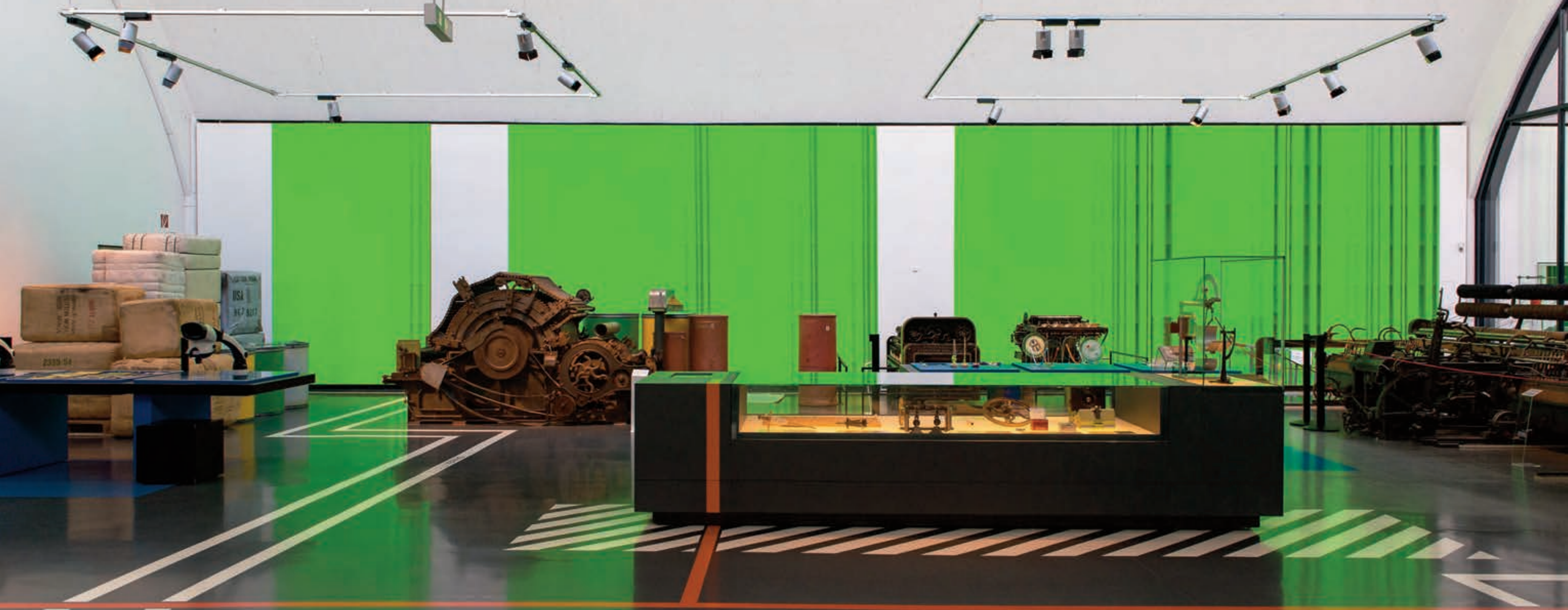
Teile verfügt. Mit der endlosen Wiederholung immer derselben Buchstabenfolge probt Probst den „Aufstand der Zeichen“, wie ihn Jean Baudrillard 1978 in „Kool Killer“ propagiert hat. In der demonstrativen Wiederholung sinnentleerter Zeichen hoffte Letzterer auf eine radikale Subversion der Sprache. Probsts Schrift-Patterns folgen jedenfalls keiner inhaltlichen Evidenz, sondern allein einer Logik des Zufalls. Evident ist allenfalls, was aufdringlich zwischen den Zeilen steht: nämlich ein leuchtendes Grün. Wer sich mit gebotener Vorsicht doch auf das semantische Feld (zurück-)wagt, kommt nicht umhin, über den angebotenen Begriff ‚Identity‘ nachzudenken. Von der psychologischen Forschung eines Erik H. Erikson ausgehend, hat ‚Identität‘ in den vergangenen Jahrzehnten die Kultur- und Biowissenschaften erobert, um sich schließlich als eine zentrale Formel der Marketing- und Werbesprache zu etablieren. Gerade die kapitalistische Konsumwelt scheint, das zur Freiheit verdamnte Subjekt zur steten Neuerfindung der eigenen Identität zu zwingen.

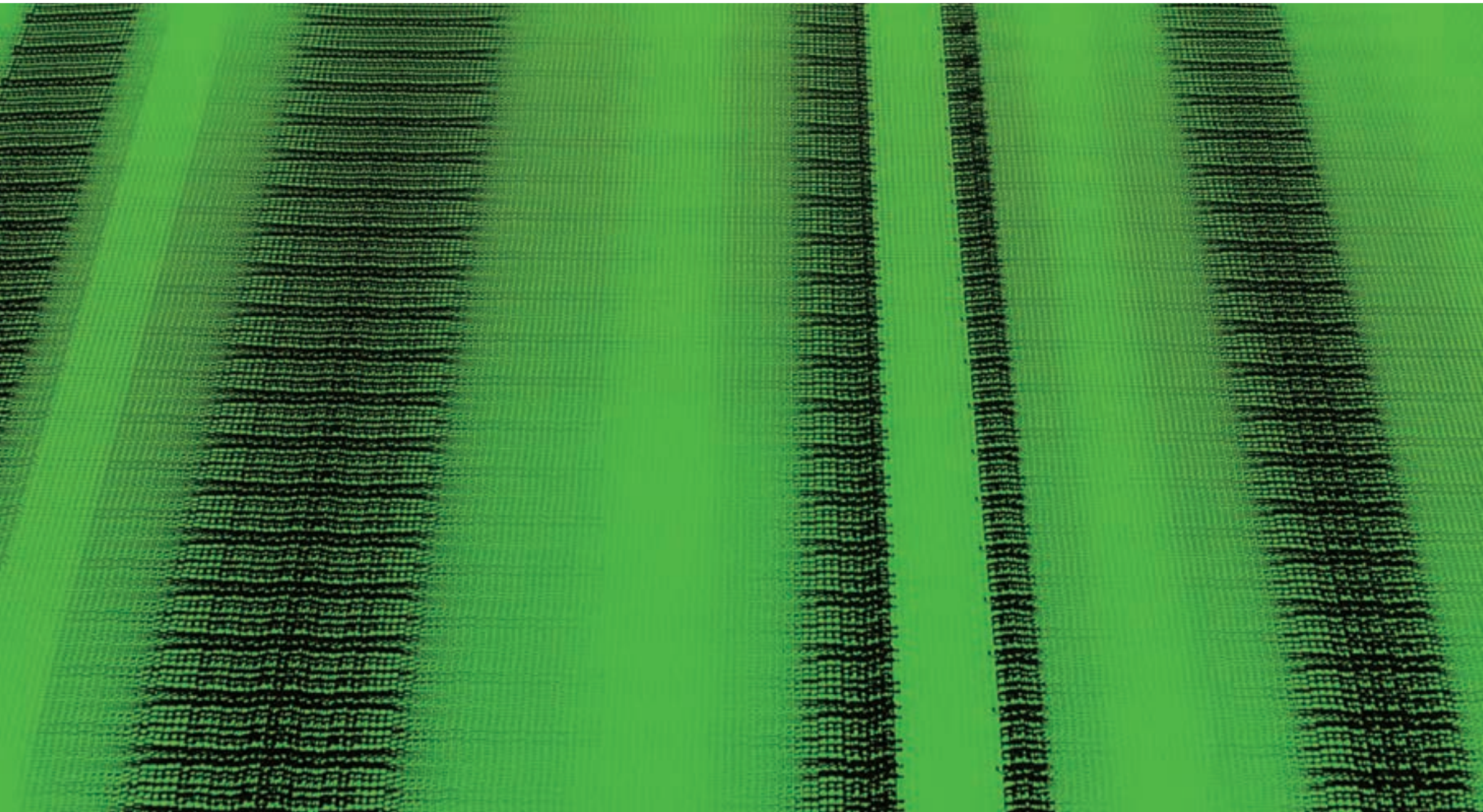
Das permanente „Self-fashioning“ ist jedenfalls zu einem drängenden Imperativ von sich immer weiter ausbreitenden Identitätsbedürfnissen geworden. Philip Gleason hat in „Identifying Identity“ bereits 1983 auf die grassierende Inflation des Begriffs ‚Identität‘ hingewiesen, der mittlerweile aufgehört habe, „die Funktion eines verbalen Zeichens auszuüben“. Insofern brächte Probsts Schriftkunstwerk die erschöpfte Leere eines Begriffs auf den Punkt. Vielleicht lässt sich die in „Identitytitned!“ angelegte Spiegelung nicht nur als sinnlose Ver-dopplung lesen, sondern auch als eine selbstbezügliche Auslöschung, die die

Identität bereits im Moment ihrer Setzung wieder ungeschehen zu machen versucht? Dieser Vorgang der Auslöschung entspricht jedenfalls dem Grundgedanken der an dem Phänomen der Bedeutung sich abarbeitenden Dekonstruktion, dem sich Probst zu tiefst verpflichtet fühlt. „Identitytitned! Grauwert Nr. 30“ mag von daher als ein ästhetisches Experiment der uneinholbaren Sinn-aufschiebung betrachtet werden, die zugleich das unvermeidliche Ende einer selbstgewissen Subjektivität markiert. Augenscheinlich lässt Probst das sich in unausgesetzter Identitätskrise befindliche Subjekt im grauen Dickicht der Zeichen zurück – auf der verzweifelten Suche nach Spuren von Sinn. Wer schöpft dann noch bedeutsamen Trost daraus, dass der Künstler in diesem schier maßlosen Dickicht von immer gleichen Zeichen nur ein einziges Mal die Worte ‚History‘ oder ‚Hystery‘ versteckt?

Der wie ein Fanal leuchtende Vorhang aus Buchstaben, der sich partout nicht zurückziehen lässt, erfüllt schließlich nur dann seinen Zweck, wenn er nichts mehr verbirgt als sich selbst oder, umgekehrt formuliert, wenn er als reine Immanenz des Außen nur noch sich selbst bedeutet. Glücklicherweise, der die Poesie des raffinierten Faltenwurfs vernimmt oder der sich an der lyrischen Gestalt des so variantenreichen Spiels der Oberfläche erfreut, in der die Welt einzig und allein aufgeht.







IdentitytitledI Grauwert Nr. 30, 2015, Details



EVA RUHLAND

Work in progress, 2015

3 Teppiche,
Modell Dezima (Ludusteppich)
Modell Nona (Stechuhrteppich)
Modell Parca (Horent Teppich)
Polyester, je 400 x 500 cm

Heure Couture, 2015

3 Modellkleider/Performancekostüme
Modell Dezima
Modell Nona
Modell Parca
Seide, Polyamid/Elastan, Polyester Satin
Stoffdesign: Eva Ruhland
Kostümdesign: Eva Ruhland, Ekaterina Richard (Kostümbildnerin, Modedesignerin und Textilrestauratorin im tim)
Schnittkonstruktion und Realisation: Ekaterina Richard

Pendulum, 2015

Tanzperformance mit Videoprojektion/HD-Film, 16 Min.
Konzept und Storyboard: Eva Ruhland
Choreographie: Johannes Härtl, München
Tänzer/Cochoegraphie: Antonia Cop, Marta Rak, Matteo Sacco
Musik: Günther Gessert (Linz/A) - Komposition mit
Theremin, mechanischer Flötenuhr, Schellentrommel
und Webmaschinen-Soundtrack
Kostümdesign: Eva Ruhland, Ekaterina Richard
Stoffdesign: Eva Ruhland
Schnittkonstruktion und Realisation: Ekaterina Richard
Animation, Aufnahme, Schnitt, Synchronisation
und Mastering: Eva Ruhland

*Mit Dank an Sebastian Giussani für die Nutzungsgenehmigung
der Webmaschinen-Soundtracks.*

TIM-TIME Musterbuch, 2015

Erstauflage: 5 Exemplare
Ikonografie, Konzept, Satz und Layout: Eva Ruhland

Immanuel Kant rechnet die Zeit zu den apriorischen Bedingungen menschlicher Anschauung, die jeder einzelnen Erfahrung vorausgehen. Die konkrete Wahrnehmung sowie der gesellschaftliche Umgang mit der Zeit variieren jedoch zum Teil erheblich von Epoche zu Epoche, von Kultur zu Kultur, von Schicht zu Schicht. Hier setzt Eva Ruhland an, die sich aufmacht, verschiedene Zeitkonzepte des Menschen in Vergangenheit und Gegenwart künstlerisch zu erkunden. Denn jede Epoche kennt anders geartete Verhältnisse, wie Arbeitszeit und freie Zeit, wie Schlafen und Wachen, wie Lebenszeit und Weltzeit tatsächlich zusammenspielen. Ruhland konzentriert sich auf drei Epochen, deren jeweilige chronologische Ordnungen sie demonstrativ vor Augen führt: auf die Gegenwart, auf die Ära der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und schließlich auf das längst vergangene Mittelalter. Mit unterschiedlichen ästhetischen Strategien versucht die Künstlerin, die drei angesprochenen Zeit-Schnitte in ihrer jeweiligen Struktur und mit ihrer jeweiligen Signatur offenzulegen. Zum einen hat sie drei großflächige Teppiche mit dem Titel „**Work in progress**“ entworfen, die mit ebenso komplexen wie eindringlichen Mustern bedruckt sind. Zum anderen ist die multimedial angelegte Tanzperformance „Pendulum“ entstanden, deren Choreografie unterschiedliche Zeitpatterns in physische Bewegungsformen übersetzt. Das verbindende Element dieses Gesamtkunstwerks bleiben die angesprochenen Muster, die sich sowohl in den Teppicharbeiten als auch in der Tanzperformance wiederfinden – dort in der Projektion, die auf die Tänzer gerichtet ist, sowie in den von Ruhland selbst entworfenen Kostümen („**Heure Couture**“).



Zu den Teppichen: die jeweils 20 Quadratmeter großen Stücke verdanken ihr charakteristisches Aussehen einer grafischen Gestaltung, die sich aus einer umfangreichen Reihe von geometrisch und farblich stark reduzierten Symbolen speist. Ruhland hat hier einen ganz eigenen Kosmos von Symbolen entworfen, die verschiedene Zeitdimensionen des menschlichen Lebens repräsentieren. So steht etwa eine Mohnblüte für den Schlaf. Eine Getreideähre, Wassertropfen und Bananen- sowie Kartoffelblüten versinnbildlichen die Nahrungsmittel. Zahnradartige Symbole veranschaulichen die Arbeit. Und schachbrettartig angeordnete Icons, die an Spielkartenmotive erinnern, deuten auf den Menschen als Homo Ludens, der sich in seiner freien Zeit der Muße hingibt. Im Industrialisierungs-Teppich finden sich Symbole aus den Flaggen Indiens, Paraguays und Chinas, um die damals einsetzende Globalisierung mit all ihren Schattenseiten anzudeuten.

Die Zeitdimensionen menschlichen Lebens solchermaßen auf Stoff zu übertragen, greift auf die altorientalische Vorstellung des Teppichs als Garten zurück, der beispielsweise in Persien die Weltordnung symbolisierte. In dieser Kultur diente der Garten in seinem Inneren – sowohl auf der realen als auch auf der rituellen Ebene – wesentlichen Vollzügen des Lebens wie dem Arbeiten, Wandeln, Essen, Ausruhen oder Schlafen. Die Ruhlandschen Teppiche stellen demnach drei ganz verschiedene Weltordnungen in ihrer jeweiligen zeitlichen Verfasstheit dar. Je nachdem, wie stark welche Dimension des menschlichen Daseins in den einzelnen Epochen vertreten war oder ist – Ruhland bildet diese Verhältnisse proportional auf ihren Teppichen ab. Demzufolge zeigen sich je nach Korrelation von Arbeitszeit, Lebenszeit, Muße und Weltzeit andersgeartete Musterkonstellationen. Während sich auf dem Mittelalterteppich beispielsweise eine Lebenserwartung von nur 30 Jahren ablesen lässt, spiegelt das textile Pendant der Gegenwart eine Lebensspanne von 80 Jahren. Die Teppiche zeigen jedoch noch viel mehr: so vor allem die seit der Neuzeit feststellbare Verschiebung der verschiedenen Zeitdimensionen von einer an den Rhythmus der Natur gebundenen und religiös getakteten Lebensweise bis zum schmerzlichen Auseinanderdriften von individueller Lebenszeit und universaler Weltzeit in der Gegenwart. Zeigt der Mittelalterteppich noch eine integrierte, organische, wenngleich hierarchisch strukturierte Weltordnung, in der Arbeits- und Lebenszeit noch zusammenfallen, emanzipiert sich in dem Teppich der Jetztzeit zunehmend der Konsum von Freizeit vom Vollzug der Arbeit.

Work in progress, Modell Dezima
(Ludusteppich), 2015

folgende Doppelseite:
links: Work in progress, Modell Nona
(Stechuhrteppich), 2015
rechts: Work in progress, Modell Parca
(Horenteppeich), 2015





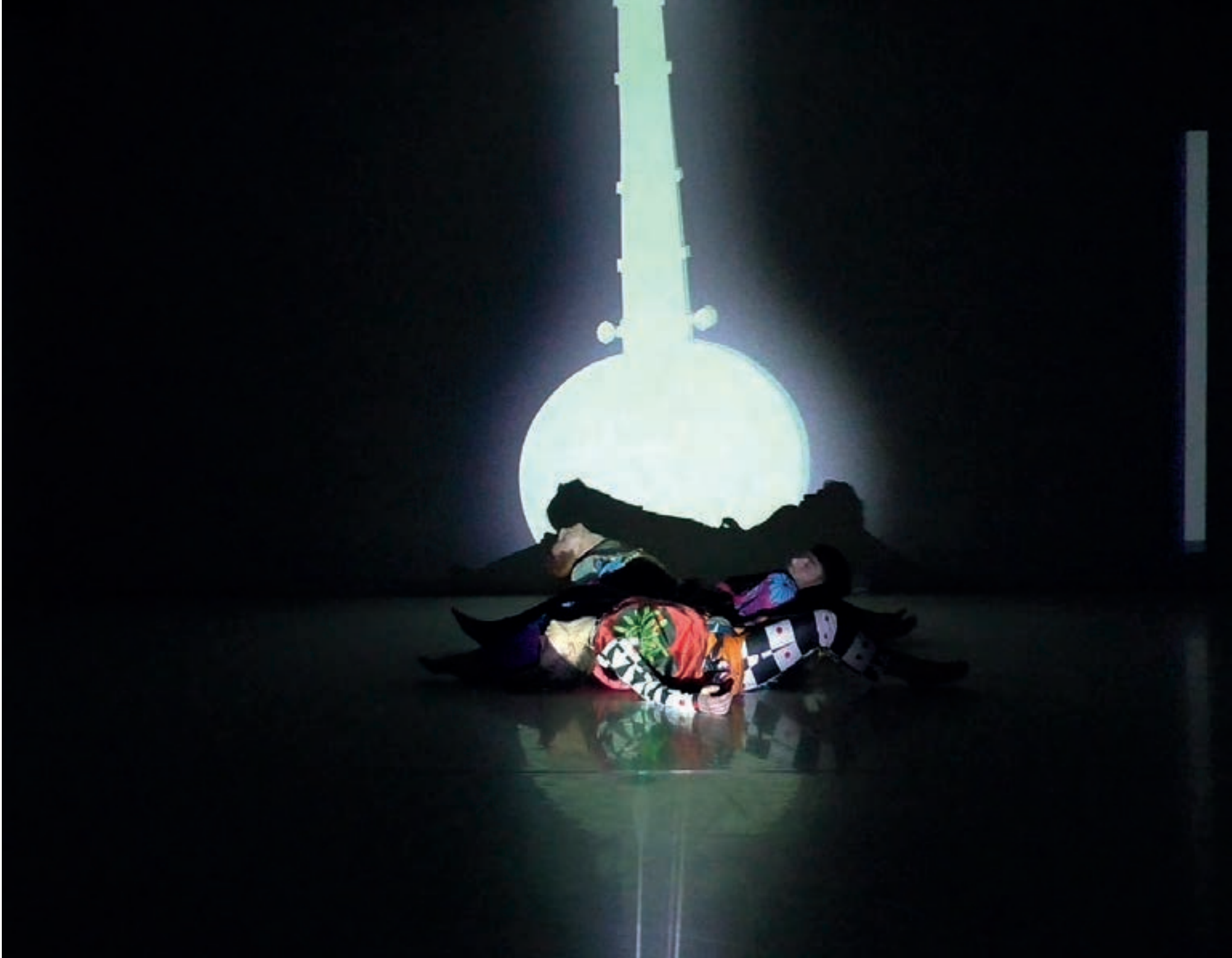


Während im Mittelalter noch die kosmologisch verstandene Natur die übersichtlichen Lebens- und Arbeitsrhythmen bestimmte, leidet die unübersichtlich gewordene Gegenwart unter dem ökonomisch angeheizten Druck dauernder Selbstoptimierung, die sich bisweilen nur mit Drogen – siehe Ruhlands symbolische Andeutung eines voll aufgeblühten Schlafmohns – bewerkstelligen lässt. Diese Selbstoptimierung wird unentwegt befeuert von einer rasend beschleunigten Globalisierung, die auch als eine Epoche der ebenso definitiven wie unerbittlichen Synchronisierung von Zeit gedeutet werden kann. Und eine Erkenntnis zieht sich trotz aller Unterschiede durch alle drei Epochen-Teppiche hindurch, die immer begrenzt sind: nämlich die Einsicht in die definitive Endlichkeit der Lebenszeit. Was Ruhland mit ihren Teppichen gelingt, ist das Paradox die niemals ruhende Zeit in begehbaren Bildern festzuhalten. Die Kunsterfahrung bleibt zudem nicht auf den Augenschein be-

schränkt, sondern wird zu einer entdeckungsreichen Passage gemessenen Schrittes. Der interessierte Betrachter mag die Teppiche unbewusst oder rituell abschreiten oder sich gar auf ihnen niederlassen. Ein textiler Grund verlangsamt auf jeden Fall die Geschwindigkeit des auf ihm Gehenden, verführt diesen regelrecht zur Entschleunigung. Im besten Falle bieten sich die Ruhlandschen Teppiche als eine erkenntnisfördernde „Heterotopie“ an. Darunter versteht Michel Foucault einen Ort, der „mehrere Räume“ zusammenbringt, „die eigentlich unvereinbar sind“. Als ältestes Beispiel für eine Heterotopie führt Foucault den idealen Garten an, um, noch im selben Gedankengang, den orientalischen Teppich als getreues Abbild genau des paradiesischen Gartens zu erläutern. „Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann.“ Der idealen Ordnung symbolischer Vollkommenheit setzt Ruhland mit ihrer Teppichserie eine reale Ordnung der jeweiligen Zeitverfassungen entgegen, die einer je eigenen chronologischen Ökonomie folgen. Gleichwohl hält die Künstlerin am Gedanken der Ordnung fest, die sie geradezu auf Textil bannt. Es ist erstaunlich, wie unterschiedlich sich die drei Epochen ästhetisch darbieten, deren zeitliche Summe Ruhland jeweils zieht. Was Ruhland in ihren drei Teppichen noch epochal differenziert, legt sie in der Tanzperformance „**Pendulum**“, die ein Videofilm dokumentiert, zeitlich in ein Kunstwerk zusammen. Schnell wird klar, dass die drei bis hierher diachron betrachteten Epochen, aus der Perspektive der Gegenwart betrachtet, auch syn-

chrone Umgangsweisen mit der Zeit darstellen können. So bleibt der heutige Mensch hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Zeitmodi, die er oftmals nur noch mit Mühe synthetisieren kann. In der Zeiterfahrung der Gegenwart liegt ein rätselhafter Widerspruch: Denn trotz aller technischer Beschleunigung und trotz der bedeutend längeren Lebenserwartung scheint die Ressource Zeit immer knapper zu werden. Nicht selten ist der heutige Mensch mit einer fordernden Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen konfrontiert. Hartmut Rosa hat in seinen soziologischen Studien zur Beschleunigung die inneren Widersprüche heutiger Zeitläufe eindrucksvoll skizziert. Ruhlands Tanzensemble – zwei Frauen und ein Mann – setzt die verschiedenen Zeitstrukturen, die sie sich im Verlauf der Performance im Sinne einer Individuation aneignen, in Bewegung um: von fließend-organisch über progressiv-mechanisch bis hin zu diskontinuierlich gesteigertem Tempo. Spielend übersetzt der Tanz verschiedene Zeitabläufe in Bewegungsabläufe. Den unbeugsamen Takt der Zeit deutet im Hintergrund der Bühne ein riesiges Pendel an, das, durch ein akustisch unterstützt, seine Beschleunigung immer weiter erhöht. Die Temposteigerung mündet schließlich in ein Finale Furioso, bei dem die ungemein akzelerierte Bewegung des Pendels in ein Standbild übergeht und das Ticken der Zeit nur noch als Dau-

erton zu hören ist. Ruhland deutet hier einen Zustand an, den der Geschwindigkeitstheoretiker Paul Virilio als „rasenden Stillstand“ bezeichnet hat – ein Zustand, der sich bei aller Tempozunahme nur mehr als lähmende Stauung darstellt. Dass ein solcher Akzelerismus nicht nur der Gesellschaft und dem Leben abträglich ist, sondern auch die Individualität des Menschen nachgerade auszulöschen vermag, dieser Schluss bleibt jedem Zuschauer nach dem abrupten Ende der Performance selbst überlassen. Wie auch die Herausforderung, in dem von Hans Blumenberg analysierten Urkonflikt die Mitte zu finden: zwischen eigener Zeit, die man selbst bestimmen kann, und fremder Zeit, die meiner Verfügung entzogen ist. In beiden Fällen jedoch erledigt die Zeit ihr niemals endendes Geschäft: sie vergeht.



Pendulum, 2015, Videostills

ROSE STACH

Bombenteppich / Vestibule of the Disaster, 2015
Orientteppich, Abtönfarbe, Schablonentechnik,
Übermalung, 450 x 345 cm

Bombenteppich / Listen to the Howling, 2015
Orientteppich, Abtönfarbe, Schablonentechnik,
Übermalung, 320 x 245 cm

Battleground, 2013
Orientteppich, Abtönfarbe, Schablonentechnik,
Übermalung, 280 x 210 cm

Ich wasche meine Hände in Unschuld, 2014
Leinen, Baumwolle, 80 x 50 cm

Willkommen daheim, 2014/15
Flyer, 21 x 29,7 cm, Flyer-Ständer

Der Kunst von Rose Stach eignet häufig eine politische Dimension. Das gilt auch für ihre Werkgruppe der „**War Carpets**“, die auf dem ungewöhnlichen Medium von Orientteppichen martialisches Motive wie Panzer, Helikopter, Bomber, Geschütze oder auch Handfeuerwaffen darstellen. Mittels einer ebenso einfachen wie wirkungsvollen Technik legt die Künstlerin mit schwarzer Farbe eine Negativschablone über die Orientteppiche, so dass sich die kriegerischen Bildgegenstände gleichsam positiv herauschälen. Solchermaßen komponiert, leben die „War Carpets“ von dem plakativen farblichen Kontrast, der sich zwischen dem schwarzen Hintergrund und dem die Motive oft dominierenden Rot der Teppiche ergibt. Der erstaunliche ästhetische Effekt rührt jedoch vor allem von den ursprünglichen Teppichmustern her, arabischen Ornamenten, die die Motive auf eigentümliche Weise ausfüllen, prägen, vitalisieren.

Künstlerisch beziehen die „War Carpets“ ihren spezifischen Charakter aus der Spannung, die zwischen den als Bildgrund benutzten Orientteppichen und den gewählten Bildmotiven entsteht. Verweisen die Orientteppiche auf den geschützten Raum des Privaten, auf den behüteten Ort familiärer Wärme oder auch auf den feierlich-zeremoniellen Innenraum eines Gebetshauses – allesamt Orte, die dem Schmutz des geschäftigen Alltags entzogen sind –, so signalisieren die von Stach herausgearbeiteten Waffenmotive unverhohlene Gewalt, wie sie – brutal und kalt – in schmutzigen Szenarien von eskalierenden Konflikten, zynischen Terroranschlägen oder asymmetrischer Kriegsführung vorherrscht. Unweigerlich evozieren die Orientteppiche die aktuellen Krisenherde des Nahen und Mittleren Ostens. Indem Stach nicht den Kampf selbst oder dessen Auswirkungen zeigt, sondern nur dessen willfähige Instrumente, bleibt es der Einbildungskraft des Betrachters vorbehalten, seine Phantasie walten zu lassen. Martialische Gewalttätigkeit in unverdächtig-ornamentale Muster zu kleiden, bringt mitnichten eine Verharmlosung des Krieges zum Ausdruck, sondern deutet eher auf dessen unaufhaltsames Eindringen in die geschützte Bastion des Privatlebens, dem es nicht mehr gelingt, die Barbarei öffentlich sanktionierter Grausamkeit von sich fernzuhalten.

Bombenteppich / Vestibule of the Disaster, 2015

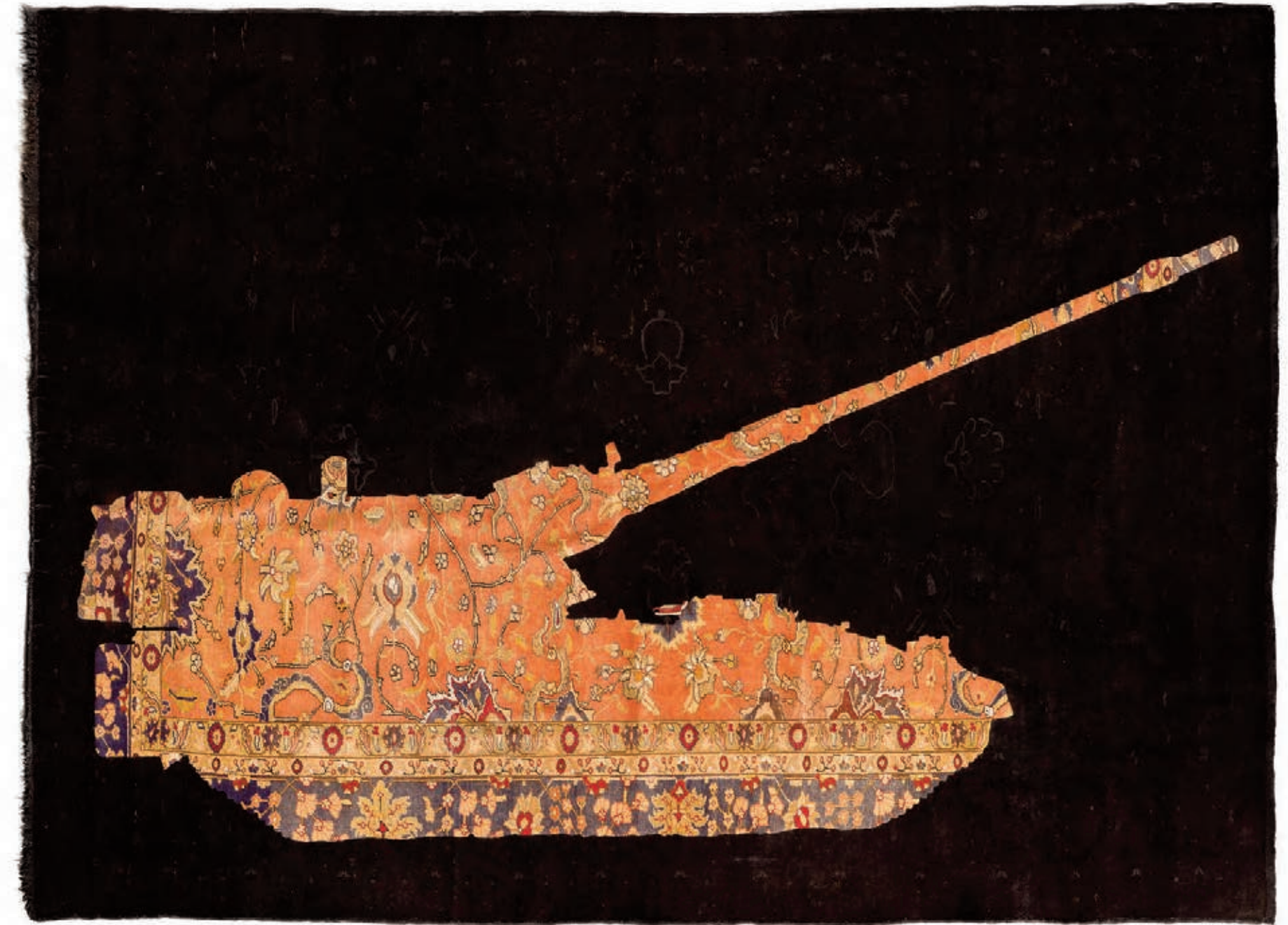


Jedenfalls zeugen die „War Carpets“ von der unentwegten medialen Penetrierung unseres Alltags mit Schreckensnachrichten. Stach verlegt den wahren „**Battleground**“ – so der Titel eines der „War Carpets“ – in unsere Wohnzimmer, aus deren Sicherheit heraus nur noch naive Geister an einen gerechten Krieg glauben mögen. Der Widerspruch von aggressivem Außenraum und behütetem Innenraum mag auch eine Gender-Dimension widerspiegeln, die meist phallisch anmutenden Waffen bilden einen männlichen Gegensatz zu den eher häuslich-weiblich konnotierten Teppichen, die zuallermeist auch von Frauen geknüpft werden.

Wer sich allerdings zu dem unbedarften Schluss verleiten lässt, die Gewalt im Nahen und Mittleren Osten folge einem wiederkehrenden „orientalischen“ Muster, wird alsbald auf den eigenen eurozentristischen Standpunkt zurückgeworfen. Edward Said hat 1978 erstmals die diskursiven Strukturen eines durch und durch westlichen Orientalismus‘ aufgezeigt. Aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus reproduziere diese Geisteshaltung den Kolonialismus lediglich auf kultureller Ebene – heute vielleicht, um geopolitische Interessen zu bemänteln, die sich darüber hinaus mit Waffen aus Deutschland verteidigen lassen.

Die Orientmuster verweisen von daher eher auf okzidentale Wahrnehmungsmuster denn auf reale Strukturen des Nahen oder Mittleren Ostens.

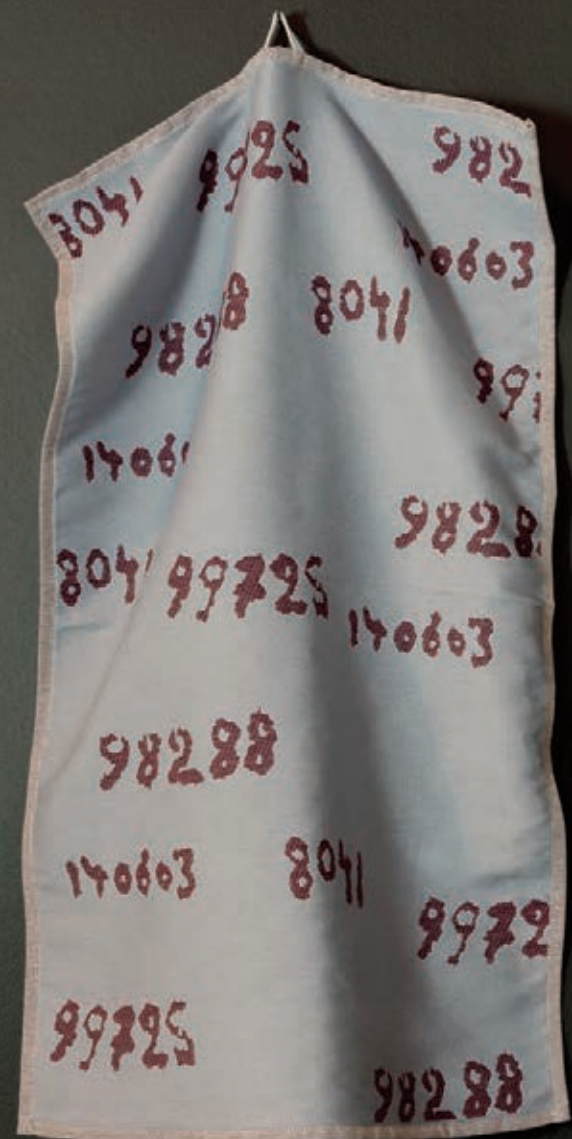
Die „War Carpets“ von Rose Stach machen mit ihrer so arabischen Musterung auf verstörende Art und Weise auf diesen Zusammenhang aufmerksam. Allein schon der bedrohlich schwarze Bildhintergrund scheint dem so behaglichen Alltagsgegenstand eines orientalischen Teppichs jede Unschuld zu nehmen, zumal er die Schablone bildet für eine tödliche Logik des Krieges – eine Spirale der Gewalt, bei der es müßig ist danach zu fragen, wer denn den ersten Stein geworfen hat.





Bombenteppich / Listen to the Howling, 2015
Bombenteppiche, Installationsansicht





Auch mit „**Ich wasche meine Hände in Unschuld**“ wendet Stach einen Alltagsgegenstand, ein schlichtes Handtuch, in ein Kunstwerk. Das in Grau gewebte Textil trägt ein wiederkehrendes grobes Muster, das sich aus Zahlen bildet. Diese in einem Violett gehaltenen Zahlen stellen nichts anderes dar als stark vergrößerte Nummern, wie sie im Konzentrationslager Auschwitz seit 1942 zur Kennzeichnung vor allem den jüdischen Häftlingen auf deren Unterarme tätowiert worden sind. Allein die bloß numerische Kennzeichnung, die den KZ-Häftlingen mit ihrem Namen ihre Individualität und Würde raubte, bedeutete eine ungemaine Degradierung des Menschen zu rein administrativen Nummern. Das Konzentrationslager bewies demnach schon in den Verwaltungsakten seine erniedrigende Inhumanität. Die Nummerierung der Häftlinge jedoch als Tätowierung auszuführen, die unweigerlich an die Markierung von zur Schlachtung bestimmten Tieren erinnert, schrieb diese inhumane Degradierung unauslöschlich in die Körper der Deportierten ein, dieser „Homines Sacri“ (Giorgio Agamben), die dadurch zu nacktem, biologischem Material entwürdigt wurden.

Das beispiellose Verbrechen des Holocaust erfährt allerdings in seiner bis in die Gegenwart immer wieder feststellbaren Ver-

drängung oder gar Verleugnung eine zynische Steigerung. Sich der erinnernden Verantwortung für den Holocaust zu stellen, bedeutet bis heute eine besondere deutsche Herausforderung, der sich nach wie vor viele Menschen allzu leicht entziehen. Dieser Anspruch betrifft jedoch nicht nur das Individuum, sondern auch die Kultur, die immer neue ästhetische Mittel bereitzustellen hat, um an die Shoah in einer Weise zu erinnern, die nicht in die Extreme des absoluten Vergessens einerseits und der „Epidemie des Gedenkens“ (Y. Michal Bodemann) andererseits verfällt. Die „Anamnese des Undarstellbaren“ (Georg Christoph Tholen) bedeutet für das kollektive Gedächtnis eine nie endende Aufgabe. Stachs Handtuch, das mit seiner grauen Grundfarbe auf das Aussehen von KZ-Kleidung verweist und das mit dem Violett der Nummern die Mischung von Blut und Tinte suggeriert, offeriert mit dem Zitat der berühmten Pilatus-Worte eine scheinbar einfache Lösung: dass der Mensch seine Schuld schlichtweg abwaschen – und damit ungeschehen und vergessen machen – kann. Stach stellt der „Unschuld-Seife“ von Ottmar Hörl gleichsam das passende Handtuch zur Seite – nur dass derjenige, der sich seine Hände mit Verbrechen, Verleugnung oder Vergessen schmutzig gemacht hat, sich in der symbolischen Reinigung neuerlich befleckt – mit dem Blut seiner Opfer, das sich nicht mehr aus dem Handtuch entfernen lässt. Selbst wenn das Wasser den moralischen Unrat rituell davonspülen mag, kehrt dieser beim so alltäglichen Vorgang des Abtrocknens wieder – nämlich als Wiedergänger verdrängter Erinnerung: als unheimlicher Bote im häuslichen Heim.

In der Arbeit „**Willkommen daheim**“ greift Stach das Thema Flüchtlinge in Deutschland respektive in Europa auf. Dazu hat sie einen fiktiven Immobilienflyer entworfen, der mit moralisch hoch aufgeladener Rhetorik für den Kauf von Eigenheimen wirbt. Aber gelten die dort so gepriesenen Werte auch für den Umgang mit Flüchtlingen, die doch partout von der abgeschotteten „Festung Europa“ ferngehalten werden? In einer geschickten Montage kontrastiert die Künstlerin die heile Welt der Immobilienwerbung mit dem Elend der Flüchtlinge, die wider Erwarten vor der Haustür eines modernen westlichen Wohnquartiers ankommen bzw. anlanden. Wer die humanitäre Krise der weltweiten Flüchtlingsströme vorschnell aus seinem Gedächtnis verdrängen will, den zwingt Stach hinzuschauen: auf den inneren Zusammenhang von Armut der Entwicklungsländer und Reichtum der westlichen Welt – ein ebenso sachlicher wie ethischer Konnex, von dem man sich allenfalls auf zynische Weise distanzieren kann.



Willkommen daheim, 2014/15

STEFANIE UNRUH

Venus, 1998

Badeanzug, Lautsprecher, Autoradio, Transformator, Geräusch von kochendem Wasser, grüne Farbe
200 x 42 x 12 cm

Athene, 1998

Bikini, Stecknadeln

Stefanie Unruh interpretiert in ihren 1998 entstandenen Arbeiten „**Venus**“ und „**Athene**“ zwei herausragende weibliche Figuren der abendländischen Mythologie, die in der Kunstgeschichte zahlreiche Bearbeitungen erfahren haben: von Sandro Botticelli, Tizian bis Gustav Klimt, Salvador Dalí, Pablo Picasso und Calum Colvin. Steht – die gewöhnlich nackt dargestellte – Venus für Schönheit, Liebe und erotisches Verlangen, personifiziert die Schild und Speer führende Athene eine streitbar-martialische Figur, die mit ihrer Weisheit zugleich als Friedensstifterin und Kulturbringerin galt. Während Venus jedoch zahlreichen Amouren nachging, widerstand die ebenso schöne wie tugendhafte Athene Wildheit und Wollust und bewahrte sich so ihre Jungfräulichkeit.

Mit den Arbeiten „Venus“ und „Athene“ geht es Unruh um eine Dekonstruktion der mythologisch überlieferten weiblichen Rollenbilder, die sich um die meist männlich produzierten Klischees körperlich tadelloser Schönheit ranken. Mit den bloß als Textilien präsentierten Badeanzug und Bikini, die nicht von einer menschlichen Figur ausgefüllt sind, lässt Unruh unsere Erwartungshaltung von erotischer Sinnlichkeit ins Leere laufen. Die Künstlerin macht damit die an das weibliche Geschlecht geknüpften Rollenbilder sichtbar, die sich eben nicht aus der Natur ergeben, sondern kulturell vermittelt sind. „Man wird nicht als Frau geboren, man wird es.“, formulierte deshalb Simone de Beauvoir.

Während die mit einem Brustpanzer bewährte Athene des Mythos' ihre kriegerische Auseinandersetzung mit Speer und Schild auf offenem Feld führt, verlagert Unruh mit ihrem mit

Stecknadeln übersäten Bikini die Kampfzone an den freizeitlichen Badestrand oder ins häusliche Schlafzimmer – eine ebenso erotisierte wie sexualisierte Arena, die an einen Nahkampf der Geschlechter denken lässt. Dabei reflektiert „Athene“ mit ihrem knapp bemessenen Set von Tanga und Bikinioberteil, die über und über mit Nadeln gespickt sind, das schmerzliche Paradoxon von Nähe und Distanz gleichermaßen. Bei Unruhs nadeligem Bikini fühlt man sich an Arthur Schopenhauers berühmte Parabel von den Stachelschweinen erinnert – ein metaphorisches Bild für die Gesellschaft von Menschen, die auf der Suche nach Wärme zusammenrücken und sich dabei unweigerlich an den Stacheln der anderen verletzen, abgestoßen von den Abgründen der Mitbürger. Ein ironischer Blick auf „Athene“ mag der Dramatik ihrer wehrhaften Natur vielleicht die Spitze nehmen.

Mit ihrer Arbeit „Venus“ evoziert Unruh die Vorstellung von der antiken Göttin als „Schaumgeborene“, als Aphrodite, die, im Meer gezeugt und zur Welt gekommen, gerade – wie etwa bei Botticelli – dem Ozean entsteigt, dem fruchtbaren Land entgegen. Das schlichte helle Grün der Platte, auf die Unruh ihren schwarzen Badeanzug montiert hat, kann als ein Hinweis auf

Venus als Natur-, Fruchtbarkeits- oder als Terra-Mater-Gotttheit gedeutet werden. Und Muttergottheiten treten nicht zuletzt als Herrinnen über Leben und Tod auf. Eine Variation der Venusfigur ist der von Ingeborg Bachmann beschriebene Wassergeist Undine, der untreuen Männern den Tod bringt. Der in Schwarz gehaltene Badeanzug, aus dessen Innerem zahlreiche Kabel mit kleinen Lautsprechern heraustreten, die bei genauerem Zuhören das Geräusch von kochendem Wasser erkennen lassen, mag für die ebenso vitale wie mortale Dimension des Frauseins stehen. Diese rauschende Geräuschkulisse weckt Assoziationen an die Geburtsumstände früherer Tage, bei denen immer heißes Wasser eingesetzt wurde. In der weiblich konnotierten Nahrungszubereitung dient kochendes Wasser als ein unverzichtbarer häuslicher Kulturbestandteil. Im Volksglauben allerdings kündete siedendes Wasser, das stark spru-

delt, den Tod eines Menschen an. Kochendes Wasser stellt somit ein ambivalentes Symbol der Verwandlung dar, die ins Positive wie Negative umschlagen konnte. Letztlich deutet Unruh mit ihren Arbeiten „Venus“ und „Athene“ auf die Komplexität heutiger weiblicher Geschlechtercharaktere, die sich simplen Stereotypisierungen oberflächlicher Schönheit entziehen – Frauen, die weder Radikalität noch Konfrontation und Ironie scheuen und so letztlich einen modernen Eros verkörpern.





Venus, 1998



Athene, 1998



FELIX WEINOLD

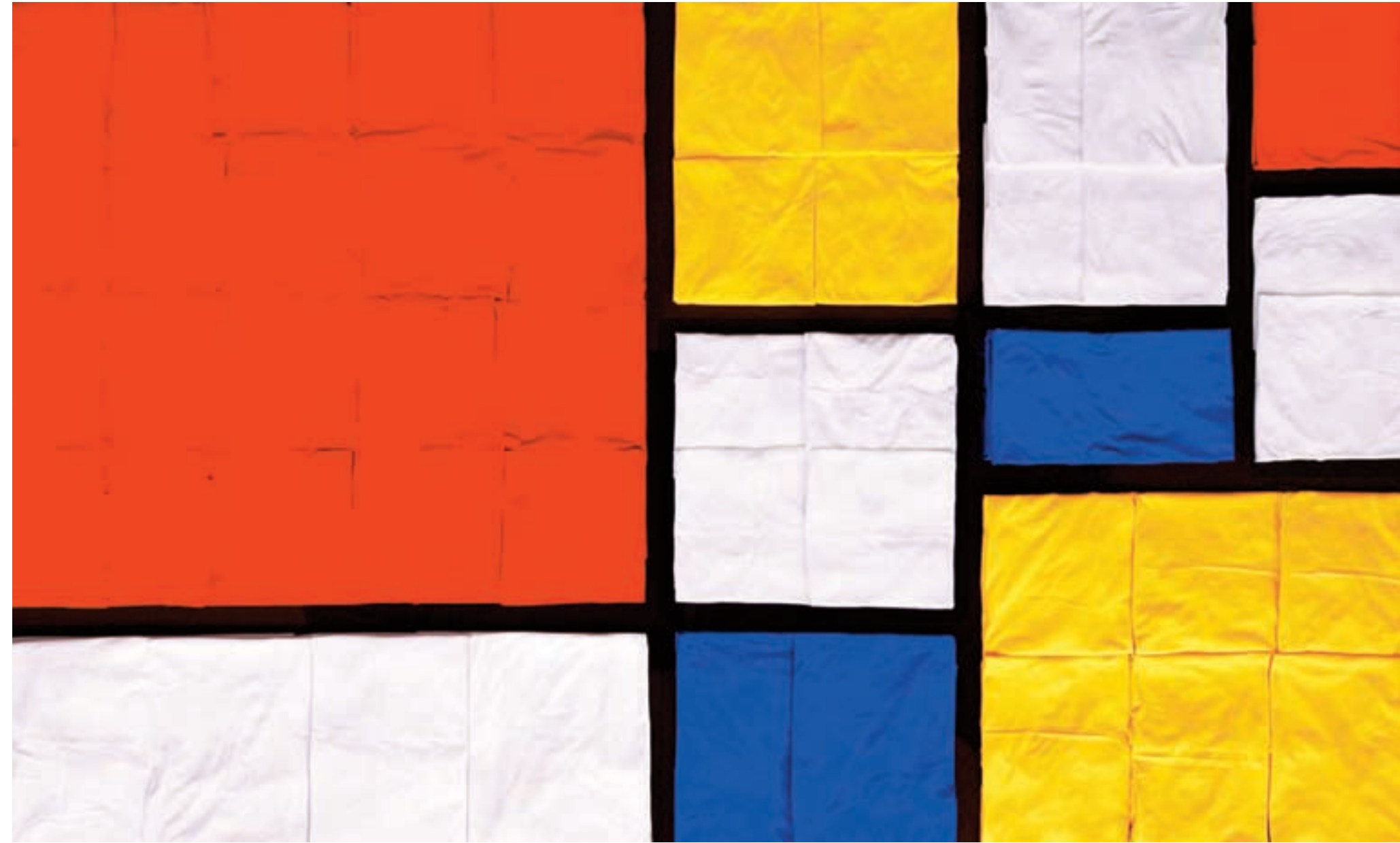
Wühltisch, 2015

Slow-Motion-Video (ca. 20 Min.),
Kamera und Postproduction: Jürgen Branz
Beamer, Tisch (150 x 266 x 66 cm),
100 T-Shirts (je 25 in Gelb, Rot, Blau und Weiß),
IKEA-Regal (77 x 77 x 39 cm)

Die Arbeit „Wühltisch“ von Felix Weinold nimmt ihren Ausgang von der streng reduzierten Bildsprache eines Piet Mondrian, der mit seinen, in ein schwarzes Gitterraster gesetzten, rechteckigen Flächen in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau auf weißem Grund zu einer Gründerfigur der abstrakten Malerei geworden ist. Mondrians Gemälde, die zu den Ikonen der klassischen Moderne gehören, haben mit der ihnen eigenen ikonografischen Gestalt eine rege Rezeption bis in die Populärkultur hinein erfahren. Weinold spielt mit der ikonischen Qualität des Mondrianschen Gestaltungsprinzips, das er an den Anfang seines „Wühltisches“ setzt – eines als Projektionsfläche dienenden schwarzen Tisches, der von der Decke herab bespielt wird. Das Weinoldsche Ausgangsbild, das sich formal und farblich nahe an sein kunsthistorisches Vorbild anlehnt, operiert allerdings nicht mit Ölfarben, sondern mit einem Ensemble aus fein säuberlich gefalteten und sorgfältig nebeneinander gelegten T-Shirts. Hier – in der Konfrontation von teurer Hochkultur und billigem Konsumprodukt – begegnet der erste Widerspruch in dem an Gegensätzen so reichen Kunstwerk. Mit dem abrupten Umschlag von Kunst in Ware hebt die radikale Dekonstruktion

der Mondrianschen Vorlage an. Dann aber gerät der „Wühltisch“ allmählich in Bewegung. Indem Weinold in ungemein verlangsamter Zeitlupe Bilderfolgen einblendet, löst er die linear-geometrische Ordnung der ursprünglichen Bildkomposition auf und hebt damit auch die Statik des Referenzwerkes aus. Was ist zu sehen? Personen entfernen T-Shirts aus ihrer anfänglichen Position, legen sie an anderer Stelle unordentlich wieder ab oder nehmen manche ganz weg, die sie offensichtlich zu kaufen beabsichtigen – der „Wühltisch“ löst seinen aus dem Kaufhauskonsum geschöpften Titel ein. Allerdings produziert das extrem retardiert dargestellte Hantieren mit den T-Shirts einen offensichtlich Widerspruch zur gewöhnlich raschen Geschwindigkeit bei der Jagd nach Schnäppchen. Im Abspann der Projektion erfährt der Betrachter, dass der Preis der verwendeten T-Shirts 1,86 Euro pro Stück beträgt. Je mehr der farbigen T-Shirts schließlich aus der Bildfläche verschwinden, desto mehr dominiert das Schwarz des Tisches, womit ein letzter Antagonismus in der formalen Anlage des Kunstwerkes aufscheint. Der dramaturgische Höhepunkt von Weinolds Wühltisch-Inszenierung stellt sich gegen Ende des Bilderreigens ein, als auf der Mitte der Bildfläche, bei der Wegnahme des vorletzten T-Shirts – wie bei einem Filmabspann – das Wort „END“ eingeblendet wird – ein Schriftzug, der jedoch erst mit der Wegnahme des allerletzten T-Shirts vollständig zu lesen ist, nämlich als „ENDLESS“.

Mit diesem finalen Paukenschlag erhält das so ästhetisch angelegte Farbenspiel von Weinolds sich langsam wandelndem „Wühltisch“ eine inhaltliche Deutung, die dem Kunstwerk – da-







rin liegt dessen besondere Qualität – in dieser Explizitheit lange vorenthalten wird. All die formalen Widersprüche, wie sie in dem Kunstwerk angelegt sind, scheinen damit eine Zielrichtung zu erhalten. Die hastige Gier der Konsumenten nach dem billigsten Produkt wirkt durch die extreme Verlangsamung der Bildfolge enorm gesteigert. Paul Virilio hat in seinen Geschwindigkeitsstudien darauf hingewiesen, dass die sich immer weiter beschleunigende Moderne paradoxe Phänomene zeitigt, die geradezu in Stillstand resultieren. Erstaunlich auch, wie sich Mondrians klare Bildsprache analog in der Warenwelt der Billigprodukte wiederfindet. Von daher sind es nicht weniger die Analogien als die reinen Widersprüche, die den „Wühlisch“ zu einem instruktiven Reflexionspunkt über die Moderne machen. Denn – so ist zu fragen – haben nicht die geometrisch-lineare Moderne eines Mondrian und der so kalkulierende Kapitalismus zusammen mit dem Konsum eine gemeinsame Wurzel in der

abendländischen Ratio? Doch Weinold dekonstruiert Mondrian auch noch auf andere Weise. Wähnte Letzterer, in seiner abstrakten Kunst eine verborgene Ordnung der unübersichtlichen Welt auszudrücken zu können, löst Weinold diesen Ordnungsgedanken im Zeichen des totalen Konsums als eine trostlose Wiederkehr des ewig Gleichen auf. Hinter dem bunten Farbenspiel der Waren lauert die schwarze Ödnis der kapitalistischen Falle. Eindringlich macht Weinold deutlich, wie die Gier der Konsumenten die Ordnung, die Form korrumpiert. Der Tauschwert des günstigsten Preises triumphiert über sämtliche Gebrauchswerte – sei es von Kunst oder von Kleidungsstücken. Der Soziologe Wolfgang Streeck hat den ordnungsstiftenden Charakter des Kapitalismus, den er als ein nur für wenige Jahrzehnte überzeugendes historisches Phänomen ansieht, grundsätzlich in Zweifel gezogen. Ihm zufolge zieht bereits eine neue Unordnung auf, die sich in den Vorboten zahlreicher Unsicherheiten ankündigt. Vermag der von der Politik unablässig wiederholte Imperativ zum Konsum dauerhaft einer globalen Gesellschaft Arbeit und Einkünfte zu garantieren – dies in einer Welt, deren Konsumierbarkeit insgesamt begrenzt ist? Jedenfalls fällt es schwer, mit der verführerischen Warenästhetik, wie sie Weinold gleichfalls vor Augen führt, den Massenprodukten einen spirituellen Mehrwert zuzuerkennen, wie ihn Jean Baudrillard in seinem „System der Dinge“ kritisch analysiert hat.



Wühltisch, 2015, Videostills

TEMPORÄRE INTERVENTIONEN



GRANDHOTEL COSMOPOLIS

„ghC* Peace Conference“, 2015

Das 2011 an den Start gegangene „Grandhotel Cosmopolis“ ist ein europaweit rezipiertes Sozialprojekt in Augsburg, das unter ein- und demselben Dach die Funktionen eines Hotels und einer Flüchtlingsunterkunft zusammenbringt. Gefördert von der Kulturstiftung des Bundes und der Robert Bosch Stiftung verfolgt diese ungemein lebendige „Sozialen Plastik“ mit großem Erfolg den Anspruch, herkömmliche Ausgrenzungen zu überwinden und Verständigung über Barrieren hinweg gesellschaftlich zu praktizieren. Mit immer neuen Initiativen versucht das Grandhotel seither, in die Stadtgesellschaft hineinzuwirken. Für das Jahr 2015 haben die Macher – die „Hoteliers“ – die „ghC* Peace Conference“ ins Leben gerufen. Diese Friedenskonferenz gibt dem Grandhotel weitere Gelegenheit, mit seinen Künstlerinnen und Künstlern den öffentlichen Stadtraum zu aktivieren. Das Projekt ist von der Idee getragen, sozialen Wandel nicht nur zu besprechen, sondern zu praktizieren und zugleich sichtbar zu

machen. Die ihrer Natur nach grenzüberschreitende Kunst dient dabei als ein Ferment, als ein Katalysator von notwendiger Veränderung. Im besten Fall verwandelt sich das interessierte Publikum in einen sozialen Akteur. Das Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) und seine Umgebung bilden im Sommer 2015 das Experimentierfeld für verschiedene künstlerische Aktionen, die die „Hoteliers“ als „transdisziplinäre Lebensforschung“ begreifen. Die Besucherinnen und Besucher der Peace Conference erwartet ein vielfältiges Programm. Das Grandhotel hat hierfür internationale Gäste eingeladen, so z.B. Bahia Shehab aus Kairo, die während der Revolution in Ägypten die Straße als öffentliches Medium entdeckte. Mit ihrer Arbeit „A Thousand Times No“ hat sie sich als Stimme der Emanzipation und als öffentliche Kritikerin von Militärherrschaft und politischer Unterdrückung international einen Namen gemacht. Ihre radikalen Graffiti und Stencils gingen als Symbole des Widerstands gegen das ägyptische Regime um die ganze Welt. Zahra Hassanabadi, die bereits 2001 aus dem Iran emigriert ist, ruft mit ihrer Kunst – allen kulturellen Einengungen zum Trotz – zum grenzüberschreitenden Dialog auf. Mit ihrem „Workshop für ästhetische Korrespondenz“ im tim schafft sie eine Nahtstelle zwischen der islamisch geprägten persischen und der christlich geprägten europäischen Welt. Die ghC* Peace Conference soll eine Atmosphäre schaffen, die gemeinsam mit ihren Besucherinnen und Besuchern bestehende Grenzen überwinden lässt – immer auf der Suche nach einem Common Ground, um vitalen Stoff für die Zukunft zu erfinden.



LOUISEN KOMBI NAHT

Angriff! Auf ins Geflecht, 2013
Panzer Leopard 1, 42 t,
39 kg Wolle
Freundliche Leihgabe des
Militärhistorischen Museums Dresden



Angriff! Auf ins Geflecht, 2013

Die Designerinnen und Aktivistinnen Barbara Niklas und Kristina Krömer, die dem Verein Louisen Kombi Naht angehören, haben 2013 die Initiative ergriffen, in Dresden einen Kampfpanzer des Fabrikats Leopard 1 einzustricken. Das Louisen Kombi Naht hat dazu über ein halbes Jahr rund 60 Menschen – im Alter von sieben bis über 80 Jahre – mobilisiert, um das 42 Tonnen schwere Kriegsgerät mit einer stofflichen Überzug einzuhüllen. So sind aus 36 Kilogramm Wolle 50 Quadratmeter Gestricktes entstanden, das den Leopard gänzlich in bunte Muster einkleidet. Die warmen Farben verdecken das kühle Metall.

Diese Art der Textilkunst geht auf das in den Vereinigten Staaten entstandene „Urban Knitting“, auch „Yarn bombing“ genannt, zurück. Als eine Form der „Street Art“ verfolgt sie das Ziel, sich den öffentlichen Raum in immer neuen Aktionen anzueignen, indem sie etwa Parkbänke, Laternenpfähle oder Bäume einhäkelt oder -strickt. Wie Graffiti-Sprayer sind die

textil vorgehenden Aktivistinnen meist nachts unterwegs, um in Guerilla-Manier ihre Eingriffe heimlich im Stadtraum zu platzieren.

Das Dresdner Louisen Kombi Naht hat seine Aktion hingegen mit vollem Einverständnis des dortigen Militärhistorischen Museums der Bundeswehr durchgeführt, aus deren Sammlungsbestand der fragliche Leopard 1 stammt. Offensichtlich stellt „Angriff! Auf ins Geflecht“ ein sinnfälliges Symbol gegen Krieg und Gewalt dar. Das Strickkleid setzt nicht nur ein ansonsten schwer bewaffnetes Militärfahrzeug „außer Gefecht“. Es macht darüber hinaus einen Panzer, der im Kampfeinsatz für gewöhnlich mit Camouflage getarnt ist, rundherum sichtbar.

Die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks spiegelt unterdessen noch eine tiefer liegende Bedeutungsschicht. Denn die halbjährige Arbeit an der textilen Umhüllung des Panzers diente in Dresden zugleich als eine Erzählwerkstatt, die verschiedene Generationen zusammengebracht hat. Dabei nutzten vor allem die Älteren, die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges mit der Generation der Kinder und Enkel zu teilen. Das solcherart als „soziale Plastik“ angelegte Textilprojekt erlaubte damit nicht zuletzt, die tiefen Verstrickungen Deutschlands in die Gräueltaten des vergangenen Weltkrieges zur Sprache zu bringen. So bietet „Auf ins Geflecht“ ein eindrucksvolles Zeichen für den Frieden, an dem jeder einzelne von uns aufgerufen ist mitzuwirken. Dass der in Deutschland produzierte Leopard 1 noch heute in zahlreichen Streitkräften der Welt vertreten ist, unterstreicht die künstlerische wie politische Aktualität des scheinbar so harmlos umgarnten Panzers.





Attacke! Auf ins Geflecht, 2013,
vor dem Militärhistorischen Museum, Dresden





ROLAND RAUSCHMEIER

baumaxx inspired by bauhaus, 2011

Video, 7:32 min.

Regie, Kamera, Schnitt: Roland Rauschmeier

Darsteller: Eun Kyung Lee, Anne Juren,

David Subal, Martin Schwab, Alix Eynaudi u.a.;

Musikkomposition: Johannes Maria Staud

Der achtminütige Kurzfilm von Roland Rauschmeier erinnert an das berühmte „Triadische Ballett“ von Oskar Schlemmer, Albert Burger und Elsa Hötzel, das 1916 beziehungsweise 1922 seine Uraufführung erlebt hat. Noch heute gilt es als ein Meisterwerk der Avantgarde, das nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen im Tanz suchte – im Spannungsfeld von „Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit“ (Oskar Schlemmer).

Rauschmeier allerdings verlegt seine Tanzbühne in einen heutigen Baumarkt, der mit seiner unerschöpflichen Warenwelt seinerseits als ein Symbol des gegenwärtigen Konsums gelten kann. Die omnipräsente Werbung von solchen Do-it-yourself-Märkten suggeriert dem aktionsarmen Subjekt der Moderne, dass es als Heimwerker durchaus noch Träger von produktiven Handlungen sein kann. Auch die Kostüme der Rauschmeierschen Tänzer stammen aus der bunten und wunderlichen Bau-

marktwelt. So erscheinen Figuren mit Lampenschirmen, Schweiß-Schutzschilden, Schwämmen, Zubern oder Schutzmatten angetan – allesamt Accessoires, die den menschlichen Körper zu dekorierten Wesen der Warenwelt entfremden. Zur eindringlichen Musik von Johannes Maria Staud bewegen sich die Tänzer wie Marionetten, gesteuert von einer unsichtbaren Choreografie. In mechanischen Trippelschritten unterwegs, erkunden sie so den kuriosen Kosmos von ebenso notwendigen wie überflüssigen Baustoffen und Einrichtungsgegenständen. Sie präsentieren sich Mal vor Teppichrollen, Mal vor einem Stapel Toilettenschüsseln oder explorieren eine Duschkabine und vieles mehr.

Ist es der kapitalistisch getriebene Konsum, der den heutigen Menschen zu einer Marionette von Bedürfnissen degradiert, die (häufig gar) nicht seine eigenen sind? Mit dem Aufkommen von Baumärkten haben sich jedenfalls die Konsummöglichkeiten ungeahnte Felder erschlossen. Ließe sich die subjektive Handlungsmacht, die in der privaten Heimarbeit eines der letzten Residuen menschlicher Freiheit gefunden zu haben scheint, nicht auch gesellschaftlich produktiv einsetzen? Mit seiner teils sehr poetischen Choreografie zeigt Rauschmeier eine vertraute Welt in all ihrer Fremdheit und liefert damit ein Kunsterlebnis par excellence, das nach nichts weniger als der menschlichen Freiheit im Zeitalter des Konsumismus fragt.



bauMaxx inspired by bauhaus, 2011, Videostills

CLÁUDIA ULISSES

Utopia, Mod. 273/99, 1999
Video 3:4, 4'26 (Loop)

Die Videoarbeit „Utopia, Mod. 273/99“ von Cláudia Ulisses aus dem Jahr 1999 ist anlässlich der 25-Jahrfeier der sogenannten „Nelkenrevolution“ von 1974 entstanden, die den Weg Portugals aus der Militärdiktatur in die Demokratie ebnete. Mit digitaler Hilfe hat die portugiesische Künstlerin aus der arbeitsteiligen Fließbandfertigung einer Herrenkonfektion sämtliche menschlichen Arbeitskräfte herausretuschiert. Der so bearbeitete Film zeigt von daher einen textilen Produktionsprozess, der – ohne jegliche menschliche Zutat – gleichsam von Geisterhand angetrieben wird. Das filmische Ergebnis ist gekennzeichnet von einer ironisch-melancholischen Poesie, die zwischen der Nostalgie industrieller Produktion der Vergangenheit und der Utopie zukünftiger Fertigung, die den Menschen alle Last der beschwerlichen Arbeit abnimmt, hin und her oszilliert.

Es entsprach durchaus der Hoffnung sozialistischer Gesellschaftsentwürfe, dass eine zunehmend fortschreitende Technik die Arbeiterschaft fundamental entlasten sollte; von daher rührt die technokratische Sympathie linker Ideologien des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit dem sich an Thomas Morus anlehenden Titelbegriff „Utopie“ evoziert Ulisses in der Tat ein Gesellschaftsmodell, das an eine friedvolle demokratische Staatsverfassung denken lässt, getragen von Verteilungsgerechtigkeit, geringer Arbeitsbelastung und optimaler Versorgung der Bürger. Wendet man Ulisses' „Utopia“ allerdings auf die Gegenwart, entpuppt sich das Wegretuschieren der menschlichen Arbeitskraft als nach wie vor treffender kritischer Kommentar zur eklatanten Geringschätzung der basalen humanen Produktionsleistung, die in Niedriglohnländern oft nur mit Hungerlöhnen bezahlt wird – von den schlechten sozialen Bedingungen der Arbeit ganz zu schweigen. Die digitale Auslöschung der menschlichen Arbeitsleistung unterstreicht auf ironisch-befremdliche Weise die allfällige Missachtung der Produktivkraft derjenigen, die mit ihrer Hände Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Wertschöpfung der vom Konsum so begehrten Waren leisten – eine Wertschöpfung, die allerdings nur zum geringsten Teil den einfachen Arbeiterinnen und Arbeitern zugute kommt.



Utopia, Mod. 273/99, 1999

BIOGRAFIEN

E = Einzelausstellung
G = Gruppenausstellung
K = Katalog

Taslima Akhter *1974 in Dhaka, Bangladesch, Dokumentarfoto-
grafin und Aktivistin; Koordinatorin der „Bangladesh Garment
Workers Solidarity“, Lehrauftrag für Fotojournalismus am
South Asian Media Institute of Pathsala, Dhaka; MSS und M.Phil
für öffentliche Verwaltung, Universität Dhaka; M.A. für Fotogra-
fie am South Asian Media Institute of Pathsala, Dhaka; Stipen-
dium der Magnum Foundation; Teilnahme an Ausstellungen in
Bangladesch, USA, China, Kambodscha, Deutschland und Nor-
wegen »» **Preise:** 2014 Lead Award, Fotografie des Jahres,
Deichtorhallen, Hamburg. 2013 Time Magazine Award für „Final
embrace“ (unter den 10 besten Fotos des Jahres); 5th Dali In-
ternational Photography Exhibition in China: Best Photography
award. 2010 Julia Margaret Cameron Award für Dokumentarfo-
tografie für die Serie „The life and struggle of garment wor-
kers“.

Elizabeth Aro *1961, 1983 Licenciada en Bellas Artes en Aca-
demia Prilidiano Pueyrredon Buenos Aires. »» **Ausstellungen**
(Auswahl): 2015 Santa Sangre, Kirche St. Moritz, Augsburg (E).
2013 La trilogía Esistenziale, Gagliardi Art System, Turin (E); Re-
henes/Ostaggi, Ex Chiesa Santa Rita, Rom (E, K); Identidad No-
made, Ostuni/Italien (G). Unfold, A Room, Helsinki (G). 2012 Se-
guendo il filo di un pensiero, Istituto Italiano di Cultura, Hamburg
(E); All fires, The fire, Pasajist, Istanbul (E); Natività e Nascite
Laica, Ameno/Italien (G, K). 2011 Gallery Bullseye, Portland/USA
(G). 2010 Galleria Marte, Rom (E). Libri d’Artista, Palazzo Reale
Mailand (G, K). 2009 Galería Metta, Madrid (E); Andata e Ritorno,
Istituto di Cultura Italiano Il Kairo (G, K). 2008 Questo mondo è
fantastico, Palazzo Bricherasio, Turin (G, K). 2007 Mirta Demare
Art, Rotterdam (E); Passione, Achille Bonito Oliva Festival di Ra-
vello/Italien (G, K). 2006 Take me with you, Loewe Foundation,
Mori Museum Tokio (G, K); Qui si sta bene, Assessorato alla Cul-
tura, Turin (G). 2005 Galleria Guido Carbone, Turin (E, K); Gene-
rations of arts, Chiesa di S. Francesco, Como (G, K). 2004 Espacio
Uno, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid (E, K). 2003 Cuando
llueve diluvia, Centro Cultural de España, San José de Costa
Rica (E, K); Diana Lowenstein Fine Arts, Miami (E); Il filo raccon-
tato, Mart Museo Museo di Trento e Rovereto (G, K). 2002 De la
Gente y el Paisaje, Erasmus Brera, Mailand (E, K). 2001 De la
Gente y el Paisaje, Casa Rivadavia, Cádiz (E, K). 2000 Instituto de
America, Santa Fe, Granada (E, K). 1999 Galeria Arteara, Madrid
(E). 1998 Galería Antoni Pinyol, Reus/E. (E, K); Galerie Maier,
Rosenheim; Jacob Karpio, Atma Gallery, San Jose, Costa Rica
(E). 1997 Casa de América, Madrid (G, K). Ecke-Galerie, Augs-
burg (E). 1996 Salomo Haus, Augsburg (E). 1995 Ciudadela de
Pamplona (E). 1992 Galería Víctor Martín, Madrid (E). 1991 La
Escuela del Sur. Taller de Torres García, Museo Reina Sofía Ma-
drid; A. M. Huntington Art Gallery, Austin/Texas; Museo Monter-
rey, Mexico; The Bronx Museum, New York (G, K). 1989 Bienal de
Pintura, Museo de Cuenca, Ecuador (G); Ideas e Imágenes de
Argentina, The Bronx Museum of Arts, New York (G); Galería Ni-
ko Gulland, Buenos Aires (E, K).

Nicolas Constantin *1971 in München. 1981-2001 Unterricht in
klassischer Gitarre und Komposition; 1993-1995 Studium der
Philosophie an der LMU München; 1995-1998 Schreinerlehre;
1998/99 Ausbildung an der Akademie für Gestaltung im Hand-
werk München; 2000-2005 Studium an der Fakultät für Gestal-
tung Augsburg; 2003/04 Studium Gestaltung an der I.S.I.A. Ur-
bino; 2005 Diplom Kommunikationsdesign an der FH Augsburg;
2006-2010 Master-Studium Bildwissenschaft (Schwerpunkte
Medienkunst und Philosophie), Donau-Universität Krems; 2010
Master of Arts Bildwissenschaft; seit 2012 Doktorand an der
Eberhard Karls Universität Tübingen, Thema: Experimentieren
in Kunst und Wissenschaft. »» **Ausstellungen, Konzerte, Kom-
positionen:** 2014 Retrospektive 1994-2014, Fotografien, Texte,
Videoarbeiten, Galerie Weltraum, München (E); Konzerte, zu-
letzt im Soho Stage Augsburg mit grounds. Folk, eigene Kompo-
sitionen. 2013 atlas-Serie von 27 Videoarbeiten (2005-2008), 9
channel Installation, Ars Dilettanti, Augsburg (G). 2008 Celeste
Kunstpreis Finalist, Berlin (G). 2005 Fotografien, Text, Komposi-
tionen, Diplomausstellung der Fakultät für Gestaltung, Augs-
burg (G). 1999 Standleuchten; CD Kompositionen für Gitarre,
Handwerkskammer Bayern, München (G). »» **Forschung, Vor-
träge und Veröffentlichungen** (Auswahl): 2014 Komponieren für
Jugendliche am Holbein-Gymnasium Augsburg; Experimentie-
ren und Philosophieren für Kinder am Staatlichen Textil- und
Industriemuseum Augsburg (tim). Konferenz Verstehen und
Verständigung an der Eberhard Karls Universität Tübingen. 2013
Konferenz Kunst und Fremderfahrung, Greifswald; Vortrag: Ex-
perimentieren, Fremderfahrung und Selbstrelativierung, Veröf-
fentlichung bei mentis; Konferenz LaborARTorium, Symposium
zur künstlerischen Forschung, LMU München; Vortrag Experi-
mentieren als Forschung in Kunst und Wissenschaft, Veröffent-
lichung bei transcript. Lehraufträge seit 2010 an der Fakultät
für Gestaltung der FH Augsburg in den Fächern Freie Gestal-
tung, Bildwissenschaft und Medientheorie; Bachelorbegleitung;
Workshops für Kinder und Jugendliche.

Shaheen Dill-Riaz *1969, Dhaka/Bangladesch; Tätigkeit als
freier Autor, Regisseur, Kameramann und Produzent in Europa
und Südostasien. 1984–1991 Besuch des Militärinternats Co-
milla Cadette College in Bangladesch; Stipendium des Goethe-
Instituts Berlin; 1992–1994 Studium der Kunstgeschichte, der
Indischen Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaften an
der Freien Universität Berlin. 1995–2001 Studium Film- und
Fernsehkamera an der Hochschule für Film und Fernsehen
„Konrad Wolf“ in Potsdam. 2013 Realisierung des Theaterpro-
jekts: Past is Present »» **Filme:** 2014 Fernglück, 3sat, ZDF. 2012
Schulter an Schulter, Dokumentarfilm, ZDF; Der Vorführer,
3sat. 2011 Der Netzwerker, Dokumentarfilm, 3sat. 2009 Koran-
kinder, ZDF. 2008 Eisenfresser, ARTE, BR, RBB. 2005 Die glück-
lichsten Menschen der Welt, ZDF. 2002 Sand und Wasser, RBB.
1998 Augen hören, Ohren sehen. 1995 Ein Tag, jeden Tag. »»
Lehraufträge: 2012 Lehrauftrag der Universität Konstanz. 2011
Einjähriges Fellowship Artist in Residence am Exzellenz-Cluster
„Kulturelle Grundlagen der Integration“ an der Universität Kon-
stanz, Lehrauftrag der Ruhr-Universität Bochum im Fach Sozi-
alpsychologie und Sozialtheorie. »» **Preise:** 2013 Eine-Welt-
Filmpreis NRW, Köln. Sonderpreis Kultur des Landes NRW im
Rahmen des 49. Grimme-Preises, Marl. 2012 GROSSE KLAPPE
Filmpreis, Duisburger Filmwoche. 2010 Publikumspreis, Duis-
burger Filmwoche; Adolf-Grimme-Preis, Kategorie: Information
& Kultur, Marl. 2009 Grand Prize, EARTH VISION, Tokio; Erster
Preis, CINEMAM PLANETA, Mexico. 2008 Erster Preis Interna-
tional Documentary Film Festival DOCAVIV, Tel Aviv; Erster Preis
Achtung Berlin – New Berlin Film Award; Erster Preis Hachen-
burger Filmfest; Preis der Studenten-Jury in der Kategorie Ci-
nemambiente, Turin. 2007 Erster Preis Eine-Welt-Preis NRW,
Köln; Erster Preis Film South-Asia Film Festival, Kathmandu;
Grand Prix International Environmental Film Festival, Paris.
2003 Spezialpreis der Jury DOCAVIV Film Festival, Tel Aviv;
GRAND PRIX El Festival del Riu, Barcelona; Spezialpreis der Ju-
ry Film South Asia Festival, Kathmandu. 2002 Babelsberger Me-
dienpreis/ORB-Dokumentarfilmpreis. 1999 Absolventenpreis
des DAAD, HFF Babelsberg, Potsdam-Babelsberg.

Esther Glück *1966, 1987-1991 Studium Kommunikationsde-
sign an der FH München; Hauptstudium und Diplom im Fach
Abstraktion bei Prof. Heiner H. Hoier; 1992/93 Studium der Phi-
losophie an der LMU München. »» **Ausstellungen/Projekte**
(Auswahl): 2015 Israel TV, louange à l’immortalité (E); Erinne-
rungsort Weingut II Landsberg-Kaufering, Denkort/Zement, lou-
ange à l’immortalité - ständige Ausstellung (E). 2012/13/14 Sy-
nagoge Augsburg/Musikhochschule Stuttgart/Heilig-Geist-Saal
Nürnberg/Bayerischer Landtag München, Für das Ende der Zeit
- Kunstfilm mit Live-Quartett (E). 2014 Kunstpavillon München,
raus hier (G, K); Haus der Kunst München, creatio continua (G,
K); Dokumentationszentrum am ehemaligen Reichsparteitags-
gelände in Nürnberg, louange à l’immortalité (E); Erinnerungs-
ort Weingut II Landsberg-Kaufering, Formen der Erinnerung (E).
2013 ARD-alpha, jährliche Ausstrahlung des Films „Für das En-
de der Zeit“ am 27. Januar (E); Dachau-Salon, Für das Ende der
Zeit - Film und Gespräch mit dem Zeitzeugen Ernst Grube (E);
Deutsches Theatermuseum München, Von der Welt – Anfang
und Ende (G, K); Galerie Werkstatt Graz, Behauptungen – non-
chalant, en passant und absolut (G); Blindside Gallery Mel-
bourne, Everywhere but here (G). 2011 Schwartz Gallery Lon-
don, Turn Around (G); Haberkasten Mühldorf, Caps für die Zu-
kunft (E, K). 2010 Stiftung Bayerische Gedenkstätten München,
Mantel für Dachau – ständige Ausstellung (E); Sammlung Has-
ler Zürich, Menschen ohne Meer (E); Marheineke Markthallen
Berlin, Denkzeichen Georg Elser (G). 2009 Haus der Kunst Mün-
chen, Was uns antreibt (G, K); Kulturhaus, Internationale Ju-
gendbegegnungsstätte Auschwitz, Nowy Dwudziek (G, K); Rat-
haus Dachau, Erinnerungsarbeiten (E); Galerie Koloni Dresden,
In der Schönen Neuen Welt (G). 2008 Bayerische Staatsoper
München, Randzonen (G); Jugglers Art Space Brisbane,
Changed Conditions Ahead (G). 2007 Wasserturm Dachau, Neu-
er Blick (E); 2006 Haus der Kunst München, Through the Loo-
king Glass (G, K). 2005 Schloss Dachau, Post für Dachau (G, K);
2004 Galerie Sleeping Dog Berlin, Post it (E). »» **Öffentliche An-
käufe:** Stiftung Bayerische Gedenkstätten München, Stadt
Dachau, Erinnerungsort Weingut II Landsberg-Kaufering, Deut-
sches Theatermuseum München, BR-alpha/ARD-alpha.

BIOGRAFIEN

E = Einzelausstellung
G = Gruppenausstellung
K = Katalog

Grandhotel Cosmopolis *2011, Juli 2012 Vereinsgründung, Juli 2013 Einzug der ersten Bewohner, Oktober 2013 Hoteleröffnung. »» **Kunstprojekte:** 2015 Die Wirtschaft ist im Keller (A), Why civil resistance works (A), Grandhotel Cosmopolis Peace Conference (I) (A) (K). 2014 Erzählwerkstatt - Stories make Art (A), 2014 Standing on the Shoulders of Giants Parcours (I), 2014 Grand Beauty Salon (I), 2014 Überwunden: the Art of Killing (K), Spuren Stopy (A), Interaktives Fotostudio (A), Fading (K). 2013 Helpers Days (A), Protest Test (A), Friedensakademie (A), Gast Freund Schafft (Intolleranza 1960) (I), 2013 Grandhotel Cosmopolis Ouverture (A), Going beyond my borders - Reform it (K), Feuer, Punsch & Protest (A), Hammer A(u)ktion (A), Rumi`s Lovetuner, Mystique, Magdeburg (K). 2012 Bayerischer Landtag „Rettet Farhad Sidiqi“ (I), Baugenehmigung mit Gehirn (I). »» **Preise:** 2013 zweiter Platz beim Augsburger Zukunftspreis für Nachhaltigkeit. 2012/2013 Start Social-Stipendium, Bundessieger in der Kategorie Gesellschaft und Auszeichnung zum „Ort der Ideen“ des Wettbewerbs „Deutschland – Land der Ideen“. 2012 Miteinander. »» **Förderungen:** 2015 Kulturstiftung des Bundes. 2013 - 2015 Friedensstadt Augsburg; Robert Bosch Stiftung.

Nausikaa Hacker *1963, 1984–1990 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München; 1990 Postgraduiertenstipendium; 1994 Projektstipendium Stiftung Kunstfonds; 1996 zweites Staatsexamen für Kunsterziehung; seit 1990 freiberufliche Tätigkeit im Bereich Bildhauerei, Rauminstallation, Kunst im öffentlichen Raum; 1995–2008 Mitglied der Künstlergruppe open system(s) – für öffentliche Räume; seit 2005 Kunstlehrerin am Ludwigsgymnasium München; seit 2010 Günther/Hacker/Panick – für öffentliche Räume. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 bahnen, Kunstprojekt in den ehemaligen Betriebswerkstätten des Isartalbahnhs, München (G); Schöner Wohnen, Oberste Baubehörde München (G). 2012 Standpunkt Beziehung Orientierung, Kunstverein Rosenheim (G); raumlabor - skulpturale Anordnungen, whitebox München (G); Habseligkeiten, Positionen zeitgenössischer Kunst im Dialog mit Objekten der Sammlung, Archäologische Staatssammlung München (G); Auf Augenhöhe, Galerie zisko, München (E). 2011 Ausstellungsprojekt Kunstherberge Birkenau, München. 2010 Im Haus, Haus der Kunst, München (G): „Profissimo Sicherheit“, performative Installation; Bildhauer zeichnen, Museum Schloß Fellenberg (G). 2009 Neue Münchner Künstlergenossenschaft in der Galerie Markt Bruckmühl (G). 2005 Liebe Grüße, Städtische Galerie Traunstein (mit S. Unruh und A. Weishäupl). 2004 Augenblick, Ewigkeit, Verfallsdatum, Galerie der Künstler, BBK München (Ausstellungskonzept, Organisation und Beteiligung). 2003 Ehrensaal, Sonderausstellung der Großen Kunstausstellung, Haus der Kunst, München (G); millemor, Ausstellung im öffentlichen Raum, Wolfratshausen (G). 1994 IM PARK, 9 Künstlerprojekte im Westpark München (Ausstellungskonzept mit N. Frenzel, Organisation und Beteiligung). »» **Realisierte Arbeiten im öffentlichen Raum:** 2013 Felder, Landesamt für Landwirtschaft, Freising. 2003, Parasitäre Parallaxe, Wolfratshausen (temporär). 2001 Schornstein, Landesamt für Umweltschutz, Augsburg. 2000 Kugel, Ernst-von-Bergmann-Kaserne, München. o. T., Kindergarten Schönstraße, München, (mit T. Hertlich). 1994, Idylle, Westpark München (temporär). 1993, o. T., Straße der Skulpturen, St. Wendel. 1989 Reservoir, Straubing.

Michael Hofstetter *1961, 1985–1990 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München. 1991/92 Studium an der School Of Visual Arts, New York. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Rhythm Section, Center of Contemporary Art, Tiflis/Georgien (G); Rhythm Section Westpol, Westpol Leipzig (G); Daily Memories, Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg (G). 2013 0:1, Koktebel/Ukraine (G); Vanity Flair, Haus der Kunst, München (G). 2012 Loser On The Secondary Market, Galerie Royal, München (E). 2011 Form und Fassung, Galerie Zanderkasten, Dresden (G). 2010 5 x 3 2010, Kunstraum, Düsseldorf (G, K). 2009 Bicepteur, Galerie Ruzicska///Weiss, Düsseldorf (E). 2008 Vom Gehen in viele Richtungen, KIT, Kunsthalle Düsseldorf (G, K). 2006 SNAFU, Kunsthalle Hamburg (G, K); Castellon Painting Prize 2006, Museo de Bellas Artes, Castellon/Spanien (G, K). 2005 woran arbeiten sie gerade?, Galerie Ruzicska///Weiss, Düsseldorf (E); booster (edited version), Galerie Nusser & Baumgart, München (E). 2004 Spring, Galerie Ruwitt///Weiss, Düsseldorf, (E). 2003 telling a work of art, Public Art Gallery, Dunedi/Neuseeland (G, K). 2002 Mobbing & Mode, Projektraum Mathias Kampl, Berlin (E); sowohl als auch, Galerie Nusser & Baumgart, München (E); Reconstructions, Biennial of Centinie IV, Montenegro (G, K); THE WAR®, ZIPP, Kunstverein Kassel (G, K). 2001 Mobbing & Mode, Galerie Mathias Kampl, München (E); cool cuts [moviepassion], Kitchen-Gallery, Seoul/Korea (G, K). 2000 Offene Räume, Leere, Limit, Landschaft, Kulturregion Stuttgart (G, K). 1999 The Xmas Project, Kent Gallery, New York (G). 1998 Kino Kino, Galerie Otto Schweins, Köln (E). 1997 Die Schwelle, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (E, K). 1996 Radikale Bilder, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (G, K). 1995 An-Stelle-Von, Galerie Otto Schweins, Köln (E); Palast der Künste, Köl-nischer Kunstverein (G). 1994 vom hörensagen, Kunst-Bureau Freilassing (E, K); Scharf im Schauen, Haus der Kunst, München (G, K). 1993 Das Versprechen, Galerie Otto Schweins, Köln (E); über-setzen, Galerie Binder & Rid, München (E). 1991 ORAM LITTORIS PRIMI LEGO, Büro Orange, Siemens, München (E); Im Lärm der Stadt, Sprengel Museum, Hannover (G, K). 1988 1. DEUTSCHER FOTOPREIS, Stuttgart (G, K).

Michael Krause *1958, 1985–1992 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München, 1990–1992 Studium am Goldsmith College, University of London. »» **Preise und Projektunterstützungen:** 2005–2007 Atelierstipendium des Bayerischen Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst. 1993 Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris. 1992 Debütantenpreis des Bayerischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. 1991 Economist Sculpture Price, London. 1990 Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung, München. 1989 Prinzregent-Luitpold-Stiftung, München. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Schöner Wohnen: Oberste Baubehörde, München (G, K). 2013 Sie haben Ihr Ziel erreicht I: Museum, Altomünster (G). 2012 Habseligkeiten: Archäologische Staatssammlung, München (G, K); raumlabor: KUNSTHALLE whiteBOX, München (G, K). 2010 im haus: Haus der Kunst, München (G, K). 2009 was uns antreibt: Haus der Kunst, München (G, K). 2006 pentacube: KUBUS, Städtische Galerie, Hannover, Regierung von Oberbayern, München (G). 2006 through the looking glass: Haus der Kunst, München (G, K); Das Verfügenkönnen über die Räume hat es uns angetan: Kunstsalon Haidhausen, München (G). 2005 Extra: Schloss Dachau (G, K). 1995 Heimat: Installation im Hauptbahnhof, München (E). 1992 Implantate: AkademieGalerie, München (E); Modell: Pasinger Ritterwerke, München (G, K); Debütanten 1992, Arbeiten im öffentlichen Raum: Landeshauptstadt München (G, K); Goldsmith´ M.A. Show: Goldsmith College, University of London (G, K). 1991 Ante Room: Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne (G); Economist Sculpture Show: Economist Building, London (G, K); Echt: Malenia Basarab Gallery, London (G); Szenarien der Wirklichkeit: Galerie der Künstler, München (G, K). »» **Kunst am Bau:** 2005 Bayerisches Nationalmuseum: künstlerische Gestaltung des Haupttreppenhauses im Atelier- und Werkstattengebäude, Oettingenstraße, München. »» **Film 2012:** Sendereihe Kunstraum, Bayerischer Rundfunk, BR Alpha: was bleibt (15 Minuten).

Carolina Camilla Kreusch *1978, 1999–2002 Fachschule für Holzbildhauerei Oberammergau, 2002/03 Schaubühne Berlin, Assistenz Bühnenbild, 2003–2010 Studium an der Akademie der vünste Karlsruhe bei Franka Hörnschemeyer und John Bock, 2009 Diplom, 2010 Meisterschülerin von John Bock, 2009/10 Arbeitsaufenthalt In New York City. »» **Stipendien:** 2014–2017 Atelierförderung der Stadt München. 2013 Debütantenpreis des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft Forschung und Kunst, Katalogförderung. 2007 Stipendium des Landes Baden-Württemberg, neunmonatiger Studienaufenthalt in Mexico-City. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Galerie der Künstler, Förderreihe Erste Jahre der Professionalität #33 (G, K); Allgemeiner Konsumverein Braunschweig: Unwägbare Umgebung (E); 2013 Kunstverein Schramberg: Trigger (E); 1. Biennale im Haus der Kunst, München: Vanity Flair; Galerie der Künstler, München: Tacker (G); Gedok Galerie München: Mischhaut on/off (E, K); Kunstarkaden München: Zuckerachsenparallaxe (G, K). 2012 Besiktas Belediyesi Ortaköy Kültür Merkezi, Istanbul (G). 2010 Kunsthalle Mannheim: Fremde Heimat (G, K); Galerie Forum, Wels/Österreich: Premiere (G). 2009 Villa Merkel, Esslingen: TOP 09 (G, K).

BIOGRAFIEN

E = Einzelausstellung
G = Gruppenausstellung
K = Katalog

LAB BINÆR (Benjamin Mayer *1980, Martin Spengler *1983). 2003–2007 Studium an der FH Augsburg, Multimedia. 2007 Gründung von LAB BINÆR »» **Ausstellungen:** 2014 Ausstellung zum 37. Kunstpreis der Kulturstiftung der Sparkasse Karlsruhe (G); UNPAINTED media art fair, München (G); Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe (G); Lumen Online Gallery Artist, WWW (G); Montreux Art Gallery (G); „subjektive“ in der Galerie Contemporallie, Augsburg (G). 2013 „blank“ mit Felix Weinold in der Neuen Galerie im Höhmannhaus, Augsburg; damenundherren, Düsseldorf (E); Künstlerbiennale im Haus der Kunst, München (G); Stadttheater, Augsburg (G); ex-Bibli Contemporary Art Center, Rom (G). 2012 this happened... #2, Hamburg (G); die Metzgerei, Augsburg (G); „ECTV“ für Sebastian Giussani in der Contemporallie, Augsburg. 2011 „Soft Vandalism“ in der Toskanischen Säulenhalle, Augsburg (G); Deutsche Botschaft, Wien (G). 2010 Future Everything, Manchester (G); Haus der Kunst, München (G); Deutsches Technikmuseum, Berlin (G). 2009 lab.stop, Augsburg (G); Blaue Nacht, Nürnberg (G). 2008 European Media Art Festival, Osnabrück (G); fmx/artek, Stuttgart (G); Kulturtage, Weicht (G); Bayerisches Nationalmuseum, München (G). ACM Multimedia Interactive Arts Program, Augsburg (G); Media art festival lab30, Augsburg (G). »» **Auszeichnungen:** Honorary Mention bei Digital Sparks; Quality Seal beim Europrix Multimedia Award; Gewinner FERCHAU Art of Engineering; Jury Recommended Work beim Japan Media Arts Festival; Gewinner Celeste Prize in der Kategorie Installation, Skulptur, Live Medien & Performance. »» **Kunst am Bau:** Ankauf der Arbeit „Delete“ für die Neue Stadtbücherei von Augsburg; Finalist beim Wettbewerb „nova facade“, Trondheim; Finalist beim Wettbewerb „Max-Delbrück-Centrum“, Berlin; Finalist beim Wettbewerb „Erweiterungsbau Bayerisches Landesamt für Umwelt“, München; Finalist beim Wettbewerb „Duale Hochschule Heidenheim“, 1. Preis für die Gemeinschaftsarbeit mit Felix Weinold „Alles was Recht ist“ beim Kunstwettbewerb für den Neubau des Amtsgerichts in Günzburg.

Manfred Mayerle *1939, 1959–1964 Studium, Meisterschüler, Lehrtätigkeit Akademie der Bildenden Künste München. »» **Stipendien-Studienaufenthalte:** 2007 USA Stipendium, Djerassy Foundation, San Francisco. 2005 Ehrenring der Seerose. 2004 Künstlersymposium SIANOJA, Spanien. 2003 Künstlersymposium Estate 03 in Salzburg. 2002 Seerosenpreis der Landeshauptstadt München. 2001 USA-Stipendium des Freistaats Bayern, Studienaufenthalt im VCCA Virginia; Biennale Kairo. 1968 Preis der Nationen Villa Grimaldi, Frankreich. 1965 Nominierung Villa Massimo, Rom; Preis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. 1964 Förderstipendium der Landeshauptstadt München. »» **Mitgliedschaften:** NM, AL Haus der Kunst, Deutscher Werkbund, Aufsichtsrat Stiftung Haus der Kunst, Kuratorium Bayerische Einigung, Kuratorium DG, Kuratorium VAH, Bayerischer Landesbaurat, Ausschuss. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2013 Vanity Flair, Biennale der Künstler, Haus der Kunst, München (G, K). 2012 Habseligkeiten, Archäologische Staatssammlung München (G, K). 2011 Veritas + Vita = Ars, Santa Maria degli Angeli, Rom (G, K). 2010 Show 20, Virginia Center of the Creative Arts, USA (G). 2009 Maurer Zilioli Contemporary, Brescia; Galeria Joanna Kunstmann, Palma de Mallorca (E); Kunstverein Werfen (A, E); Kunstverein Ansbach (E); Il Volto di Christo, Museo Diocesano, Brescia (G); Kunstverein Passau (E). 2008 Stadtmuseum Penzberg (E). 2007 Galerie im Weyterturm, Straubing (E); Architekturforum Würzburg (E). 2005 Vorbild Figur, Goethe-Institut (E); Metaphor Contemporary Arts, New York (E). 2004 Werkschau, Museum Deggendorf (E, K). 2003 Twins, Stadtmuseum, München (E, K). 2002 Two in Virginia, Chamoto Gallery, New York (E). 2001 Tage in Virginia, Galerie Kemper, München (E, K); Biennale Kairo, (G, K). 2000 World Festival on Paper, Slowenien (G). 1999 Station machen, Deutsche Bank, Budapest (E, K); Neue Arbeiten 94-99, Kunstverein Werfen/Österreich (E). »» **Arbeiten in Sammlungen:** Pinakothek der Moderne, Lenbachhaus, Münchner Rück, Deutsche Bank, Landeszentralbank Baden-Württemberg, Bayerische Landesbank, Stadtparkasse München, Senat Berlin, Max-Planck-Institut, Hanns-Seidel-Stiftung, Bundesanstalt für Arbeit, HypoVerleinsbank, Dresdner Bank, Mozarteum Salzburg, Privatsammlungen.

Christine Ott *1964, 1983-1987 Studium an der Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles bei Prof. Lucien Massaert und Dany Vienne. 1987-1991 Studium Kommunikationsdesign an der FH München. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Zeichnungen, Kunstverein Landshut (E); A Poem is Like a Pearl, Galerie im Schlosspavillon, Ismaning (G); welcome, galerie GE-DOKmuc, München (G); Die Große, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (G, K); schöner wohnen, Oberste Baubehörde, München (G, K). 2013 Thambacher Kunsttage (G). 2012 Kunst- & Textwerk Galerie, München (E); Galerie im Ganserhaus, Wasserburg (E); Westendstudios 12, München (G). 2011 Galerie Bezirk Oberbayern, München (E, K); Galerie Markt Bruckmühl (E). 2010 Studio Galerie, Gmund am Tegernsee (E). 2009 Big Ones, Studio Galerie, Gmund am Tegernsee (G). 2008 Die Große, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (G, K). 2006 Über die Verschiedenheit des Gleichen, Kulturwerkstatt Haus 10, Fürstenfeldbruck (E, K); through the looking glass, Haus der Kunst, München (G, K). 2005 Kunstmühle Rosenheim (E). 2004 Fünf Lithografien, Edition Klaus Schmid (G); 100 Jahre Kunstverein Rosenheim, Städtische Galerie (G, K). 2003 Zwischenräume, Galerie KunstRaum, Dießen (E, K); Windows for Show, Tegernsee (G); Künstler sehen rot, Haus der Kunst, München (G, K). 2002 Interferenzen, Galerie Irrlicht, Rosenheim (E). 2001 Prix artistique de la Ville, Tournai/Belgien (G); Die Große, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (G, K). 1999 Junge Kunst, Haus der Kunst, München (G, K). 1998 Handzeichnungen, Kunstverein Deggendorf (G). 1996 Bildhauerezeichnungen, Esslingen-Nürtingen (G). 1994 schwarz sehen, Galerie im Brechthaus, Augsburg (G). 1993 Kunst im Schloß, Wertingen (G); out of art, Galerie im Brechthaus, Augsburg (G). 1992 Schwarz-Weiß, Kunstpavillon, München (G). 1991 Standpunkte, Deutscher Werkbund, München (G). 1990 Standpunkte, Deutscher Werkbund, Frankfurt (G). 1987 Les fusains rétifs, Abbaye de Forest, Brüssel (G). Regelmäßige Beteiligung: Jahresausstellung im Kunstverein Rosenheim, Städtische Galerie (G, K); Jahresausstellung in der Galerie Alte Brennerei, Ebersberg (G, K); Große Kunstaussstellung im Haus der Kunst, München (G, K). »» **Öffentliche Ankäufe:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Stadt Rosenheim.

Peter Pohl *1966, 1986-1990 Studium an der FH-Augsburg für Gestaltung, 1990-1994 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien. »» **Preise:** 1994 Würdigungspreis (Kunst) des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung. 1989 Förderpreis für Bildende Kunst der Dr. Michael Stöcker-Stiftung Rosenheim. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Skulpturenweg, Ebersberger Staatsforst. 2013 Soultrain, Kunstmuseum Erlangen (K); Habseligkeiten, Staatliches Archäologisches Museum, München; Horror Vacui, Künstlerhaus, Wien (G). 2012 Europäische Lithotage, Künstlerhaus, München; Zwischen Struktur und Balance, Oberste Baubehörde, München. Gleitflug, Städtische Galerie irgendwo (K). 2011 Cordoba (G, K). 2009 Artcenter Bishkek/Kirgistan (K); NN-Preis der Nürnberger Nachrichten; Folgeausstellungen: Musée des Beaux Arts, Nizza; Projekt „Seeleuchten“, Simssee/Oberbayern; 2008 Workshop im Arpmuseum Rolandseck; UN-Naturschutzkonferenz, Botanischer Garten, Bonn (E). 2007 Auswärtiges Amt, Club International, Berlin (E); Kontrapunkt- Kontrapunkt, Artdialog Galerie, Bonn (K). 2000 Darüber hinaus, Barlachhalle Hamburg (K). 1999 Große Kunstaussstellung Junge Kunst, Haus der Kunst, München (G). 1998 Kunstverein Leverkusen, Museum Schloß Morsbroich (E, K). 1994 Grenzgänge, Kunstverein Rosenheim (E, K). 1993 Otto Wagner Pavillon, Wien (E); Internationales Ausstellungsprojekt Theresienstadt, Prag, Wien, Innsbruck, Würzburg, USA, Kanada, Israel (G). 1992 Zeitbilder, Kunstmühle Finsterwalder, Rosenheim (E); Palmhausgalerie, Budapest (G); Museum für Moderne Kunst, Odessa (G). »» **Arbeiten in Sammlungen:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bayerische Staatskanzlei, Bayerische Staatsbibliothek, Kunstmuseum Erlangen, Stadt Rosenheim, FH Rosenheim, Finanzamt Rosenheim, Gemeinde Stephanskirchen, Sammlung Dorrer, Privatsammlungen.

Philip Pohl *1995, 2006–2014 Gymnasium Rosenheim, Schwerpunkt: Musik. 2013 Tonassistent in der Filmtomischung Bavaria Filmstudios, music supporter group, Giesing Team. 2014/15 Praktikum beim Bayerischen Rundfunk (Orchesteraufnahmen), seit 2014 Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, Studiengang: Tonmeister. »» **Kompositionserfahrungen:** seit 2014 Klassische Kompositionen für Klavier und Elektronik, Arbeit an den Klavierstücken op. 1, Kompositionen für Blechbläser, 2013/14 Klassischer Kompositionsunterricht bei Prof. Schuch Kontrapunktlehre, Tonsatz Pop und Jazz, Arrangements. Aufführung der Arrangements mit der eigenen Band. 2012/13 Elektronische Kompositionen am Computer. Teilnahme an Jam-Sessions: modern Jazz Art (JazzWerkstatt Wien).

BIOGRAFIEN

E = Einzelausstellung
G = Gruppenausstellung
K = Katalog

Olaf Probst *1962, 1982–1990 Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart; 1988/89 Sorbonne, Paris. »» **Einzelausstellungen:** 2015 It's an old history, Verein für Originalradierung, München; Der Tsunami-Komplex, Galerie Karin Wimmer, München. 2014 Alle Palindromschleifenzeichnungen, Kunstverein Rosenheim (DVD). 2013 Wu+uMu+uW, Marion Grcic-Ziersch, München; Du stehst erst am Abgrund, wenn Du fliegen kannst, Genius Loci im velkd, Pullach. 2011 globalocalacolabolg, Galerie Gebrüder, München. 2010 vorgestern wird heute übermorgen gewesen sein, Palindromschleifenzeichnungen, Galerie Pixis, München. 2007 Soll+Haben, Kunstverein Filderstraße, Stuttgart. 2003 Blockseminar, Maximiliansforum, München (F); Selbstnäheigenferne, 1. Boxenzeigepformance, Innocence&Mystery, Berlin (K, CD); Gestern war Heute Morgen, Oberwelt e.V., Stuttgart. 2002 Ich sehe nicht, dass du nicht siehst, Foe 156, München (K). Globalocalacolabolg, Kunstverein Neuhausen a.d.F. 2001 Ist es, dass...?, Graphothek der Stadtbücherei Stuttgart. 2000 Gestern war morgen, Galerie Klaus-Peter Goebel, Stuttgart. 1998 McLoop-Magazine Nr.1, ESA Valenciennes. 1997 al-lonenolla, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K); to/o.T., Hospitalhof Stuttgart (K); ListsiL, Balanstraße, München (K). 1996 visionoisiv, Retour de Paris, Institut Français Stuttgart (K). Teile von Schönem, Evang. Akademie Tutzing. 1995 Neumond, Wilhelmstraße e.V., Bad Cannstatt. 1994 Laster, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; camions, Galerie Lorenz, Paris; Eine narzisstische Bibliothek, Graphothek, Stadtbücherei Stuttgart. 1993 Lastwagen, Ausstellungsbüro Michael Schill, Stuttgart. 1992 Halbzeug, FAW, Ulm (K); 6 calcareous limestones, Margam Park, Wales; Tisch, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart. 1991 Information + Full Metal Jacket, Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart; hier (loc./tem), Galerie der Stadt Fellbach; Information in verlorener Form, Ghislain Mollet-Viéville, Paris. »» **Öffentliche Sammlungen:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatliche Graphische Sammlung München, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Regierungspräsidium Stuttgart, Artothek München, Graphothek der Stadtbücherei Stuttgart, Städtisches Museum der Stadt Singen, Stadt Fellbach, Landesbank Baden-Württemberg, Deutsche Bank.

Roland Rauschmeier *1974 in Augsburg, 1996–1999 Studium der analytischen Philosophie in München und Berlin, 1999–2004 Studium der Malerei und Grafik mit Schwerpunkt Konzeptkunst bei Prof. Renée Green und Marina Grcinic an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Diplom mit Auszeichnung, lebt und arbeitet seit 2005 in Wien. Seit 1997 Zusammenarbeit mit Ulu Braun unter dem Pseudonym BitteBitteJaJa. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Ladyfitness, Berlin (G); Ars Dilettanti 2, Augsburg (G); Subjektive, Contemporallye, Augsburg (G). 2013 Fifteen Works, Ulu Braun, Youngprojects, Los Angeles (G); ...and they lived happily ever after, Gloggau Air, Berlin (G). 2012 Drawing Quote, Pigna Project Space, Rom (G). 2011 Kuckucksei, Wien (G); Diagonale 11, Graz (G); 2010 Maximum Break, Akademie der bildenden Künste, Wien (E); 2009 Invisible Play, Lüleci Hendek Cad. No.3, Tophane, Istanbul (G). 2008 art berlin contemporary (abc), Berlin (G). 2007 AICHI, Triennale, Arts and Cities, Nagoya (G); 2006 Para/Site Art Space, Hong Kong (G); Attention flottante, Association Tripode, Nantes (E). 2005 Videorama. Kunstclips aus Österreich, Austrian Cultural Forum, New York (G); Bring mir ein Gras vom Rand der Bildebene., Rag and Bone, Three Colts Gallery, London (G); 2004 Erwachet!, Galerie Amer Abbas, Wien (E); Space Invasion, Wien (E). **Theater/Film** (Auswahl): 2011 baumaxx inspired by bauhaus, FullHD, 8:00 min, Stereo. 2010 Maria Theresia und ihre 16 Kinder, HDV, 30:00 min, Stereo. 2004 Maria Theresia entdeckt die zeitgenössische Kunst, brut, Wien. 2003 Deanimated, Martin Arnold. 2000 Hätte er weitergemalt, wäre er nicht Führer geworden., DV, 8:00 min, Stereo. »» **Bühnenbilder/Ausstattungen (Auswahl):** 2014 Pornography, ImPulsTanz, Wien. 2013 Happy End, steirischer herbst, Graz. 2012 Lost and Found, brut, Wien. 2010 Magical, ImPulsTanz, Wien. 2004 Maria Theresia entdeckt die zeitgenössische Kunst, brut, Wien. »» **Preise und Auszeichnungen** (Auswahl): 2010 Tiger Award Nominierung, Filmfestival Rotterdam. 2008 Audience Award, 36. Internationales Kurzfilmfestival, Bozen. 2007 Honorary Mentioning, media art friesland, Leuwarden. 2006 Honorary Mentioning, Sedicorto Festival, Pescara; 2005 Di-Ba, Best Young Short, Barcelona. 1996 Stipendium des Bundesministeriums für Kunst und Kultur, Schiele-Zentrum, Krumau.

Eva Ruhland *1961, Medienkünstlerin, 1980–1986 Studium der Germanistik, Philosophie und Kunsterziehung an der LMU München, Staatsexamen; 1986–1991 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München, Meisterschülerin, Diplom, Staatsexamen; 1991 Projektförderung KUNSTFONDS e.V., Bonn; 1992–1994 Karl Schmidt-Rottluff Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes; 1994 DAAD-Stipendium USA; 1997–1999 Lehrauftrag für das German Department der Lawrence University of Wisconsin, LMU München; 2012–2014 Präsidentin der GKA/1. Biennale der Künstler im Haus der Kunst München; seit 2011 Präsidentin der NMKG. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 creatio continua, Haus der Kunst München (G, K). 2012 Habseligkeiten, Archäologische Staatssammlung, München (G, K). 2011 Partitur der Unruhe, Galerie im Ganserhaus, Kunstverein Wasserburg am Inn (E); turn around, Schwartz Gallery, London (G); Mehr Licht, Hans-Reiffenstuel-Haus, Pfarrkirchen (G, K). 2010 OFF-Spaces, Open Art, Maximiliansforum München (G); Public Sale, Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten, München (G). 2009 In der Schönen Neuen Welt, Galerie Coloni, Dresden (G); Cut the red wire, GKA im Haus der Kunst, München (mehrfach seit 1999) (G, K); ... zum Glück war er nicht geladen, Station FOE 156, München (E). 2007 La Memoria de les Coses, Galerie Cort, Banyoles/Spanien (G). 2006 Mozart-Event, Videoprojektionen, Schloss Dachau (G). 2005 September Song for Video, Open 05, München (G). 2003 Harte Arbeit, Galerie FOE 156, München (E). 2002 Geppo, Biennale Montenegro (G). 2001 Fun Factory, Galerie Quinque-Wessels, Berlin (E). 1999 Raum 214, Kunstverein Gelsenkirchen (G). 1998 Natürlich – künstlich, OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz (G, K). 1997 Tales of Suns, Galerie Feiter & Drees, Hannover (E). 1996 Milchwirtschaft, Kubus Hannover (G); Karl Schmidt-Rottluff Stipendiaten, Kunsthalle Düsseldorf (G, K). 1995 0,073 ha Welt, Kunsthaus Glarus/Schweiz (G, K); Artcircolo '95, Schloss Melnik/Prag (G, K); Der zweite Blick, Haus der Kunst, München (G, K); My Fair Sex, Neue Galerie, Dachau (E). 1994 Toys, Hypo-Bank am Rödingsmarkt, Hamburg (E); Urban Camera, Kunstverein Aschaffenburg (G, K). 1993 Urban Camera, Kunstverein Augsburg (G, K). 1992 Camera Magica, Kunstforum der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München (E, K).

Rose Stach *1964 in München, 1984–1987 Ausbildung zur Silberschmiedin, 1996–2001 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München. »» **Auszeichnungen und Stipendien:** 2014 Bundes-GEDOK Kunstpreis; Dr. Theobald Simon Preis. 2013 Danner-Ehrenpreis, 2. Preis Gräfelfinger Kunstpreis. 2008–2011 Atelierförderung der Landeshauptstadt München. 2005 Symposium KUNST MACHT MOBIL., 2002/03 HWP-Stipendium aus dem Hochschul- und Wissenschaftsprogramm des Bayerischen Kultusministeriums. 2001 Debütantenpreis des Bayerischen Ministeriums für Forschung, Wissenschaft und Kunst. 1997 Böhmler-Kunstpreis. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014/15 Rose Stach-UnderCover, Dr. Theobald Simon Preis, Frauenmuseum Bonn (E, K). 2014 Import/Export, Melting Point, Centro del Carmen, Museo de Bellas Artes, Valencia/Spanien (E); 20 Positionen, Akademie für Politische Bildung, Tutzing (G); Danner-Preis, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg (G, K). 2013 drinnen und draußen, Galerie Kulukcu, München (G); Vanity Flair, 1. Biennale der Künstler, Haus der Kunst, München (G, K). 2012 Transit Zone, (AV17) Gallery, Vilnius/Litauen (E); The Fabric, Maximiliansforum, München (G, K). 2011 Underdoo 06, Filmfestival, München; SIE, Kunstverein, Passau (G, K). 2010 Crisis? What Crisis?, Galeria Sztuki, Legnica/Polen (E, K). 2009 Belief Unlimited, Platform3, Räume für zeitgenössische Kunst, München (G). 2008 Ein gewisses jüdisches Etwas, Jüdisches Museum, München (G, K); Die ersten Jahre der Professionalität, Galerie der Künstler, München (G, K). 2004/05 Spuren und Zeichen, Versicherungskammer Bayern, München (G). 2003 artfrankfurt, galerie katia rid, Frankfurt (G); social fabric, Die Lothringer 13, Städtische Kunsthalle, München (G). 2001–2003 Mikromegas, München, New York, Genf, Tokio, Sidney (G). 2001 Bodenverlegung, Die Lothringer 13, Städtische Kunsthalle, München (E, K). 1996 Danner-Preis 1996, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, München (G, K); 3_D_Newzone – Laboratorio per l'arte contemporanea, Ortona/Italien, Praterinsel, München (G, K). 1993 20th Century Silver, Crafts Council Gallery, London (G, K). »» **Arbeiten in öffentlichen Sammlungen:** Artothek München; Siemens Kulturprogramm München; Kunstmuseum Bonn.

Claudia Ulisses *1967, Seia/Portugal, Studium und Studienabschluss an der Fakultät für Bildende Künste der Universität in Oporto, seit Ende der 1990er Jahre künstlerisch in den Bereichen Video- und Medienkunst sowie Fotografie tätig, 1997 Stipendium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, mehrere Jahre als Künstlerin in Lissabon tätig, lebt und arbeitet seit 2009 in New York als Artist in Residence beim International Studio and Curatorial Program (ISCP). »» **Ausstellungen:** 2014 (W)hen (O)ceans (M)eeet, Michaelis Galleries, Centre for Curating the Archive, Cape Town/Südafrika. 2012 Five Centuries of Drawing – Cinco Séculos de Desenho, Nationalmuseum Soares dos Reis, Porto/Portugal. 2010/11 Margenes de Silencio – Margins of Silence, Helga de Alvear Collection, Center for Visual Arts der Helga de Alvear Foundation, Cáceres/Spain; Image at work, Index, Swedish Contemporary Art Foundation and The Romanian Cultural Institute, Stockholm. 2010 Vital International Video Art Festival (Viva), Hara Museum of Contemporary Art, Tokio; Image at Work, The Romanian Cultural Institute of Stockholm; Xpocseptember, Moderna Musset, Stockholm; Love Me or Leave Me, Salon/Exhibition – ISCP, Brooklyn, New York. Alt Space Loop, Seoul/Korea. 2007 ANCOR – ANCOR Project – Ancor I, Armazém 3b, Lissabon. 2006 Moving Still, Videographie-Festival, Montreal/Kanada; Video art show-case, Chiado Museum, Lissabon. 2005 Portuguese Screen, Video art show-case; LOOP '05, International Video Festival, Barcelona/Spain; Del Zero al 2005. Perspectivas del arte en Portugal, Marcelino Botín Foundation, Santander/Spain; Toxic, O Discurso do Excesso, Terminal-Plano 21, Fundação de Oeiras, Oeiras/Portugal. Take me to Portugal, Take me to Spain, The Netherlands Instituut voor Mediakunst Amsterdam und Montevideo Time Based Arts, Amsterdam. 2004 Portugal, 30 artists under 40, Contemporary Portuguese Art, Stenersen Museum, Oslo. 2003 Cine y Casi Cine, Video Exhibition, M.C.A.R.S., Reina Sofia National Museum, Madrid. 2002 Bon Eke Mov – Freuds baby, Zyklus sexualidades, Gender, Serralves Foundation Auditorium, Museum of Contemporary Art, Porto/Portugal; Under Surveillance – Sob Vigilância, Fábrica da Pólvora da Barcarena, Oeiras/Portugal. 2000 Plano XXI, Portuguese Contemporary Art, Glasgow, Großbritannien.

BIOGRAFIEN

E = Einzelausstellung
G = Gruppenausstellung
K = Katalog

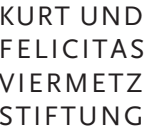
Stefanie Unruh *1959, Studium an der Akademie der Bildenden Künste, München und an der School of Visual Arts, New York. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 ...was du nicht siehst, Artionale 2014, Lutherkirche, München (G, K). 2013 Vanity Flair, 1. Biennale der Künstler, Haus der Kunst, München (G, K). 2012 HabSeligkeiten, Archäologische Staatssammlung, München (G, K); Tauschleihe, RAW, Satellit für zeitgenössische Kunst, München (E). 2009 ornamental dreams, Kunstarkaden, Kulturreferat der Stadt München (G, K); Underdoo Filmfestival, Werkstattkino, München (G); works, Platform3 – Räume für zeitgenössische Kunst, München (G, K); Cityscale, Städtische Kunsthalle Lothringerstraße, München (G, K). 2007 Repeat when necessary, Künstlerhaus Dortmund (G). 2006 Atelier, Pact Zollverein, Essen (G); Gut und Böse, Städtische Galerie, Lüdenscheid (G, K). 2005 Stille.Bild.Mensch, Städtische Galerie, Lüdenscheid (G); Neue deutsche Medienkunst, Foro Artistico, Hannover (G). 2004 Video-Installationspreise, Glaskasten Skulpturenmuseum, Marl (G, K); Marler Video-Installationspreise, Kunsthalle Bremen (G). 2003 Das gelbe Zimmer, Goethe-Institut, New York (E). 2002 Carry & Marry, Europäisches Patentamt, München (E, K); Mahnmale, Galerie 5020, Kulturstadt der Stadt Salzburg (G); Auf Grund, Kunstverein Marburg (G). 1998 Arena – Kunst und Sport, Galerie im Rathaus, Kulturreferat der Stadt München (G, K). 1996 macht/ohnmacht, Muhka Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerpen (G, K). 1995 Peaceful actions II, KMSK/ICC International Cultureel Centrum, Antwerpen (G); Gut gewachsen, aktuelle Kunst in München, Haus der Kunst, München (G, K). 1994 Dorothea-von-Stetten-Kunstpreis, Kunstmuseum, Bonn (G, K). 1993 Bildlager, Prima Kunst, Stadtgalerie Kiel, Morgenstern-Museum Bremerhaven, Städtische Galerie Nordhorn (E, K); Sélest´art 93, Jeune photographie, Office de la Culture de Sélestat/Frankreich (G, K). »» **Preise/Stipendien:** 2010 Mathias-Pschorr-Hackerbräu-Stiftung, München. 2006 und 2004 hausderkunst Preis, München. 2004 Video-Installationspreis, Marl. 1995/96 Förderstipendium der Akademie der Bildenden Künste in München. 1994 Bayerischer Staatsförderpreis. 1992/93 Stipendium der Ernst-Strassmann-Stiftung der Friedrich-Ebert-Stiftung. 1991 Projektstipendium der Stadt München. 1990/91 DAAD-Stipendium, New-York.

Felix Weinold *1960, 1982–1988 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München. »» **Ausstellungen** (Auswahl): 2014 Galerie Braun-Falco, München (E); eventinove arte contemporaneo, Borgomanero/Italien (E); Galerie Voigt, Nürnberg (E); unpainted, Media-Art-Fair Munich; Montreux Art Gallery (G, K). 2013 blank, Neue Galerie im Höhmannhaus, Augsburg, mit lab binaer (K); Habseligkeiten, Archäologische Staatssammlung, München (K); Menagerie, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall (K); Vanity Flair, 1. Biennale im Haus der Kunst, München. 2012 Von Kopf bis Fuß, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall (G, K). 2011 mbf Kunstprojekte, München (E). 2010 Galerie Noah, Augsburg (E); Galerie Fritz-Winter-Atelier, Diessen (E); Galerie Sechzig, Feldkirch/Österreich (E). 2009 Galleria Graziosa Giger, Leuk-Stadt/Schweiz (E). 2008 Galeria Antoni Pinyol, Reus/E (E). 2006 Kunstsammlungen Augsburg; H2 Zentrum für Gegenwartskunst, Augsburg (G). 2005 Galerie Andrea Brenner, Düsseldorf (E). 2004 Galerie Yvonamor Palix, Paris (E); Galerie Heike Curtze, Wien (E). 2003 Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca/Mexico (G); Galerie Walter Storms, München, (S, mit Rupprecht Geiger). 2002 Märkisches Museum, Berlin (G). 2001 Monique Goldstrom Gallery, New York, (E, mit Maria Maier). 2000 M. J. Wewerka Galerie, Berlin (G). 1999 Die Inszenierung der Natur, Museum Würth, Künzelsau (G); Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmannhaus (E). 1998 Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts – Ansichten eines Privatsammlers, Museum der Bildenden Künste, Leipzig (G); Galerie Gunzenhauser, München (E). 1997 Galerie Springer, Berlin (G). 1995 Galería Utopia Parkway, Madrid (E). 1994 Ecke Galerie, Augsburg (E). 1992 East West Gallery, London (G). 1988 Galería Victor Martin, Madrid (E). »» **Arbeiten in Sammlungen** (Auswahl): Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Sammlung Würth, Künzelsau; Museum Gunzenhauser, Chemnitz; Karl-Blossfeldt-Stiftung, Köln; Kreditanstalt für Wiederaufbau; Kunstsammlungen Augsburg; Biblioteca Nacional, Madrid; Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt/Main; Deka Bank, Luxemburg; SBB Schweizer Bundesbahn; Clifford Chance, Frankfurt/Main; Heraeus, Hanau; KanAM, Frankfurt/Main; SIEMENS Financial Services, München; Signal IDUNA, Dortmund; SwissLife, München.

HAUPTSPONSOREN



KOOPERATIONSPARTNER



MEDIENPARTNER



Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung

KUNST | STOFF

22.05.–29.11.2015
im Staatlichen Textil- und
Industriemuseum Augsburg (tim)

Kuratoren der Ausstellung:
Barbara Kolb M.A., tim
Dr. Karl Borromäus Murr, tim

Jury:
Prof. Dr. Bernhart Schwenk, Pinakothek der Moderne, München
Juliane Votteler, Theater Augsburg
Wilhelm Warning, Kulturredaktion des Bayerischen Rundfunks
Barbara Kolb M.A., tim
Dr. Karl Borromäus Murr, tim

Idee und Koordination:
Felix Weinold

Projektleitung:
Barbara Kolb M.A.

Öffentlichkeitsarbeit und Rahmenprogramm:
Robert Allmann
Lilian Diehl

Museumspädagogik:
Sarah Kirsch
Barbara Kolb M.A.

Ausstellungsaufbau:
Arthur Geh, Gabriele Gretzinger, Ernst Höntze M.A., Sarah Kirsch,
Barbara Kolb M.A, Lisa Kügle, Dimitri Reich, Ekaterina Richard,
Valentina Wagner, Felix Weinold, Max Willmeroth, Silvia Zerle

Kommunikationsdesign:
Marion Waldmann

Impressum

Erschienen im
Hirmer Verlag
Nymphenburger Straße 84
80636 München

Herausgeber: Dr. Karl Borromäus Murr
Katalogtexte: Dr. Karl Borromäus Murr
Lektorat: Ernst Höntze M.A., Barbara Kolb M.A., Dr. Karl Borromäus Murr
Projekt Management Hirmer Verlag: Rainer Arnold
Layout / Foto: Felix Weinold
Lithografie: Reproline Mediateam GmbH, München
Druck und Bindung: Passavia Druckservice, Passau
Papier: GardaArt Matt 150 g/m2
Gesetzt aus der DIN light, regular und medium

Bildnachweis:
Taslima Akhter, Nicolas Constantin, Grandhotel Cosmopolis, Shaheen Dill-
Riaz, Michael Krause, Lab Binaer, Louisen Kombi Naht, Manfred Mayerle,
Christine Ott, Maks Richter, Eva Ruhland, Rose Stach, Claudia Ulisses, Felix
Weinold

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://www.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Hirmer Verlag GmbH, München;
Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim);
die Autoren.

www.hirmerverlag.de

ISBN 978-3-7774-2457-6

Umschlag:
Rose Stach
Bombenteppich / Vestibule of the Disaster, 2015
[Ausschnitt]

Dank an

Gertrud Abt, Robert Allmann, Claudia van Beek, Dr. Michaela Breil, Oliver
Brunner, Bundeswehr, Lilian Diehl, Förder- und Freundeskreis tim e. V., Ar-
thur Geh, Stefan Geißlinger, Ludmilla Gelwich, Michael Grau, Gabriele Gret-
zinger, Slawa Gurevich, Evamaria Haas, Silvia Hammerschmidt, Ernst Höntze
M.A., Junge Werkstatt Augsburg, Alexandra Karlsson, Dr. Josef Kirchmeier,
Sarah Kirsch, Barbara Kolb M.A., Thomas Krach, Kulturstadt Augsburg, Kul-
turreferat Augsburg, Lisa Kügle, Uki Lauterbach und ihre Freunde, Medien-
und Kommunikationsamt Augsburg, Ruppert Möhler, Petra Murr, Wieland
Müller-Haslinger, Monika Paintner, Sigi Paintner, Andreas Pommer, Regio
Augsburg Tourismus GmbH, Dimitri Reich, Ekaterina Richard, Hannah Schell,
Tanja Schneider, Dr. Heinz M. Schnürch, Karin Selic, Gudrun Specht, Stadt
Augsburg: [Bauordnungsamt, Tiefbauamt, Straßenverkehrsbehörde, Feuer-
wehr, Polizei], Valentina Wagner, Max Willmeroth, Vernissage Musiker [Ste-
phan Holstein, Walter Bittner, Sebastian Giussani, Seref Dalyanoglu, Alwin J.
Weng / Christian Geier / Ute Legner: Mehr Musik], Juliane Votteler, Marion
Waldmann, Moritz Weinold, WWS Struwe GmbH, Silvia Zerle