

Jacob Birken

Von Ast zu Ast

Juni 26, 2011 , Akademie Galerie Nürnberg

Sehr geehrte Damen und Herren,

es war vor einigen Wochen bei einer Eröffnung, dass mich Sebastian Tröger fragte, ob ich nicht eine Rede halten möchte. Die Eröffnung fand in einem kleinen Kunstraum in Karlsruhe statt; der Leiter eines anderen Kunstraumes aus der Nähe von Freiburg hatte hier Künstler aus München, Berlin, London und Nottingham eingeladen, um gemeinsam aktuelle Arbeiten zu zeigen. Für den kleinen Kunstraum in Karlsruhe war das ungewöhnlich; ansonsten wird er durch Martin Heus und seit Anfang letzten Jahres auch mich kuratiert. In unserem Programm war auch Sebastian Tröger schon einmal vertreten, und ein weiteres Mal gemeinsam mit Daniel Kiss; auch Robert Loos, heute ebenfalls hier, war mit Malerei und Performance in der Morgenstrasse, genau wie weitere Studierende der Karlsruher und auch Nürnberger Kunstakademien es bereits waren und es voraussichtlich noch sein werden. Ich freute mich also sehr über Sebastians Einladung, und als Dank werde ich mit größtmöglicher Konsequenz zu vermeiden versuchen, über diese Ausstellung zu sprechen.

Dies bedeutet nicht, dass ich nicht über die Kunst sprechen möchte, die hier zu sehen ist, und über den Umstand, dass diese Arbeiten in einen gemeinsamen räumlichen, ästhetischen und inhaltlichen Kontext gestellt werden; es bedeutet nicht, dass ich nicht darüber sprechen möchte, dass dieser Umstand wiederum auch ein gesellschaftlicher Umstand ist, der eine Gruppe von Menschen eben als Gruppe definiert: Als Gruppe von Menschen zuallererst, die mit einer gemeinsamen Absicht ihre Arbeiten in einen Raum stellt, weitere Menschen – wie auch mich – einbezieht – und schließlich dieses „wir“ öffnet zu einer potentiellen Gruppe all derjenigen hin, die als Publikum dafür interessiert werden könnten. Dies alles – der Gesamtzusammenhang produktiver und gesellschaftlicher Prozesse und ihrer Akteure – ist natürlich eine Ausstellung. Dass ich dennoch nicht darüber als über eine Ausstellung sprechen möchte, ist einfach als eine vorläufige Absage an diesen Begriff selbst zu verstehen.

Was sagen wir, wenn wir Ausstellung – oder Ausstellen – sagen? Unsentimental betrachtet wirkt der Begriff wie ein Euphemismus für das Hintun, am anderen, freundlichen Ende einer Achse, die dennoch ganz direkt zum Wegmachen führt. Der Wortbestandteil des Stellens mag als Bestimmung einer Position noch eindeutig erscheinen; die Vorsilbe 'Aus' ist es weniger – diffus wird sie, wie im Ausschalten, das Ende eines Prozesses andeuten, oder eine Bewegung von Innen nach Außen, wie im Austeilen oder vielleicht Ausweiden. Ausbessern, Ausleuchten oder Ausleben hingegen sind Prozesse, die eine Expansion beschreiben, auch wenn dieser zugleich Grenzen gesetzt sind: Der ausgelebte Trieb macht sich in seiner Erfüllung selbst überflüssig. Kurzum, die Vorsilbe 'Aus' markiert einen Vorgang, der zugleich ein Übergang ist; in Bezug auf das Ausstellen bedeutet dies, ein Ding für eine gewisse Zeit so zu stellen, dass es durch dieses Stellen einen neuen, ihm vielleicht bereits innewohnenden Zustand erreicht. Was ausgestellt wird, hat so zumindest einen seiner Zwecke erreicht: denjenigen des Ausgestelltwerdens. Diese Zweckbindung gehört einer Ordnung an, die wir nicht ohne weiteres hinnehmen sollten; einer Ordnung, die zu einem finsternen Reich gehört, dessen Herz von Vitrinen mit schmutzigen Scheiben in bleiernen Einfassungen und von ausgestopften Tieren bevölkert wird; einer Ordnung, die ihrem Wesen nach zutiefst disziplinarisch ist und gegenüber der wir den Verdacht hegen sollten, dass ihr Ausstellen im Grunde ein Stellen ins Aus ist, ein Herausheben aus aktiven Prozessen hinein in eine Ewigkeit des Stillstands. „Museums are places where art goes to die“, so ein Spruch des britischen Philosophen und Zen-Adepten Alan Watts, und obwohl dies für die museale Sammlung im Besonderen gilt, sollten wir bedenken, dass auch die Ausstellung in Freiheit und jenseits des Museumsdepots zumindest eine temporäre Lähmung oder Schockstarre der Dinge bedeuten könnte. Ich hoffe, meine Vorbehalte gegen den Begriff des Ausstellens ansatzweise vermittelt zu haben; nachdem ich also dem in der Ankündigung zu „Von Ast zu Ast“ notierten Versprechen, dass hier „experimentiert, gebaut, zerstört [wird] und am Ende [...]

alles besser erscheint“, meinerseits zumindest in Bezug auf das Zerstören entsprochen habe, möchte ich jetzt im Anschluss ein kleines Experiment anbieten.

Dieses Experiment soll sich um den Begriff der Szene drehen. Er soll hier nicht als Ersatz für denjenigen der Ausstellung dienen, sondern vorerst als Metapher für die verschiedenen Prozesse und ihre Akteure, die mit dem Zeigen von Kunst im Raum zusammenhängen. Eine Szene, das ist zum einen eine zeitliche Kategorie; sie ist die Gesamtheit bestimmter Handlungen und Ereignisse, die in unmittelbaren Kausalverhältnissen zueinander stehen, und schließt die Personen, Dinge und Orte ein, die diese Handlungen und Ereignisse herbeiführen oder davon betroffen sind. Eine Szene ist zum anderen ein Ort, an dem sich Dinge abspielen, die betreten und verlassen werden kann; und nicht zuletzt ist eine Szene auch ein soziales Netz, eine Menge von Personen, die durch gemeinsame Handlungen, ästhetische Entscheidungen oder Interessen identifizierbar sind. Allen dieser Szenen ist gemein, dass sie einerseits ein geschlossenes Ganzes bilden und gerade aufgrund dessen klar umrissener Grenzen erst als Szene zu bezeichnen sind; andererseits stehen Szenen immer im Verhältnis zum einem größeren Ganzen, dessen Teil sie sind: Dies gilt für die einzelne Szene im Film oder einer Aufführung, die nur innerhalb der übergeordneten Erzählung ihren vollen Sinn entfaltet, und ebenso für die Szene als soziales Gefüge, die sich – trotz auch der radikalsten, exklusivsten Identitätspolitik – immer auch auf die Gesellschaft als Ganzes beziehen muss, um eine Distinktion überhaupt erst zu ermöglichen.

Angesichts der vorliegenden Situation und des Ereignisses, wegen dem ich hier gerade eine Rede halte, ist es die einfachste Übung, die Szene in ihrer dritten Bedeutung eben als soziales Netz mitsamt seiner Akteure, Orte und Bestimmungen heraufzubeschwören. Eine solche Szene lässt sich bereits in meiner kurzen Beschreibung der Umstände errahnen, unter denen ich zu meiner aktuellen Funktion als Redner berufen wurde; darin findet sich eine bestimmte Menge an Personen mit einem bestimmten fachlichen Hintergrund, die sich im Namen eines bestimmten Ereignisses – Kunst zu zeigen beziehungsweise anzuschauen – an einem dafür vorhergesehenen Ort treffen. Es ist die Gesamtheit dieser Prozesse und Verflechtungen, die eine Szene ausmacht: Der Kunstraum wird zu einem Szeneort, weil sich an ihm deren Protagonistinnen und Protagonisten treffen; umgekehrt gehören diese einer Szene an, weil sie sich an einem für diese typischen Ort aufhalten. Diese Verflechtungen spielen sich auf den unterschiedlichsten Ebenen ab; dass der Träger mal beim Loos in der WG wohnte, ist an dieser Stelle vielleicht eine Detailebene zu tief recherchiert, aber dennoch angesichts des Gesamtbildes keineswegs zufällig – ebenso wie es kein Zufall ist, dass ich diese Rede als Introspektion des Kunstsystems formuliere, da dies eben der modus operandi der Kreise ist, in denen ich mich selbst bewege. In diesem Sinne möchte ich also festhalten, dass sie an diesem Ort heute die Gelegenheit haben, einen Einblick in eine bestimmte Kunstszene zu erhalten, wie sie sich um das letzte Jahr herum zwischen den Kunstakademien in Karlsruhe und Nürnberg ausgebildet hat.

Natürlich sagt dies noch wenig über die Kunst selbst aus, die hier zu sehen ist; dafür ist es interessant, die beiden anderen Bedeutungen des Begriffes der Szene heranzuziehen und vor allem auf ihren impliziten Bezug zum Künstlerischen oder auch Künstlichen zu untersuchen. Die Szene als gestaltete Bühne steht immer in einer ästhetischen Differenz zu demjenigen, was wir als Wirklichkeit definieren; dies beginnt bereits bei der Phrase, dass sich jemand „in Szene setze“, und wirkt auch in die Bedeutung der Szene als einer gesellschaftlichen Kategorie hinein: Jeglicher bewussten sozialen Distinktion werden auch ästhetische Entscheidungen entsprechen, die für ihre Akteure als repräsentativ gelten – seien es rosa Polohemden oder Trainingsjacken und der Hang zu Kneipen mit Sperrmüllmobiliar.

Die Szene als Szenenbild – als künstlerisches Produkt – paraphrasiert Wirklichkeit; sie isoliert Bilder und Zusammenhänge, um sie auf eine Weise zu reproduzieren, die einen Eindruck oder das Wesen einer Situation vermittelt. Die Szene entsteht zugleich im Bewusstsein ihrer eigenen Abgrenzung zur Wirklichkeit; sie steht gewissermaßen selbst als Frage im Raum. Sie beschwört Dinge herauf, die wie andere Dinge wirken, und verursacht ins uns Erstaunen über diese Wirksamkeit. Wenn sich eine

Straßenszene auf der Straße abspielt, ist sie dann noch Szene? Oder, direkt auf den Galerieraum bezogen – ist der Bodenbelag am Kunstort noch ein Bodenbelag, oder wird er unweigerlich zum Bildträger? Die Frage nach der Szene als explizit künstlerischer Situation ist so vielleicht eine der Übertragbarkeit; nach der Transferleistung von Bildern, Materialien, Formen und Atmosphären. Sie ist auch eine Frage nach der sonderbaren Dichotomie zwischen Darstellender und Bildender Kunst im deutschen Sprachgebrauch; und sie ist letzten Endes eine Frage, die ich durchaus im Raum stehenlassen möchte, da sie sich anhand der hier zu sehenden Arbeiten auf sehr verschiedenen Ebenen direkter erfahren lässt. Im Übrigen, um hier noch das „Bauen“ aus der Folge „Experimentieren, Bauen, Zerstören“ des Ankündigungstexts recht nonlinear aufzugreifen, lässt sich der Begriff „Szene“ etymologisch auf das griechische Wort für „Zelt“ zurückführen; eine Gebäudeart, die den bisweilen nomadischen und gezwungenermaßen anpassungsfähigen Lebensformen der Kunstwelt symbolisch entsprechen könnte, die doch schließlich besseres vor sich haben sollten, als zum Sterben ins Museum zu gehen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen viel Spaß bei „Von Ast zu Ast“ und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!

Jacob Birken

Déformation Professionnelle

Zur Ausstellung von Daniel Kiss und Sebastian Tröger im Kunstraum: Morgenstraße, 19. November – 12. Dezember 2010

„Archäologie“ ist ein schönes Modewort; es wird gerne ausgegraben, wenn in den Geisteswissenschaften davon gesprochen werden soll, dass etwas Vergangenes ans Licht kommt – und da sich die Geisteswissenschaften wie auch die Kunst heute aus ihrer Selbstreflexion speisen, bedeutet dies auch eine Auseinandersetzung mit den Umständen, unter denen Dinge ans Licht gebracht werden. „Archäologie“ in ihrer metaphorischen Verwendung ist nicht nur das Finden, sondern auch das Was, Warum und Wie dieses Findens – neben dem Gefundenen oder zu Findenden schließt es die Analyse derjenigen ein, die sich auf die Suche gemacht haben. Es ist eine Analyse ihrer Methoden und vor allem ihrer Motivation; insbesondere, da das Finden der Archäologie von einer gewissen Ambivalenz ist: die Suche entspringt in diesem Fall nicht dem vorangegangenen Verlust eines Objekts, sondern einer Ahnung, dass hier oder da etwas zu finden sei, und der damit korrespondierenden Ahnung, dass unser Wissen nicht vollständig ist und so lange nicht vollständig sein wird, bis das erahnte Relikt ausgegraben und Teil der Erzählung über unsere Vergangenheit geworden ist.

Archäologie ergänzt und produziert somit Wissen, und daraus folgt, dass dieses Wissen auf die eine oder andere Weise weitergegeben werden soll; es muss beschrieben oder gezeigt werden, zu einer Erzählung oder eben Ausstellung werden. Diese Vorgänge provozieren eine bedrohliche Vorstellung, denn mit ihnen versucht die Vergangenheit, die Gegenwart zu überschreiben – nicht ideologisch, sondern rein faktisch, denn das Erzählen der Vergangenheit nimmt Zeit ein, und deren Objekte Raum. Die Archäologie ist also das Anliegen, für die Vergangenheit Raum und Zeit im hier und jetzt zu reservieren – aber auch in der Zukunft, denn die Ahnung der Archäologie, dass an einem Ort noch etwas von Bedeutung zu finden sei, schließt selbstverständlich auch das Gegenwärtige aus der Perspektive des Kommenden ein; so geht der Gedanke der Archäologie in denjenigen des Konservatorischen über und zwingt uns, unser Umfeld als etwas zu begreifen, das für unsere Nachfolgegenerationen von eminentem historischen Wert sein könnte. Nun ist es ein gewaltiges und unlösbares logistisches Unterfangen, innerhalb der Gegenwart nicht nur diese selbst stattfinden zu lassen, sondern auch den Ansprüchen von Vergangenheit und Zukunft Platz einzuräumen; ideal wäre ein System von Parallelwelten, in denen an jedem Ort die Urhütte und der Wolkenkratzer zugleich und in alle Ewigkeit bestehen könnten. Fraglich wäre aber, ob diese Welten noch bewohnbar wären, oder ob dazu zusätzlich noch eine weitere Parallelwelt geschaffen werden müsste, die diejenigen beherbergt, die sich um die Verwaltung des Ganzen kümmern. So muss die Archäologie in ihrer Praxis letzten Endes eingedämmt werden, bevor sie unsere gesamte Welt überflutet und unbewohnbar macht – bevor sie alles Sein in einer allumfassenden Institution einschließt und sich fürderhin der Aufgabe widmet, es in seiner gesamten Komplexität präsentierbar zu halten.

Natürlich habe ich von der Archäologie gerade in einem metaphorischen Sinne gesprochen, der kaum die eigentliche Disziplin angreift; letzten Ende betrifft das Gesagte jede Art von Umgang mit der Geschichte, der historische Objekte in ihren Zusammenhängen interpretieren, ordnen und präsentationsfähig machen soll. Dies gilt selbstverständlich auch für die Kunst, und darin nicht allein für die klassische Kunstgeschichte: Wir dürfen hier ruhig an die Mühlen denken, im Feuilleton oder bei Einführungsreden zeitgenössische Kunst in ihren historischen Kontext zu setzen, und ebenso an die Versuche, in thematischen und monographischen Ausstellungen neue Zusammenhänge zu konstruieren und mit etwas Glück die Geschichte der zeitgenössischen Kunst neu zu schreiben, indem beispielsweise vergessene Protagonistinnen und Protagonisten einer Kunstszene wieder ins Licht gerückt werden. Dies müssen wir als aufklärerischen Akt verstehen, wenn dadurch Herrschaftswissen zertrümmert und eine adäquatere Darstellung der Welt erreicht wird; wenn Geschichte also nicht länger eine Erzählung über tote weiße Männer ist. Wir können es ebenso als Akt ökonomischer Wertschöpfung verstehen – und kritisieren –, wenn Archive und Dachböden nach

dem neusten vergessenen Beitrag zur Genealogie der Kunst durchforstet werden. So oder so muss also gefragt werden, wer die Ausgrabung vornimmt, und welche Ahnung, welche Vision einer vollständigen Erzählung über die Kunst die Grabenden antreibt.

Zu unserer Genugtuung aber kann die zeitgenössische Kunst etwas, das antiken Ruinen verwehrt bleibt: Sie kann ihr eigenes System thematisieren, und somit auch die Weisen, auf die mit ihrer Geschichte umgegangen wird. Daher können wir uns die Allegorie der Ausgrabungsstätte selbst vor Augen führen, wenn wir im Kunstraum: Morgenstraße die Ausstellung „Déformation Professionnelle“ von Daniel Kiss und Sebastian Tröger betreten – genauer gesagt, wenn wir in die gleichnamige Installation eintreten, die selbst als Analyse des Dispositivs der „Kunstaussstellung“ verstanden werden kann. Dieses Dispositiv geht über die in einer Ausstellung gezeigten Objekte in ihrer räumlichen Anordnung hinaus; es schließt auch die beteiligten Personen und darin das Publikum ein, es schließt die Weisen ein, auf die über diese Ausstellung gesprochen wird und die Art, auf welche die damit verbrachte Zeit ins Verhältnis gesetzt wird zu anderen Möglichkeiten und Zwängen, Zeit zu verbringen. Nicht zuletzt schließt es die Argumente ein, die wir verwenden – und die wir erwarten –, wenn es darum geht, die Objekte im Ausstellungsraum als Kunst zu klassifizieren. Kiss und Tröger setzen an genau dieser Stelle an, und es wird nicht zufällig sein, dass gerade die antike Säule – das Symbol schlechthin für das Historische und die ihm zugehörigen Kulturtechniken – direkt in der Installation aufgegriffen wird. Wir sehen sie als Bild auf einer Materialkollage an der Wand; hier bereits reproduziert und möglicherweise einer kunstfernen Vorlage entnommen, somit dokumentarisch, archivarisch oder schlichtweg museal. Wir sehen sie im Raum selbst als Objekt, dessen Bezug zum Ort, zu den anderen Objekten und zum eigenen Ausgestelltwerden in der Schwebe bleibt: Im Gegensatz zu den Bildern, die als – um einen schönen Branchenbegriff zu benutzen – Flachware an der Wand angebracht sind, verkleidet sie als künstlerisch gestaltetes Produkt schließlich die bereits im Raum vorhandene Säule und wäre somit eventuell nicht Ausstellungstück, sondern Raumverkleidung; doch worin unterscheidet sie sich darin von den Arbeiten an der Wand? Und wäre es notwendig, den letzteren ihren unverhohlenen dekorativen Aspekt abzuerkennen, um eine solche Unterscheidung aufrechtzuerhalten?

Das Zitathafte der Form, das Aufgreifen sowohl historischer Bildvorlagen und ganz pragmatischer räumlicher Vorgaben trägt zu der epistemologischen Verunsicherung bei, die wir angesichts dieser Dinge im Kunstraum erfahren; die mögliche historische Referenz ist ebenso flüchtig wie die Funktion der Objekte als Exponate, als Raumdekoration oder als Nutzgegenstände, die zur Produktion der Ausstellung herangezogen wurden – die einzige Sicherheit, die uns zur Interpretation bleibt, ist, dass wir in einem Raum stehen, der in der uns vorliegenden Weise durch Daniel Kiss und Sebastian Tröger eingerichtet wurde. Alles darüber Hinausgehende ist Mutmaßung; zwischen der individuellen Inspiration der Künstler und der individuellen Interpretation der Betrachtenden liegt eine uneinsehbare Zone von technischen Zwängen, Konventionen und dem Wunsch, den eigenen Erwartungen oder den Erwartungen der anderen zu entsprechen – und dies betrifft selbstverständlich auch die Betrachtenden, die die Ausstellung mit einem kritischen Blick würdigen wollen, der sie selbst als ernstzunehmende Mitglieder der Kunstszene auszeichnet; sie, kurzum, erst zu dem macht, was vom Kunstpublikum erwartet wird. „Das Wahnsystem vermag das Wahnsystem, den Schleier der gesellschaftlichen Totalität, nicht zu durchschauen“, stellt Adorno in einer Kritik des kapitalistischen Kultus fest; es liegt nicht fern, eine vergleichbare Unmöglichkeit der analytischen Durchdringung auch der Kunstszene zu attestieren. Schön ist aber, dass die Kunst Modi der Selbstreflexion bietet, die – wie in dieser Installation – für diese Unmöglichkeit einen Raum schaffen, die das Wahnsystem vielleicht nicht durchsichtig machen, aber allemal sichtbar.

Daniel Kiss

Mountain Man

15.07.2010 , Zumikon Lounge Nürnberg

Wer ist Mountain man? Ist Sebastian Tröger der Mountain Man?

Ich denke er wäre es gerne und wird es doch nie sein.

Es gibt diese Geschichte, von Sebastian, die ich mir selber ausgedacht habe, die nur teilweise mit der Realität zu tun hat und die eventuell die Frage klären könnte:

Sebastian ist ein viel beschäftigter Künstler. Er lebt in einem strengen Rhythmus aus Terminen, Arbeitsphasen und unterwegs sein. Er schreibt und verschickt. Er denkt, er malt und er baut.

Er ist beschäftigt damit sich viele Fragen zu stellen und er ist beschäftigt diese Fragen in Kunstwerke zu verwandeln. Und dann fragt er sich ob es Kunst ist was ihn da Antreibt und ob es Kunst ist was entsteht. Er nimmt die Kunst sehr ernst und lacht oft über seine Arbeiten.

Er ist eingebunden in mannigfaltige Systeme und wäre doch manchmal lieber wo anders.

Eines Tages versäumt er die Abgaben eines Preetextes, weil er an einem innerstädtischen Grünstreifen einer Amsel beim Nestbau zu sieht und seine Wahrnehmung für Zeit sich ändert. Eine große Freude überkommt ihn. Er fühlt sich wie ein Kind und nimmt plötzlich alles verändert war. Architekturen werden zu Zeichen und er meint eine Botschaft darin zu erkennen.

Fünf Jahre später findet ein ehemaliger Kunststudent nach mehrtägigem Fußmarsch eine einfache Hütte am Rande eines Waldes. Davor sitzt ein nackter, sehr langhaariger, sehr bärtiger Mann, beschäftigt damit einen Speer zu Recht zu schnitzen. Neben ihm stehen Fallen für Kleintiere und Körbe voll Samen und Dörrobst. Ab und zu kaut er einen oder zwei Kerne und spuckt die Schalen neben sich ins Gras

Solche Geschichten sind scheiße. Weil sie vor Klischees strotzen und weil sie nicht nur naiv sondern auch unsagbar alt sind. Schreibt Sebastian in sein dickes Schwarzes Notizbuch.

Daneben hat er eine kleine Zeichnung gekritzelt: Ein Bär steht neben einer Konstruktion aus Stäben, Seilen und Winden. Der Bär wirkt beeindruckt und über ihm sind ein Fragezeichen und das Wort „Beeindruckt“ mit Ausrufezeichen geschrieben.

Weiter unten steht: „Immer muss ich arbeiten!“ und eine lachende Figur langt sich an den Kopf.

An diesem Abend telefonieren Sebastian und ein Mitstudent und fragt sich was das „Gute Leben sei.“ Beide wissen es nicht und finden doch die Vorstellung, dass jemand anderes es wissen könnte sehr schön.

Jacob Birken

Mount Walden

Juni 2010, five in a row, Kunstraum Morgenstrasse: Karlsruhe

Liebe Damen und Herren -

wer einen White Cube ins Stadtbild pflanzt, besetzt damit Raum im Namen der Kultur. Im Grunde ist der White Cube eine Zuspitzung, da die Stadt bereits Zivilisation ist, und der White Cube eine ihrer Extremformen; dass hier noch ein Unterschied besteht zeigt sich daran, dass für seine Leere explizit Platz geschaffen werden muss – wie hier in der Morgenstraße wird der Raum des White Cube gerne dem Alltag entrissen, ein früherer Gewerbe- oder sogar Wohnraum geräumt und zu einem Ort, an dem bewusst nichts ist damit dort gegebenenfalls ungehindert Kultur stattfinden kann. Der White Cube steht also weit oben im Gefälle der Kultur, so weit, dass es durchaus stadtplanerische Strategie sein kann, ihn an als weniger kultiviert empfundene Orte zu pflanzen um sein Umfeld zu ihm emporzuziehen. Wäre dies alles berechenbar und eine Simulation für den Heimcomputer, könnte man einen kleinen White Cube einfach auf der Stadtkarte in einen Problemkiez fallen lassen und zuschauen, wie um ihn herum Bioläden, Kinderwagen und erhöhte Polizeipräsenz sprießen und der White Cube sich selbst schließlich automatisch zu einer Starbucks-Filiale upgraded.

Es ist schwer zu sagen, was mit dem White Cube geschieht, wenn er in Sebastian Trögers Installation „Mount Walden“ gewissermaßen baulich erobert wird. Wenn sich in der Morgenstraße eine miniaturisierte Zivilisation auszubreiten scheint, wird der White Cube zur urprünglichen Wildnis, zu einem Ort, der erst erschlossen werden muss, um ihm irgendeinen Nutzen abzugewinnen. Natürlich könnte man sagen, dass dies bei *jeder* Ausstellung geschieht; dass die Nutzfunktion des White Cube schließlich ist, dass er das Potential zu seiner Erschließung bereithält, die durch nichts – und vor allem nicht durch ihn selbst gehindert werden darf. In diesem Sinne ist jede Ausstellung eine Erschließung des White Cube, und da zeitgenössische Kunst im Idealfall auch immer ihre eigenen Bedingungen thematisiert, ist sie auch immer eine Ausstellung über den White Cube selbst.

Dass wir um „Mount Walden“ herum die Invasion des White Cube so deutlich wahrnehmen, liegt vielleicht daran, dass Sebastian Tröger ihn gewissermaßen nicht selbst erschließt, sondern vielmehr erschließen lässt. Die Geste des Künstlers vermittelt sich durch das Modell einer kleinen Welt, die autark aus sich selbst zu wachsen scheint; vor allem ist dies eine Welt der technischen Arbeit, die Raum auf ganz andere Weise erschließt als durch die Hängung von Tafelbildern oder eine andere ästhetische Ordnung. Diese Welt gehorcht eigenen Gesetzen, die allein schon durch den krassen Bruch im Maßstab für uns unübersetzbar sind; aus ihrer Perspektive heraus ist der Kunstraum:Morgenstraße mitnichten ein Ausstellungsraum, sondern geradezu Landschaft. Landschaft aber ist eine Raumform, die sich schwer durch die Kulturtechniken des Ausstellens oder Kuratierens angehen lässt; ein solcher Versuch würde nur in monumentalen, megalomanen Projekten münden, die zumindest in unserem zeitgenössischen Kunstverständnis nur als Parodie zu denken sind wie der noch aus dem Weltall sichtbare Comichasenkadaver der österreichischen Künstlergruppe Gelitin.

Nun wird in Sebastian Trögers Arbeit der zur Landschaft gewordene White Cube eben mit Methoden angegangen, die seiner Umformulierung zur Ursteppe gerecht werden. Hier irrt kein geschrumpftes Kuratorenteam durch die endlose Weiße; die Kultivierung des Raumes wird auf einer viel grundlegenden Ebene der Zivilisation vollzogen, die fast noch *vor* der Kultur, als reine Industrie stattfindet – auch das ein Verfremdungseffekt gegenüber den Arbeits- und Lebensformen, die man in einem Kunstraum erwartet. Im Industriellen äußert sich ein Alltag, der noch viel elementarer ist als der Alltag des urbanen Eckgeschäfts, dem der Kunstraum:Morgenstraße entrissen wurde. So wäre „Mount Walden“ eine späte Rache der rohen Gewalten der Zivilisation gegenüber ihren Feinheiten, eine Wiedereroberung des Ortes der Hochkultur durch die Kräfte, die ihn erst möglich gemacht haben. Auf all dies verweist bereits der Titel der Arbeit; Walden war der Rückzugsort des US-amerikanischen Schriftstellers und Aktivisten Henry David Thoreau, an dem dieser das einfache Leben im Wald erprobte. Doch letztendlich war Thoreau weder Einsiedler noch Aussteiger, und sein

zweijähriges Experiment wurde erst als Buch – als Kulturprodukt – zu einem Manifest alternativen Lebenswandels. Das Problematische der Kultur gegenüber der Natur äußert sich erst im Dialog der beiden, doch ein Dialog als solcher ist vorerst nur innerhalb des Rahmens möglich, den die Kultur vorgibt, und eine gleichberechtigte Konversation, ein Latoursches *Parlament der Dinge*, noch schöne Utopie.

Auch in „Mount Walden“ äußert sich ein utopischer Anspruch, den wir unsererseits nicht verstehen können. Der Sinn des zivilisatorisch-industriellen Unterfangens, dem der White Cube hier unterzogen wird, erschließt sich ebenso wenig wie das Stadium, in dem es sich befindet. Die Eroberung der Säule kann abgeschlossen sein, oder erst an ihrem Beginn stehen, in einer Phase der Initiation und zaghafter Realisationsversuche; sie mag monumental sein, oder ein nie abzuschließendes Monument des Scheiterns, ein Versuch, dem Urzustand des leeren Raumes mit massivem technischen Aufwand entgegenzuwirken, oder umgekehrt dieser Leere als etwas ganz Abstraktem durch schöpferische Produktivität Leben zu verleihen. Aus unserer Perspektive findet – oder fand – aber in dieser kleinen Welt etwas statt, dass wir nur als Schaffen um des Schaffens Willen lesen können, und in dieser Überspitzung trifft es doch ganz exakt den Charakter künstlerischer Produktion an sich, wie wir sie heute in einem Kunstraum erleben möchten.

Peter Wendl

Flashwood/Rosewood

zur Ausstellung von Sebastian Tröger und Daniel Kiss am 30.09.2009, Akademie Galerie Nürnberg

Rosewood

Im Jahr 1735 verfasste ein französischer Landvermesser eine topografische Liebeserklärung an das Örtchen Bois de Rose - zu deutsch Rosenhölzchen:

Wie die Rose wenn des Morgens
Thau auf ihren Blättern steht,
So dein Röschen, das an Schönheit
Alle Rosen übergeht.
Schau das Plätzchen ohne Mängel
Das mit Reizbarkeit beseelt
Amor aus dem Schönheitssprengel
Sich zum Ablaßplatz erwählt.
Schau wie sich der heil'gen Zelle
Pfortchen weitet und verengt
Und dort aus der Wunderquelle
Sich ein Goldfontänchen drängt.

Der begeisterte Landvermesser kommt gleich zur Sache, geht ans eingemachte und führt uns direkt in das Zentrum des Geschehens - an jenen Ort, wo die Tau bedeckte Rosenblüte (Rose) sitzt.

Die hölzerne und wilde Peripherie (Wood), durch die er sich mit Manneskraft hat kämpfen müssen, um an diesen Ort zu gelangen, würdigt er mit keinem Wort. Es hat ihm offenbar keine nennenswerte Mühe bereitet, Rosewood zu erobern. Anders bei den Surrealisten: Als kläglich gescheitertes Gegenbeispiel – zumindest was die erotische Entdeckung der weiblichen Mitte betrifft - sei nur ein künstlerischer Annäherungsversuch an Rosewood erwähnt: Magrittes "Découverte" von 1927.

Wäre das Bild eine wirkliche Découverte würde uns der Maler andere Anblicke gewähren als den eines hölzernen Frauentorsos. Magrittes Entdeckungsreise endet bereits vor den Toren Rosewoods. Auf den Gedanken, dass weiter in der Mitte noch ein Röschen zu finden wäre, kam Magritte wohl nicht in seinen surrealistischen Träumen.

Ein Indiz dafür, dass einer der verkrafftsten Männerklubs der Kunstgeschichte -der Surrealismus - stets Angst vor der eigentlichen Mitte hatte - zumindest vor der weiblichen. Die psychoanalytische Diagnose lautet: Angstneurose.

Tröger und Kiss sind anders:

1. sie geben sich nicht mit billigem Holzimitat zufrieden. Furnier ist auch in der Bildhauerei sehr angesagt.
2. die beiden haben keine Angst vor Rosen

Wenn den beiden Künstlern also die Expedition Rosewood gelingt, dann liegt es daran, dass sie uns

- a) handfestes Material liefern und
- b) damit ein zartes Röschen vor die Augen zaubern.

Zu Flashwood ein schnelles Zitat:

Und er trieb den Menschen aus und ließ vor den Toren des Gartens die Kerubim sich lagern und die Flamme des zuckenden Schwertes (Flash), damit sie den Weg zum Baum des Lebens (Wood) bewachten.

Flashwood, die erste medienwirksame Actionszene der Menschheit.

Der Newsflash titelt:

"Aufgebrachter Zwangsvollstrecker aus Flashwood (übrigens die erste Gated Community der Welt) treibt die gesamte Menschheit (ein sogenannter Super-Flashmob) out of the woods, d.h. weit weg von der Erkenntnis.

Es folgt ein actionreicher Plot über die Jahrtausende:

Die immerwährende Suche nach Erkenntnis und Idylle - "Back to the roots". Unterbrochen von immer noch schneller zuckenden "Newsflashes". Das zuckende Schwert verfolgt uns bis hier her. Flash Träger? Die Suche nach Idylle auch. Kiss Wood!