

Erlernen, Verlernen, Versagen.

Materialien und Verfahren in der zeitgenössischen Kunst

Erlernen, Verlernen, Versagen.

Materialien und Verfahren in der zeitgenössischen Kunst

Diplomarbeit eingereicht bei

Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Abteilung Kunstgeschichte, Universität für angewandte Kunst Wien

von Sylvia Hirschvogel

Matrikelnummer 0407496

April 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
1.1 Recherche, Interesse und künstlerische Arbeit	S.1
1.2 Probleme, Fragestellung und Erkenntnisinteresse	S.2
2. Werkbeschreibungen	S.3
2.1 Begriffe, Definitionen, Auflösungen	S.5
2.2 What makes nowadays pictures so different, so exciting? Cosima von Bonin macht Bilder.	S.8
2.3 Zweifeln als Produktionsmodus. Josef Strau macht oft gar nichts.	S.27
2.4 Euphorie und Entleerung. Judith Hopf macht Ärger.	S.45
3. Conclusio	S.61
4. Anhang	S.70
4.1 Fußnoten	S.70
4.2 Literaturverzeichnis	S.75
4.3 Abbildungsverzeichnis	S.78

1. Einleitung

1.1 Recherche, Interesse und künstlerische Arbeit

Am Anfang meiner Recherchen stand das Interesse an der Verweigerung, am Nichtstun, am radikalen Produktionsstopp. Schon bald bemerkte ich in meiner Auseinandersetzung die paradoxe Bewegung meiner Beschäftigung. Ich stellte fest, dass es in einer wie auch immer gearteten Ausdrucksform unmöglich ist, nichts zu tun – um sich dem Nichtstun zu nähern, musste etwas getan werden. Zeitgleich mit der Zurücknahme, dem zeitweiligen Aussetzen einer konkreten materiellen Produktion weitete sich meine Literaturrecherche ins Unendliche aus. Die Leere des Arbeitstisches füllte sich mit Büchern und meine einjährige Bildungskarenz mit romantischen und zeitgenössischen Vorstellungen vom mehr oder weniger glamourösen »Leben im Liegen«.

Auch meine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Topos produzierte Eigenartiges: An den Wänden und auf den Tischen fanden sich auf einmal eigenartige Chimären, die eigentlich keine Kunstwerke mehr sein wollten, Erzählungen vom Scheitern, platte Tautologien und melancholische Aufzeichnungen untätig verflossener Zeit. Diese Annäherungen waren auf sonderbare Weise beglückend: das unmögliche Unterfangen, Untätigkeit in eine Form zu bringen, fassbar zu machen, machte das Scheitern wahrscheinlicher als ein Gelingen. Ich fühlte mich der Verantwortung, eine künstlerische Arbeit zu produzieren, endlich enthoben und begnügte mich mit der Ansammlung misslungener Versuche und interessanter Experimente.

Dieses verspielte Kokettieren mit der eigenen Produktivität hatte aber einen durchaus ernsten Hintergrund. Meine vielleicht antiquierte Hoffnung, dass sich im Kunstfeld so etwas wie ästhetische Distanz zur eigenen Hervorbringung – seien es jetzt Objekte, Haltungen oder Umgangsformen – kultivieren ließe, wurden von meinen Erfahrungen an der Kunstuniversität schwer enttäuscht. Totale Identifikation mit der eigenen Arbeit und dem dazugehörigen Künstlerbild, eine unhinterfragte Produktivitätsgläubigkeit und fast messianische Erwartungen an Kunst erzeugten eine Stimmung,

in der nicht nur ich das Gefühl hatte, dass hier etwas in die falsche Richtung lief.

Dieser Verdacht stützte sich aber nicht nur auf eine persönliche Erfahrung und ein individuelles Interesse, sondern auch auf eine Reihe von Publikationen, aus deren Erkenntnisinteresse und Fragestellungen sich langsam ein problematisches Moment herauskristallisierte.

1.2 Probleme, Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Im 2012 erschienenen Sammelband »Kreation und Depression«, der den Versuch unternimmt, eine Zeitdiagnose anhand der Beschreibung künstlerischer und kreativer Arbeit zu stellen. In den unterschiedlichen Beiträgen wird argumentiert, dass künstlerische und kreative Arbeit ähnlich strukturiert sind und ähnliche Problematiken haben. So führt etwa Diedrich Diederichsen diese beiden Segmente unter dem Schlagwort der »Selbstverwirklichung« zusammen. Diese bewirke durch eine Identifikation der Produzenten mit dem eigenen, speziellen, inkorporierten Wissen ein Dilemma: Können und Fähigkeiten seien derart mit den eigenen, persönlichen Ressourcen wie Erinnerung, Beziehungen und Begehren verknüpft, dass es unmöglich erscheint, sich davon zu distanzieren und sich statt dessen auf erlernte, veräußerbare Fähigkeiten zu berufen.

Das mag auf ein Kunstfeld, in dem handwerkliches Können und Belesenheit nicht mehr zu den Grundvoraussetzungen für eine erfolgreiche Produktion gehören, tatsächlich zutreffen. Trotzdem denke ich, dass sich künstlerische Arbeit im besten Fall gerade dadurch von kreativer Arbeit unterscheidet, dass hier eben keine vollkommene Identifikation mit dem eigenen Schaffen stattfindet.

Außerdem wird dadurch die Erwartung an uns, totalen Einsatz und lebendige Authentizität zu liefern, unterlaufen. Sie würde Vorstellungen von Engagement und Echtheit, die als Einsatz und Ressource in einem auf immaterielles Wissen und Können basierenden Ökonomie unterlaufen. Meine Vermutung wäre eher, dass Kunst als Arbeitsfeld nicht deshalb so begehrenswert ist, weil hier ein ungebrochener, heroischer Schaffensdrang und pausenlose Selbstverfügbarkeit gefeiert wird, sondern weil es sich dabei um einen Arbeitsplatz handelt, an dem nicht nur das Vermögen – das Tun und Performen

– sondern eben auch das Scheitern, das Streiken und die Unverfügbarkeit persönlicher Kompetenzen einen Platz finden.

Unterbrechungen, (Selbst-)verweigerungen, das zeitweilige Aussetzen von Produktion oder die Herausarbeitung des je eigenen Unvermögens wären dann Formen der Distanznahme vom Selbst, die es erlauben, die je ganz eigenen Virtuosität nicht als vollkommen selbstidentisch wahrzunehmen. Damit wäre es möglich, mit so unfassbaren Materialien wie einem speziellen (Subkultur)-Wissen, persönlichen Erfahrungen und Selbstwahrnehmungen zu arbeiten, ohne zu einem traditionellen Verständnis von Handwerk und reproduzierbaren Wissen zurückzukehren.

Mir geht es in meiner Arbeit deshalb darum, den Versuch, nichts zu tun, zu streiken oder widerständig zu agieren, nicht nur als Produktionsmotor, sondern als Voraussetzung für künstlerische Arbeit herauszuarbeiten. Des Weiteren möchte ich die Nähe und das Verhältnis der künstlerischen zur kreativen Lohnarbeit bestimmen und versuchen zu beschreiben, wo die vermeintlichen Freiheiten liegen.

2. Werkbeschreibungen

Im Folgenden möchte ich mir unterschiedliche Arbeiten von drei KünstlerInnen ansehen, die mir in Bezug auf meine Fragestellungen besonders interessant erschienen. Die Auswahl erfolgte also nicht nach biographischen oder inhaltlichen Kriterien, sondern aus einer interessierten Ratlosigkeit heraus, die diese Arbeiten in Bezug auf meine Beschäftigung in mir auslösten. Doch auch wenn diese Auswahl scheinbar intuitiv erfolgte, gibt es auch gut argumentierbare Gründe für die Befragung dieser KünstlerInnen.

Josef Strau und Cosima von Bonin, über die ich in den ersten zwei Aufsätzen schreibe, hatten ihre ersten Ausstellungen im Köln der späten 80er – eine Szene, in der die KünstlerInnenrolle, aber auch traditionelle Produktionskanäle befragt und radikal bearbeitet wurden. Wie Josef Strau in einem seiner Artikel schreibt², fand die

Hinterfragung des Produktionsimperativs in der Künstlerszene vor dem Hintergrund der verschärften Arbeitsmoral der 80er Jahre statt. Die »Jungen Wilden« malten unbeirrt und stürmisch, die Kunstszene erfuhr einen breiten gesellschaftlichen Aufschwung und tradierte Konzepte der Avantgarde wurden kritisch diskutiert. Gleichzeitig begann auch Europa den Wandel von einer Industrie- zu einer Dienstleistungsgesellschaft zu spüren, was eine Auseinandersetzung mit den veränderten Produktionsbedingungen zeitigte.

Dies waren die Rahmenbedingungen, unter denen sich Ideen des Streiks, der willentlichen Verweigerung und des heroischen Scheiterns entwickelten. Strau kultivierte zu dieser Zeit gemeinsam mit anderen KünstlerkollegInnen eine Haltung, die er später »the non-productive attitude« nannte: Man kultivierte das eigene Künstlerbild und befragte den dazugehörigen Habitus, ohne tatsächlich verwertbaren, materiellen Output zu produzieren. Und auch von Bonins Protagonisten – als Stoffskulpturen oder Stickbilder – scheinen eine ähnlich trotzig Haltung einzunehmen. Sie hängen rum und gebärden sich als träge Dandys, die gepflegte Langeweile performen. Judith Hopf wiederum begann etwas später und an einem anderen Ort zu arbeiten – im Berlin der 90er Jahre. Sie hatte die Debatten der Kölner Szene bereits als Hintergrund im Bild. Ihre Praxis speist sich stärker aus einer Grenzzone, an der politisch-aktivistische, soziale und popkulturelle Szenen auf das Feld der Kunst treffen.³ Ihre Fragestellungen weisen dadurch immer schon über das Kunstfeld hinaus in einen weiter gedachten gesellschaftlichen Rahmen. Von Bonin und Strau verbleiben stärker in einem autonom gedachten Raum künstlerischer Produktion, gleichzeitig weist die Modellhaftigkeit und Selbstreflexivität ihrer Arbeiten weit darüber hinaus.

Um nicht nur einzelne Materialien, Verfahren und Strategien, sondern auch größere Bewegungen innerhalb ihrer künstlerischen Auseinandersetzung in den Blick zu bekommen, betrachte ich die einzelnen Arbeiten vor dem Hintergrund eines Gesamtwerkes, das ich skizzenhaft beschreiben möchte. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Ausgangsmaterial und seiner Bearbeitung. Was lässt sich vor dem Hintergrund immaterieller Arbeit als Material, was als Verfahren beschreiben? Wie lassen sich Unterlassungen und Unvermögen beschreiben?

2.1 Begriffe, Definitionen, Auflösungen

Bevor ich mich an die Werkbeschreibungen mache, möchte ich noch den Versuch einiger Begriffsbestimmungen starten. Zuerst möchte ich den Begriff der Fähigkeiten fassbar machen und beschreiben. Dabei handelt es sich um ein bestimmtes Können, das sich im Zusammentreffen mit dem zu bearbeiteten Material als Form manifestiert. Gleichzeitig verstehe ich die sich abzeichnenden Formgebungen, ob materiell oder immateriell, als performativ. Ich gehe davon aus, dass Gesten nicht transparent sind und nicht unmittelbar den authentischen Abdruck der KünstlerInnen wiedergeben. Viel mehr verstehe ich Gesten und Bearbeitungen als semiotische Zeichen, die auf bestimmte Fähigkeiten verweisen und gleichzeitig konkrete sinnliche Phänomene zeitigen.

Fähigkeiten sind erlernbar, übertragbar und können in Qualität und Quantität gesteigert werden. Als kulturelle Technik können sie ermächtigend, aber auch auf paradoxe Art repressiv sein: Unter den modernen Verhältnissen der Disziplinargesellschaft strukturierte das allgegenwärtige Verbot den Aktionsradius der Menschen – Kirche, Staat und Familie bestimmten über klare Regeln und entsprechender Bestrafung bei deren Überschreitung. In der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft, wie Gilles Deleuze sie beschreibt,⁴ ist es jedoch der ständige Aufruf, alles zu tun und auszuprobieren, wozu man Lust hat, der die Menschen einschränkt: egal ob es sich um ein kommerzielles Projekt, ein aufregenderes Liebesleben oder um das Erlernen eines Instruments handelt – das einzig allgemeingültige Tabu ist, die Unternehmung zu unterlassen, dem Begehren nicht nachzugehen oder sich der gewünschten Kompetenzen nicht umgehend zu bemächtigen. Dirk Stetton hat sich in seinem Aufsatz »Entfremdung vom Unvermögen« eingehend mit der zeitgenössischen Beschaffenheit von Fähigkeiten befasst und kommt dabei zu folgender Beschreibung:

»Wenn derart das Selbstbewusstsein, das ein Subjekt von seinem Können besitzt, so verfasst ist, dass der Besitz einer Fähigkeit immer zugleich ein vages und potenzielles Mehr-Können impliziert, ja eine Pflicht zur Perfektionierung und zu normativer Kreativität, dann haben wir es nicht nur mit einer »kapitalförmigen« Auffassung von Fähigkeiten zu tun, sondern auch

mit einem fortwährenden Ungenügen an der aktuellen Gestalt des eigenen Könnens.

Die Instabilität der Grenze zwischen Vermögen und Unvermögen wird also derart begriffen, dass das eigene Vermögen nur in dem Maße als ein Unvermögen erfahren werden kann, wie es als ein Mangel erscheint – als eine Privation mit Blick auf eine reformierte, perfektionierte, kreativ erneuerte Version des Vermögens.«⁵

Dazu kommt die bewusste Auswahl an zu erlernenden oder zu verlernenden Fähigkeiten – das Kuratieren des eigenen Könnens scheint jene Kompetenz zu sein, der sich gegenwärtig weder ArbeiterInnen noch KünstlerInnen entziehen können. Angesichts solcher Ausblicke auf unendliche Areale an Fähigkeiten, die gekonnt werden könnten, kann sich ganz schnell Erschöpfung breit machen. Darum erscheint eine Beschäftigung mit dem, was unterlassen wird, als interessant und bereichernd. Die aktive Verweigerung, aber auch die Fähigkeiten, die nicht aktualisiert oder schlichtweg verlernt werden, strukturieren Leben und Arbeit ebenso stark wie unser Können. Oder, wie Giorgio Agamben es in »Nacktheiten« auf den Punkt bringt:

»... nicht nur das Maß dessen, was jemand kann, bestimmt des Rang seiner Handlung, sondern auch und vor allem die Fähigkeit, sich mit der Möglichkeit, es nicht zu tun, in Beziehung zu setzen.«⁶

Verweigerung ist eine aktive Haltung, die bewusst und verantwortungsvoll gesetzt werden kann. Wie die Pause in der Musik strukturiert sie auch bildnerische Arbeiten. Dilettantismus, Zurücknahme oder Leere bezeichnen als Negativform den Rand des Sichtbaren, die Grenzen des Darstellbaren. Somit ist Verweigerung eine Entscheidung, die mich nicht aus der Verantwortung entlässt. Rückzug, Pausen und Entschleunigung,⁷ die als Reaktion auf ein Zuviel an Verantwortung propagiert werden, nehmen mich nicht aus der Pflicht, eine Entscheidung in diese Richtung zu treffen.

Das Unvermögen hingegen steht nicht nur dem Können, sondern auch der Verweigerung und dem Verlernen entgegen. Denn während es ein durchaus bewusster Entschluss sein kann, etwas zu

verlernen und anderen Fähigkeiten mehr Gewicht zu verleihen, ist mein Unvermögen mir entweder gar nicht bewusst oder nicht frei gewählt. Der Zugriff darauf ist somit immer schon erschwert - wir wissen nicht, was wir nicht wissen. Genauso wenig ist uns klar, was wir alles unbewusst an Erlerntem mit uns tragen. Um zu einem noch nicht gewussten Wissen vorzudringen, braucht es ein Gegenüber, ein anderes, das dieses Unwissen wahrnehmbar macht; meine Unfähigkeit freilegt. Herkunft, Verfassung und Geschlecht zählen zu jenen Parametern, die dieses Unvermögen strukturieren und werden nur in einer Erfahrung des Anderen, eines fremden Gegenübers greifbar. Das kann eine Begegnung mit einer fremden Kultur, ein widerspenstiges Material oder eine psychische oder physische Grenzerfahrung sein.

Sensibilität, Gestimmtheit und Offenheit sind passive Zustände, über die wir nicht aktiv verfügen⁸. Sie sind kein Vermögen, das akkumuliert oder willentlich aktualisiert werden kann. Trotzdem definieren sie unser Wissen von Welt und geben unserem Handeln eine Richtung, einen Ton und Bewegung. Berührbarkeit ist damit eine Fähigkeit, die KünstlerInnen und ihre Werke beeinflusst, aber sich anders artikuliert als erlernbare Formen des Könnens. Denn gerade die durch sie ermöglichten Gefühle und Wahrnehmungen scheinen intellektuelles Vermögen zu stören.⁹

Die Beherrschung und Zurichtung von Gefühlen ist zwar eines der großen philosophischen Probleme seit der Antike, doch seit sie als Grundlage für effektive Zusammenarbeit und Erfolg erkannt wurden, geraten sie mehr und mehr in das Blickfeld populärwissenschaftlicher Forschung. Der Zuwachs an psychologischer Betreuung, zur Verfügung stehender Psychopharmaka und Selbsterfahrungsangeboten unterschiedlicher Ausrichtung veranschaulicht das große Interesse an Beherrschung und Optimierung von Gefühlen.¹⁰ Gefühle sind daher nicht nur reines Unvermögen, sondern werden immer mehr als formbares Material wahrgenommen, das gestaltend verändert werden kann.

Erlernbares Können, verlernte Fähigkeiten, bewusste Verweigerung und passives Unvermögen – das sind die Begriffsfelder, zwischen denen ich meine Beobachtungen ausbreiten möchte. Da sich Kunstwerke aber eben dadurch auszeichnen, dass sie sich Begrifflichkeiten und Kategorisierungen entziehen und ein oft schwer zu versprachlichendes Eigenleben besitzen, sind damit nur die Umrisse bezeichnet, die sich überschneiden, widersprechen oder ineinander übergehen.

2.2 What makes nowadays paintings so different, so exciting? Cosima von Bonin macht Bilder.

In diesem Kapitel möchte ich mir vier Stoffbilder der deutschen Künstlerin Cosima von Bonin ansehen. Als populäre Künstlerin kann man zumindest darin sichergehen, dass sie etwas kann, das als begehrenswert gilt. Die Tatsache, dass über sie und ihr Werk derzeit so viel geschrieben wird, hat mich zuerst in meiner Wahl verunsichert. Letzten Endes habe ich mich dann aber doch dazu entschieden, mich näher mit den Arbeiten dieser Künstlerin auseinander zu setzen: Denn vielleicht lässt sich ja gerade an einer Position, der eben soviel Lob wie Kritik entgegen gebracht wird, so etwas wie ein problematisches Moment ausmachen.

Cosima von Bonin ist eine der – im wahrsten Sinne des Wortes – produktivsten und erfolgreichsten Künstlerinnen jener Generation, die schon in ihrer Ausbildung mit Werken der klassischen Konzeptkunst konfrontiert waren. In eben dieser Traditionslinie, in Bezug darauf und in Abgrenzung davon, entwickelte sie ihre bildhauerischen Arbeiten und wurde dabei zu einer Meisterin im Umgang mit unterschiedlichen Materialien und Techniken. Gleichzeitig distanziert sie sich von jeglicher Form der Handarbeits-Romantik und lässt ihre perfekt gearbeiteten Kuschelmonster und Stoffbilder von Assistentinnen nähen, die sie auch provokant ihre »Sklaven« nennt.¹¹ Doch wenn hier von Können gesprochen wird, meint das ebenso ihre Materialsensibilität wie ihre Fähigkeit, befreundete Künstlerinnen und deren Produktionen auszuwählen, zu kuratieren und sie in ihre eigene Produktion mit einzubinden.

Die Bilder, mit denen ich mich näher befassen möchte, sind alle Teil der Ausstellung »Hippies use Sidedoors - Das Jahr 2014 hat ein Rad ab«, die von 4. Oktober 2014 bis 18. Jänner 2015 im Wiener mumokMUMOK zu sehen war. Der Großteil der Ausstellung ist war mit dreidimensionalen Objekten und Installationen befüllt, doch ich möchte mir gerne von Bonins Stoffbildern genauer ansehen. Sie erscheinen mir im Gegensatz zu den ausladenden, barocken und vor Referenzen überquellenden Installationen komprimierter und stärker zugespitzt. Um der Gefahr einer reinen Analyse von Referenzen und Materialien zu entgehen, möchte ich mir diese Arbeiten zusammen mit Leo Steinbergs Überlegungen zur Malerei der Moderne ansehen.

Leo Steinbergs Aufsatz »Other Criteria« erscheint 1972, gerade

als das Medium der Malerei einen großen Umbruch erlebt. Steinbergs Anliegen ist war es, abseits anders der als Greenberg' es mit dem Begriff der Medienspezifik versuchte, Kriterien für diese neuen Formen zu finden.¹² Dessen Greenbergs Annahmen über Kunst schienen überholt und verlangten nach einer neuen Betrachtungsweise.

Clement Greenberg war einer der wichtigsten Kunstkritiker der Hochmoderne, der mit seiner Vorstellung zur Medienspezifik maßgeblich die Kunst und deren Rezeption in den 40er und 50er Jahren prägte.¹³ Nachdem die Kunst nun weder der Kirche noch dem Staat dienen musste, war es an der Zeit, ihre Besonderheit, und damit ihre Autonomie neu zu definieren.¹⁴ Greenbergs formalistischer Kritik zufolge war es die Bestimmung der Kunstgattungen, sich auf ihre je spezifischen Eigenheiten zu besinnen und diese herauszustellen: so sollte sich etwa Malerei mit Farbe, Flachheit, Proportion auseinandersetzen und dabei Erzählerisches ausschließen, weil sie dies mit anderen Kunstgattungen, etwa der Literatur und dem Theater, gemeinsam hätte.¹⁵ Happening, Environment, Body-Art und viele andere Kunstformen entstanden teilweise als Antithese und in Abgrenzung zu diesen Annahmen, die die amerikanische Kunst der Nachkriegszeit bestimmten.

Steinberg hingegen war es aber daran gelegen, auch für die klassische traditionelle Gattung der Malerei neue Kriterien zu formulieren. Er legt hierfür diese Kriterien nicht von vorneherein fest, sondern analysiert wichtige Malereien seiner Zeit. So entdeckt er im direkten Vergleich zwischen den Bildern der »alten Meister« und der Malerei seiner Zeitgenossen eine tiefgreifende Veränderung, die über die Art der Formfindung hinausgeht: Der Bildraum in den neuzeitlichen Gemälden korrespondiert mit der physisch erfahrbaren Welt des sich aufrecht bewegenden Menschen - das Bild repräsentiert den visuell wahrnehmbaren Welt-Raum. Selbst in den kubistischen Collagen erkennt Steinberg noch ein Zurückgreifen der Künstler auf Bildausschnitte, die im Akt des Sehens tatsächlich so wahrgenommen werden.¹⁶

Erst in den 1950er Jahren findet jener Umbruch statt, den Steinberg als entscheidend definiert. Die Bilder, die wie sie etwa Robert Rauschenberg produziert, werden zwar immer noch an die Wand gehängt, funktionieren aber eher wie Arbeitsflächen, auf denen Objekte, Informationen und Prozesse ausgebreitet und visualisiert werden. Die Landschaft und das Portrait werden durch Formen des

Diagramms und durch Konstruktionspläne ersetzt. Das Bild ist hier keine Analogie der visuellen Erfahrung von Natur, sondern eine Repräsentation oder eine direkte Abbildung von Operationen und Prozessen.

Eines der eindrucklichsten Beispiele, das Steinberg auch in seiner Argumentation verwendet, ist wohl das Bild »Erased De Kooning Drawing« von Robert Rauschenberg. Hier steht nicht die Darstellung eines nachvollziehbaren Bildraumes im Mittelpunkt, sondern eine bestimmte Operation. Rauschenberg löscht das darstellerische Können, das gelernte Handwerk des Malers aus und behauptet die performative Handlung des Ausradierens als den eigentlichen künstlerischen Akt. Der Gebrauch eines Radiergummis setzt dabei keinerlei Könnerschaft voraus - Rauschenbergs Können zeichnet sich dadurch aus, den Prozess der Entstehung selbst ins Bild zu setzen und dessen wesentliche Unsichtbarkeit sichtbar zu machen. Aus dem von De Kooning gezeichneten Raumbild ist eine Arbeitsfläche mit Produktionsspuren geworden.¹⁷

Steinberg sieht in eben dieser Transformation der Bildfläche die wegweisende Veränderung: vom Blick auf die Natur gibt es eine Bewegung hin zum Blick auf Kultur, auf Techniken und Prozesse. Die Horizontalität der Arbeitsfläche verhält sich zum »Machen« wie die Vertikalität des Renaissancebildes zum »Sehen«.¹⁸

Diese Perspektive – Bilder als Werkbänke, auf denen Arbeitsprozesse Spuren hinterlassen – scheint mir für meine Fragestellungen hilfreich: Welche Objekte und Informationen werden hier ausgebreitet, was ist das Arbeitsmaterial der Künstlerin und welche Fähigkeiten und Prozesse werden auf der Bildfläche sichtbar? Welches Können wird hier performativ (re)-präsentiert?

Von Bonins Ausstellung im Wiener MUMOK umfasst vier Stöcke, auf denen sowohl aktuelle als auch ältere Arbeiten der Künstlerin zu sehen. Im zweiten Stock bilden Stoffbilder eine durchlässige Wand, hinter dem sich Skulpturen und Installationsgruppen aus »The Fatigue Empire« wie eine Landschaft ausbreiten. Sieben der insgesamt neunzehn Stoffbilder hängen direkt an der Wand, alle übrigen stehen auf niedrigen weißsen Sockeln, aus denen Latten aus hellem Holz herausragen. Die Bilder sind mit weißsen Kabelbindern an diesen Latten befestigt, die gemeinsam mit den mittigen Kreuzen und Keilrahmen der Leinwand ein unregelmäßiges Raster bilden. Zwei der Bilder sind sowohl von hinten als auch von vorne komplett

zu sehen; viele Bilder überlagern sich, ihre Größen variieren und bilden damit Rahmen oder Hintergründe für die vor ihnen liegenden Flächen. Sie sind allesamt zwischen 1999 bis 2009 entstanden. Die Titel sind poetisch und rätselhaft und fügen den Bildern eine sprachlich-performative Ebene hinzu. Die Dichte und die Größe der Stoffbilder erweckt den atmosphärischen Eindruck eines Waldes oder einer Säulenhalle und lädt dazu ein, sich zwischen den Bildern hindurch- und herumzubewegen.

Die einzelnen Bilder sind zwar in sich abgeschlossene, autonom funktionierende Werke – sie wurden aus den unterschiedlichsten Sammlungen und Galerien zusammengetragen und innerhalb eines Zeitraums von zehn Jahren produziert. Gleichzeitig scheinen sie erst in dieser Zusammenstellung ihre Besonderheit zu offenbaren. Deshalb möchte ich mir zu Beginn gleich zwei Bilder ansehen, die als einzige ein etwa gleich großes Format haben, sich stark ähneln und auch im Raum nebeneinanderstehen.

Beide Bilder (Abb.1 und 2) haben einen ähnlichen kompositorischen Aufbau: in der unteren Hälfte steht eine größere Fläche auf der linken Seite einer kleineren Fläche auf der rechten Seite entgegen. Die obere Hälfte ist einheitlich mit einem Stoff bespannt, der von zwei schmalen Streifen durchzogen wird. Im linken oberen Eck sehen wir eine Comicfigur, die mit weißem Baumwollstoff auf die darunterliegende Fläche appliziert ist. Es handelt sich entweder um Donald oder Duffy Duck, der in ratloser Pose die Finger ineinander verkrallt und sich in einer unmöglichen Geste auch noch den Schnabel hält. Die Nähte innerhalb der Applikation machen diese Details sichtbar und funktionieren wie eine Zeichnung.

Die beiden Bilder unterscheiden sich nur durch die verwendeten Materialien: Dandy Doc (The Apprentice #5) ist in kontrastreichen Stoffen gearbeitet, in der unteren Hälfte geht ein kleinkariertes Stoff in hellrosa und weiss in eine großes, rot-weisses Karo über. In der oberen Hälfte gibt der schwarze Flies den Hintergrund für die weisse Baumwollente ab. Flawless (The Apprentice #1) ist in Rot-Weiss-Grau-Tönen gehalten: auch hier finden wir links unten ein kleines rot-weisses neben einem grossen rot-weiss-grauem Karo. Darüber sind vier gräuliche Putztücher mit roten Streifen und einer Schriftleiste zu einer Fläche vernäht. Die applizierten weissen Streifen liegen auf der Höhe der Schriftleisten und lassen gleichzeitig den Blick auf den verkehrt liegenden Schriftzug, »PEGGY«, frei.



*Abb.1: Cosima von Bonin, Dandy Doc (The Apprentice #5), 2009
Wolle, Baumwolle, Flies
204 x 152 cm
Sammlung Dr. G, Köln*



*Abb.2: Cosima von Bonin, Flawless (The Apprentice #1), 2008
Wolle, Baumwolle
194 x 148 cm¹⁹*

Die beiden Bilder machen einige von Bonins Arbeitsprinzipien deutlich und zeigen uns damit vielleicht auch, welche Fähigkeiten sich in ihren Bildern materialisieren. Wie auch die übrigen Bilder, verhalten sie sich zueinander wie eine Modekollektion: Themen und Materialien, Muster, Farben und Formen werden variiert und neu kombiniert. Die vorgegebenen Streifen aus dem einen Bild bestimmen auch die Anordnung der Streifen im anderen, sie wirken wie eine Abfolge in einem Comic, in dem sich die Zeit mittels veränderter Farbkombinationen vermittelt. Die Entstehung der Bilder innerhalb eines kurzen Zeitrahmens (2008/2009) lässt ebenfalls an die schnell wechselnden Trends der Modebranche denken, die sich in einer ständigen Bewegung von Ähnlichkeit und Differenz von einer Saison zur nächsten arbeitet. Die beiden Praktikanten erscheinen als Teile einer Kollektion, die unendlich erweiter- – und variiierbar ist. Das Verfahren des Mix-and-match, bei dem auch scheinbar gegensätzliche oder miteinander unvereinbare Stile zu einem individuellen Outfit kombiniert werden, wird hier auf die Bildproduktion angewandt und weist von Bonin als modebewusste Könnerin aus – die implizite Nähe von Kunst- und Modewelt wird damit deutlich und bekommt durch die Überlebensgröße der Bilder eine besondere Dringlichkeit. Das Spiel von Ähnlichkeit und Differenz, Gleichheit und Besonderheit, das das soziale Feld des Kunstraumes bestimmt, wird hier mittels der Stoffbilder wiederaufgeführt. Es entsteht der Eindruck von Zusammengehörigkeit, obwohl jedes der Bilder einzigartig ist. Diese Kompositionsstrategie zieht sich durch den gesamten Bilderwald.

Da gibt es zum einen den »Dandy Dog«, der immer wieder Pfeife rauchend auf den Bildern platziert wird. Karostoffe tauchen in den unterschiedlichsten Formen auf und antworten auf den Raster der Verstrebungen auf den Rückseiten der Bilder: billige rot-blaue Geschirrtücher, teure Burberry-Stoffe in gedeckten Farben und rot-weißsse Gasthaustischtücher spannen sich einmal mehr, einmal weniger verzogen über die rechteckigen Bildrahmen, betonen damit das rechteckige orthogonale Bildformat und schicken damit einen kecken Wink in Richtung Greenbergs Formalismus. Ein weiteres, immer wieder kehrendes Motiv sind die weissen, wild gestikulierenden Comic-Hände. Die Gesten wirken wie verdichtete Expressionen, die aber ohne die dazugehörige Figur und ohne Narration seltsam geisterhaft und unheimlich wirken, gleichzeitig rufen sie die Formalisierung von Gefühlsausdrücken in Erinnerung. Die bunten Kikoy-

Schals sind ebenfalls ein Element, das sich immer wieder auf die Bildfläche drängt und nicht nur farblich, sondern auch mit all seinen Hippie-Konnotationen einen starken Kontrast zu den kosmopolitisch-eleganten Anzugstoffen bildet.

Doch nicht nur die offensichtliche Gleichheit in der Komposition macht diese beiden Bilder besonders interessant: durch die Namensgebung werden die Flächen auch sofort mit der prekären Person des Praktikanten verbunden, der hier als potentiell unendlich variierbare Menschenware aufgeführt wird. Seine Pflicht, durch Andersartigkeit aufzufallen, aber doch immer in der gleichen prekären und hilflosen Position zur Verfügung zu stehen, spiegelt sich in der penibel nachgearbeiteten Komposition und der ausgesuchten Unterschiedlichkeit der Stoffbilder. Ist für Leo Steinberg die Fläche des Bildes noch eine Arbeitsfläche, auf der Diagramme, Tabellen und Bewegungen des Markierens angeordnet werden, so ist hier die Bildfläche aus modischen, tragbaren Stoffen zusammengenäht, die . Sie verweist viel eher auf die Arbeit der Selbstinszenierung verweisen, welche die ja mittlerweile nicht nur im Kunstfeld die Pflichtkür unter den Selbsttechniken markiert.

Stoffe funktionieren auf Menschen, aber auch auf Bonins Bildern als Interface, mit dem Kontakt, Identifikation und Kommunikation hergestellt wird. Nicht die Arbeitsspuren, die Bewegungen eines schaffenden Subjekts bilden sich hier ab, werden repräsentativ vorgeführt, sondern der Akt des Verdeckens, Verkleidens und Inszenierens von Identität. Denn so sehr Stoffe als Rahmen und Präsentationsfläche für Persönlichkeit dienen, so sehr verdecken – oder schützen – sie eine vermeintlich authentische, originäre Person. Dass von Bonin diese Arbeiten nicht selbst herstellt, verhindert von vorneherein die Interpretation als authentische Handarbeitsgeste. Doch gleichzeitig führt sie sehr wohl ihr Können als sensible Trendsetterin vor. Dass die Bildfläche hier vertikal ist und sich uns die beiden Enten als aufrecht stehend und im realen Bildraum stehend präsentieren, zeigt, wie schnell und einfach Identifikation über eine vollkommen fiktive Figur hergestellt werden kann.

Im Gegensatz zu der immer gleichen Comicfigur des Duffy Duck, der niemals seine Kleidung, seine Attribute oder seinen Charakter wechselt, machen es uns Stoffe möglich, zwischen vielen verschiedenen Persönlichkeiten, Rollen und Personas zu wechseln. Die beiden Bilder re-inszenieren damit eine besondere Form der Arbeit,

jener Selbst-Inszenierung, die mittels Stoffen Beziehungen herstellt und sinnstiftend wirkt.

Das nächste Bild, das ich mir ansehen möchte, ist im Gegensatz zu den ersten beiden eher ein Solitär und sticht aus der Bilder-Collection durch eigenartige Farbgebung und sperriger Komposition heraus. Grauer Vlies bedeckt mehr als die Hälfte des hochformatigen Stoffbildes. Da sich auf dieser graumelierten Fläche Schriften und Applikationen befinden, entsteht der Eindruck, als ob diese Fläche den Hintergrund für alle anderen Bildelemente abgeben würde, gleichzeitig ist sie zu präsent, um in dieser Funktion aufzugehen. Links oben ist ein Seidenhalstuch angebracht, es liegt leicht verzogen parallel zu den Bildseiten. Auf schwarzem Hintergrund sind grellbunte, neonfarbene Pilze, Korallen und Wurzeln verteilt. Die für diese Art von Halstuch typische Einfassung der Musterfläche besteht an drei Seiten aus Ästen, an einer Seite aus einem von Korallen überwucherten länglichen Riff, in dem das Markenlogo eingefügt ist: HERMÈS-PARIS. Die Ecken sind mit verschiedenartigen Korallen besetzt.

Darunter, mittig auf der linken Seite des Bildes, befindet sich eine monochrom altrosa Fläche aus Filz, daran anschließend besetzt ein bunter, mit filigranen Motiven bedruckter Rapportstoff das linke untere Eck. Rote und lila Wolken bilden hier zusammen mit blauen und rosa Blüten und lila, grünen und weißem Blattwerk eine dichte Musterfläche, die sich vor hellgrünem Untergrund abzeichnet - die Farbkombinationen und die Art der Zeichnung erinnern an traditionelle chinesische Stoffe. Quer zu diesem hochformatigen Stoffrechteck liegt ein rot-blau kariertes Geschirrtuch, wie man es in jedem Haushalt findet. Gleich daneben taucht eine Figur auf der Fläche auf, mit Sonnenschirm auf einem Boot sitzend. Sie wurde mit weißsen Fäden auf den grauen Vlies gestickt und erinnert in der Art der Formgebung an traditionelle chinesische Landschaftsdarstellungen. Aus dem Bug des Bootes hängen nachlässig zwei Fäden heraus und generell hat die Zeichnung, die eigentlich eine penibel gearbeitete Stickerei ist, etwas Skizzenhaftes und Spontanes an sich. Unter dem Boot ist der Titel des Bildes auf Deutsch in das Vlies gestickt: KANN AUF BEFEHL WEINEN. Die Lettern sehen aus wie eine schlampige, kindliche Handschrift und sind von einem ebenfalls gestickten Schatten aus Punkten umgeben, der hinter dem letzten Buchstaben in einer verspielten Spirale ausläuft.



Abb.3: Cosima von Bonin, *Can cry at will*, 2007
Baumwolle, Seide, Filz, Vlies
246 x 207 cm
*Privatsammlung Köln*²⁰

In der Mitte des Bildes sind vertikal übereinander sechs weisse Comic-Hände appliziert. Im Gegensatz zu den Stoffflächen sind sie ausgepolstert und erheben sich leicht über die Fläche des Bildes. Damit wird durch Absteppen innerhalb der Umrisse eine plastische Formung möglich und Finger und Handflächen treten detailliert hervor. Die Hände haben alle einen jeweils unterschiedlichen Ausdruck, eine scheint ratlos, die andere erklärend, die nächste aggressiv. Auf der linken Seite der Hände gehen jeweils genähte Striche weg, die sie mit den unterschiedlichen Stoffflächen auf der linken Bildseite zu verbinden scheinen. Aus der rechten oberen Ecke bewegt sich ebenfalls ein Boot heraus, das dem unteren fast exakt ähnelt, darunter findet man den dreizeiligen Schriftzug »complications ((formerly difficulties«.

Der Bildhorizont dieser Stickereien steht im 90 Grad -Winkel zu der unteren Zeichnung. Neben den anderen, recht freundlichen und ansprechend komponierten Bildern wirkt »Can cry at will« recht spröde, ungenügend und verzogen; die an sich schon sehr eigenwilligen Stoffe – das knallbunte Hermes-Halstuch, das profane Geschirrtuch – bekommen in der Zusammenstellung etwas umso befremdlicheres. Gleichzeitig wirkt diese Hässlichkeit im Kontext der sonst so poppig-angenehmen Kompositionen besonders anziehend.

Der Eindruck von Sperrigkeit entsteht wohl durch die eigenartigen Farbkombinationen – z.B. altrosa und neonrosa – aber auch durch die eigenartige Anordnung, die weder ganz orthogonal, noch ganz verzogen ist. Während die übrigen Bilder ausgewogen und harmonisch komponiert sind und locker als hübsches Poster oder Plattencover durchgehen würden, wirkt »Can Cry At Will« eher bemüht und ungewollt durchdacht. Während die unterschiedlichen Stoffqualitäten, die filigranen Stickereien und die Applikationen in den anderen Bildern fast vollständig in der gelungenen Komposition aufgehen, setzen sich die unterschiedlichen Elemente in diesem Bild deutlich sichtbar voneinander ab, es prallen die unterschiedlichen Stoff- und Bildwelten hart aneinander, ohne einander zu neutralisieren. Alle übrigen Bilder sind entweder vollkommen abstrakt – wie etwa »Let Them Eat Cake« - oder schlagen einen eindeutigen Bildausschnitt vor, auch wenn dieser Bildraum einem Comic zu entstammen scheint – wie etwa in »Taverne au fatigue Empire«.

In »Can Cry At Will« sehen wir zwei Bildausschnitte, die im 90-Grad-Winkel zueinander stehen – das Boot links unten steht

»richtig« im Bild, während das Boot rechts oben quer zum Bildausschnitt liegt. Die Stickereien treten damit als Zitate von Zeichnungen in Erscheinung, es wird kein illusionistischer Bildraum aufgemacht, sondern eine Zeichnung als Illusionsraum ins Bild gesetzt. Sie erscheinen mit den dazugehörigen Schriften als variabel einsetzbare Elemente, die mal so, mal anders verwendet werden können. Obwohl mir hier keine direkte Referenz auf Internet oder Digitalität zugespielt wird, funktionieren diese Zeichnungen wie digitales Bildmaterial, das beliebig gedreht, verdoppelt, beschnitten und versetzt werden kann. Damit führt dieses vollkommen analoge Bild doch den vorherrschenden digitalen Produktionsmodus vor. Ohne in eine direkte Referenzierung von geöffneten Fenstern oder PC-Icons zu verfallen, behandelt von Bonin ihre Stickereien wie digitale Information. Das Bild, das einen realen Raum suggeriert – das Boot auf dem Wasser – wird sowohl als illusionistischer Bildausschnitt als auch als vorgefertigtes, austauschbares Arbeitsmaterial sichtbar.

Im Gegensatz zu den perfekt komponierten Bildern, die »Can Cry At Will« umringen, wird hier das Material, mit dem von Bonin arbeitet, überdeutlich sichtbar. Stoffe sind niemals nur Gewebe, sondern auch Informationsträger, die stark aufgeladen sind mit dem Repräsentationswillen der für sie bestimmten Träger. Mit ihrem indexialischen Charakter referieren sie auf bestimmte Handlungen oder ein gesellschaftliches Milieu, mit dem sie gesellschaftlich verknüpft sind. In der »richtigen« Kombination, in der gekonnten Zusammenstellung mehrerer Stoffe und Oberflächen, werden die Träger zu Personen, die als authentisch und natürlich wahrgenommen werden und einen eindeutig bestimmbareren Platz in der Gesellschaft einnehmen. Durch die Zusammenführung in einer eindeutigen Identität werden die einzelnen Elemente unsichtbar und verschwinden in einem gelungenen Outfit. Von Bonins Verfahren ähnelt jedoch eher dem postmodernen Kombinieren, bei der die aufgeklärte Konsumentin bewusst konträre und scheinbar widersprüchliche Elemente auswählt. Die Mode war ebenso wie die Jugendkultur der 00er Jahre davon bestimmt, stereotype Outfits und Identitäten gleichermaßen zu brechen, Gegensätzliches zu kombinieren und daraus eine möglichst individuelle und einzigartige Komposition hervorzubringen.

Von Bonin fixiert innerhalb des Keilrahmens ihre Souveränität in diesen Belangen. Authentizität, so Diedrich Diederichsen, ist zu einem Problem der Arbeiterklasse geworden: die Menschen in den

Reality-Shows sollen so gut als möglich sie selbst sein und sich in dieser Selbstidentität verausgaben. Ein ambivalentes Verhältnis zu sich selbst, das Aushalten und Übertreiben von Widersprüchen und die Distanzierung vom Authentizitätsdiktat hingegen gilt hingegen als Distinktionsmerkmal.²¹ Ein westafrikanisches Lendentuch, kombiniert mit einem teuren britischen Tweedstoff markiert nicht nur Weltgewandtheit und das Wissen um die Gleichzeitigkeit von Zentrum und Peripherie, sondern auch die nötige ironische Distanz zu den damit verbundenen, widersprüchlichen Begehren.

»Can Cry At Will« wirkt allerdings eher wie ein Betriebsunfall, bei dem zwar die Einzelteile und das Kompositionsprinzip einer ähnlichen Logik folgen wie die anderen Bilder, doch die Eleganz und Leichtigkeit sucht man hier vergebens. Von Bonins kulturell Bewusstes, die unglaubliche Bandbreite ihrer Quellen – poshe Marken, Slackermode, Alltagskultur – liegt zerstreut nebeneinander und will nicht recht zusammenpassen. Hier gibt es keine Komposition, keinen Bildraum, der diese Referenzen zusammenhält und harmonisch vereint. Ihr Archiv an Referenzen, aus dem ihre unermüdliche Produktion schöpft, liegt klar und offen vor uns ausgebreitet, die Stoffe liegen roh und scheinbar unbearbeitet nebeneinander. Sie werden in ihrer bloßen Referenzialität sichtbar, ohne einen sichtbaren Sinn- und Materialzusammenhang. Die Herstellung dieses Bildes ist ebenso wie alle anderen niemals transparent, die scheinbar spontanen Zeichnungen penible Arbeit. Die Komposition erscheint als bloße Aufzählung von Ausgangsmaterial, in der weder dekorativ noch wertend mit den Elementen verfahren wird. Genau jenes Können, das den übrigen Bildern so stark eingeschrieben ist, wird hier ausgesetzt und wirft gerade dadurch Licht auf das Getriebe von von Bonins Produktionsapparat.

Die bevorzugten Bearbeitungsmodi auswählen, drehen, spiegeln, versetzen, anordnen finden sich in Bildbearbeitungsprogrammen wieder. Hier sind sie nicht im Sinne einer Bildkomposition eingesetzt worden, sondern werden nacheinander aufgezählt und vorgeführt. Das Boot wird gespiegelt und gedreht, das Geschirrtuch in den Vordergrund verschoben, die Hände ausgeschnitten und übereinandergelegt. Die Anordnung wirkt derart, als ob die einzelnen Ebenen auf der designierten Arbeitsfläche nur eingefügt, aber nicht an den für sie bestimmten Platz gelangt wären. Die weissen Linien, die sich von den Stoffelementen auf der linken Seite in die Bildmitte ziehen, wirken wie unentschlossenen Kritzeleien, die zeigen, was auf einer

Bildfläche gemacht werden könnte, ohne zu einem sinnvollen Abschluss zu kommen.

In diesen Stoffbildern zeigt sich die eigenartige Qualität von von Bonins Arbeit: sie arbeitet mit gängigen, praktikablen Kulturtechniken, spiegelt dabei zeitgenössische Arbeitsbedingen und vergrößert sie überlebensgroß. Fast analytisch baut sie ein fröhliches Spiegelbild unserer Arbeitswelt und ihren Produktionsprinzipien, um es dann, an den Rändern oder auch mittendrin, manchmal zu brechen und seine Selbstverständlichkeiten sichtbar zu machen. Von Bonin bringt keinen utopischen Gegenvorschlag, wie es anders sein könnte, sondern stellt neben den gelungenen Produktionen, die ihre Ausstellungen bevölkern, auch die »Misfits« aus, an denen der Herstellungsprozess sichtbar wird.

»Can Cry At Will« führt von Bonins Arbeitsmaterial vor: Unterschiedlichste Bezugssysteme, lebensweltliche und biographisch gefärbte Codes werden vorgeführt, wecken Assoziationen, die mehr oder weniger kongruent sind, ohne eine Deutungsrichtung vorzuschlagen. In der reinen Aufzählung werden sie als Arbeitsmaterial kenntlich gemacht und ihr Einsatz und ihre Verwendung vorgeführt. Ähnlich wie Frank Stellas »Getty Tomb« den Materialeinsatz und das Verfahren benannte: Leinwand, Pinselbreite, Farbe, Bewegung; heisst es bei von Bonin: Stoff, Referenz, Arrangement.

Das Bild »Rorschachtest #5« steht in einer Ecke frei im Raum, sodass man sich um das Bild herumbewegen und auch die Rückseite betrachten kann. Das Format ergibt sich aus der Größe des Tuchs, das den Bildhintergrund gibt. Der Baumwollstoff besteht aus einem rosaroten Mittelfeld und lila Seitenbändern, die von dünnen orangenen und blauen Streifen durchzogen werden; an den schmalen Seiten wird das rosarote Feld zudem von zwei gelb-weißen Streifen umrahmt. Die weißen Kettfäden sind an den Seiten zu Fransen verdreht und am Ende verknotet. Im linken unteren Eck erkennt man deutlich das Logo: The KIKOY Co. Kikoys sind traditionelle ostafrikanische Sarongs, die in Kenia hergestellt werden. Wie auf der Webseite der Firma zu erfahren ist, werden die Stoffe ausschliesslich von Frauen gewebt, die in »Self Help Groups« organisiert sind.

Die zentrale Form ist mit weissen Baumwollstoff erhaben auf das rosarote Feld appliziert. Ebenso wie jene Formen, die beim Rorschachtest als Tintenleck zwischen dem zusammengefalteten Papier entstehen, ist auch dieser Fleck annähernd symmetrisch, aber eben

nicht exakt. Die kleinen Abweichungen und Unebenheiten sind sehr exakt herausgearbeitet und sehen aus, als ob sie tatsächlich nach einer realen Vorlage gearbeitet wurden.

Im rechten unteren Eck ist eine Stickerei angebracht: ein weisser Baumwollfaden zeichnet zwei comicartige Männchen, die träge in ihren Sesseln lehnen. Analog zur weissen Applikation ist auch die Stickerei symmetrisch komponiert: Mittig auf dem Tisch stehen zwei Tassen, daneben liegen die Beine der Männchen und die Sessel stehen L-förmig daneben. Unter der Zeichnung ist ein Schriftzug angebracht: »NEXT WEEK WE GOT TO GET ORGANIZED«. Aus der Zeichenfläche und der Linie unterhalb der Schrift hängen immer wieder paarweise Fäden heraus, sie sind, ähnlich den Fransen, etwas eingedreht aber nicht weiter fixiert und bilden eigenwillige Strichzeichnungen, die ausserhalb der Bildfläche liegen. Das querformatige Bild ist wie alle anderen freistehenden Tafeln an zwei weissen Latten montiert, auf einer davon ist im oberen Drittel ein neonfarbener Draht angebracht, der durch Eindrehen an die Latte fixiert wurde und eigenartig nach aussen absteht. Er hat so offensichtlich keine Funktion, dass er wie eine Parodie auf die weissen Kabelbinder erscheint, die so pragmatisch und simpel als Befestigung der Bilder dienen. Der Draht wirkt wie ein Ornament, ohne tragende Funktion wickelt er sich verspielt und absichtslos um die Latte, gleichzeitig rahmt er die Kabelbinder in ihrer Nützlichkeit und scheinbaren Unsichtbarkeit.

Die Bildfläche entsteht hier durch das Aufziehen eines Kleidungsstückes auf die dahinterliegende Leinwand. Das Stoffstück liegt sauber entlang der Leinwandkante; das Rechteck, das den Mittelteil des Stoffes bildet, wird von den Seitenstreifen bildhaft eingerahmt und stellt die Frage nach der Wertigkeit der Materialien. Die aufgespannte Leinwand und der bunte Sarong werden beide aus Baumwolle hergestellt und ganz ähnlich verarbeitet – doch im anschliessenden gesellschaftlichen Austausch unterschiedlich bewertet. Während im oktogonalen Muster des Sarongs die Webarbeit sichtbar bleibt, wird sie in der Leinwand durch Übermalen oder andere Bearbeitungen zumeist unsichtbar.

In »Rohrschachtest« kommt jener Aspekt von von Bonin's Arbeiten zum Tragen, der mir das meiste Widerstandspotential zu bergen scheint. Auf diesem recht kleinen Bild wird jene Eigenheit deutlich, die den anderen Arbeiten nur implizit anhaftet: ihr Potenti-



Abb.4: *Cosima von Bonin, Rorschachtest #5*
(*Toto Version/Pink*), 2006
Baumwolle 102 x 162,5 cm
*Courtesy Olivia Koep*²²

al, alle möglichen Projektionen der Betrachterinnen zu evozieren und widersprüchliche Interpretationen herauszufordern.

Von Bonins befördert durch ihr entschlossenes Schweigen die Rätselhaftigkeit ihrer Arbeiten zusätzlich. Ihre konsequente Weigerung, ihren Arbeiten weder einen Kommentar noch eine eindeutige Haltung mitzugeben, öffnet die ohnehin schon ambivalenten und vielschichtigen Objekte in alle möglichen Richtungen der Interpretation. Die Katalogtexte, die ihre FreundInnen beisteuern, fügen eher nur noch eine Schicht Verwunderung hinzu, als irgendetwas zu erklären.²³ Obwohl die Zeichen, Symbole und Materialien allesamt als Referenzen auf das lebensweltliche Universum und die Biographie der Künstlerin gelesen werden können, werden die jeweiligen Bedeutungen durch ihre Überlagerung aufgehoben.

»Rohrschachtest« funktioniert trotz seiner relativ wenigen Zeichen ebenfalls nach diesem Prinzip: soll mich das Kikoy-Tuch auf die westafrikanische Herkunft der Künstlerin verweisen? Oder auf den kollektiven Entstehungsprozess des Webstückes in selbstorganisierten Kleingruppen, der analog – oder ganz anders - als von Bonins Produktionsweise funktioniert? Soll ich mir Gedanken machen über die Wertigkeit von Malerei und Weberei? Oder ist das Tuch einfach nur ein Verweis auf den links-alternativen Kontext, den die Künstlerin ebenso gut zu begegnen weiß wie kommerziellen Kunstmarktinteressen? Welchen Aspekt des Bildes man in den Vordergrund rücken möchte, bleibt den interpretierenden Betrachter überlassen, der bei der Exegese mehr über sich selbst, seine Interessen und sein (Un-)Wissen verrät, als ein einzelnes Bild jemals intentional vorschlagen könnte.

Während ihre frühen konzeptuellen Arbeiten, die in der Ausstellung ebenfalls zu sehen sind, eine scheinbar klare feministische Haltung erkennen lassen, lässt sie sich in ihren späteren Arbeiten nicht mehr eindeutig auf eine Position festlegen. Sie lässt eine feministische Lesart durchaus zu und befeuert diese sogar mit bestimmten Mitteln: Stoffe, Kleidungselemente, (Kunst)-Handwerk, Handarbeit und haptische Sinnlichkeit werden immer noch klischeehaft mit Weiblichkeit assoziiert und lassen eine Auseinandersetzung mit feministischen Motiven vermuten, gleichzeitig distanziert sie sich davon. Dieses Spiel mit Evokation und Zurückweisung eines Topos ist typisch für ihre (Nicht) – Haltung, die uns immer wieder auf unser eigenes Interpretationsschema zurückwirft.

Von Bonin setzt die schillernden Oberflächen ihrer Arbeiten gekonnt ein, um die schier unerschöpflichen Deutungsmöglichkeiten ihrer BetrachterInnen anzuzapfen, gegeneinander arbeiten zu lassen und damit zu multiplizieren: »Rohrschachtest« macht den Mechanismus explizit, mit dem die LeserInnen aktiv zur Bewertung der Arbeit beitragen und zu den eigentlichen Hauptakteuren werden. Der weiße Fleck ist nicht nur ein tatsächliches Angebot zur Selbstoffenbarung und Interpretation, sondern wird zum Symbol dafür. Sind es zwei Hunde, die wir hier sehen, oder geht es hier um Projektion und Spiegelung und was haben diese beiden Dinge miteinander zu tun? Von Bonin entledigt sich der anmaßenden Erwartung, als Künstlerin die Welt zu erklären oder eine konkrete Haltung einzunehmen und zwingt stattdessen die BetrachterInnen in diese Position. Überforderung, Unschlüssigkeit und regelrechte Aggression angesichts dieser Kompetenzabgabe an die Betrachtenden sind dabei gängige Reaktionen.

Was sie allerdings reichlich anbietet sind Fährten, Hinweise und Bedeutungen, denen man mehr oder weniger enthusiastisch folgen kann. Die ständige Wiederholung einzelner Motive – Comicfiguren, Hundemotive, Sujets von trägen und schlappen Protagonisten – entzieht sich zudem den Erwartungen einer Weiterentwicklung. Von Bonins Motive erinnern nicht nur in ihren grellbunten, wildgeschickten Stoffkombinationen an einen Kindergarten, sondern sind auch in ihrer Thematik regressiv. Die immer wieder auftauchenden Einwohner ihrer Bilderwelt sind allesamt träge, trutzig und arbeitsunwillig. Sie legen entweder kindisches Trotzverhalten oder pubertäre Protesthaltungen an den Tag, konstruktive Kritik ist ihnen definitiv nicht zu entlocken. Dass dann auch immer wieder die gleichen Sujets abgehandelt werden – Strand, Lethargie, Rumhängen – entleert die Bilder auf einer Ebene des logischen Sinns, macht sie aber dafür aber auch offener für andere Lesarten und Interpretationen.

Von Bonin ist sicherlich nicht dort subversiv, wo sie faule Bohemiens abbildet, wie das Karola Krauss im Vorwort des Katalogs vorschlägt,²⁴ sondern eher in einem klassisch-autonomen Kunstverständnis, als sie in jedem Werk, in jeder Werkserie sich selbst widerspricht und sich immer auch abgrenzend zur eigenen Produktionsweise verhält. So wie sie sich mit ihren objekt- und bildhaften Arbeiten gegen die Strenge und Bildlosigkeit der Konzeptkunst wandte, so wendet sie sich – wie das bei den vier Bildern zu sehen

war – immer wieder gegen ihre eigenen Produktionsprinzipien. Die Werke sind gerade in ihrer Negation produktiv – sie stellen den den jeweils vorangegangenen modus operandi in Frage.

Von Bonin tut immer zwei Dinge auf einmal: sie evoziert Assoziationen und lässt sie gleichzeitig ins Leere laufen, sie führt ihr Arsenal an biographischen und subkulturelle Referenzen vor, nur um sie gegeneinander auszuspielen und ihren Sinn zu entheben, sie wählt aus, um ihre Kompositionen im Chaos enden zu lassen. Ihre Arbeitsweise geht niemals in einer totalen Identifikation mit einer bestimmten Strategie auf, sondern sie legt ihre Mechanismen – durch die Gegenüberstellung mit anderen Werken – offen.

Das Besondere an ihrer Arbeitsweise ist wohl die ständige Unterbrechung ihrer eigenen Produktionsweise: in einem Bild stellt sie ihr kompositorisches Können unter Beweis, um es im nächsten voller Verachtung zu negieren. Sie zeigt uns ihren großen Fundus an Referenzen, subkulturellen Wissen und biographischen Elementen, ohne sie zu einer kohärenten Erzählung zu verknüpfen. Auf jede meisterhafte Geste folgt eine Zurücknahme. Sie bringt jene Fähigkeiten und Mechanismen auf die Leinwand – und damit in unser Bewusstsein -, die Wert erzeugen, denen gesellschaftlicher Wert zugeschrieben wird. Sie weiß genau, wie das funktioniert – und gleichzeitig stellt sie diese zur Disposition.

Diese Bilder sind die perfekte, vollkommene Ware, denn sie bilden all das begehrenswerte Können ihrer Produzentin ab: ihre popkulturelle Informiertheit, die geschickte Einbindung ihres produktiven Freundeskreises und die gelungene Zusammenstellung all dieser Elemente, die eine abschliessende Interpretation unmöglich macht. Würde ein Marketingexperte Kunst machen, sie würde wohl ein bisschen aussehen wie von Bonins Bilder: bunt, lustig, interessant und für jeden Geschmack ein bisschen was dabei. Aus dieser Eigenheit ergibt sich vielleicht sowohl die Popularität als auch die Anfeindungen gegen diese Künstlerin.

In ihren Arbeiten werden Mechanismen, Produktionsprozesse, Verfahren und Rohstoffe der gegenwärtigen Arbeitswelt erfasst, analysiert, gespiegelt, ohne eine Haltung oder Handlungsanweisung vorzuschlagen. Dass der Produktionsapparat aber eines ihrer Hauptanliegen ist, war in der Wiener Ausstellung recht deutlich zu sehen: Im ersten Stock, gleich zu Beginn der Ausstellung, finden sich in silbrig-grau glänzenden Lettern sämtliche Akteure der Ausstellung

wieder. Alles Hippies, seht da, bevor eine zwanzigzeilige Aufzählung von Personen, Gruppen, Institutionen beginnt. Von »Martin Kippenberger« bis »die Fassadenkletterer«, von »Isa Genzken« bis zur »Kunstvermittlung« wird hier, ähnlich einem Firmendiagramm, das gesamte Gerüst ihrer Produktion aufgezählt. Die Hierarchie – ganz oben ihre Künstlerkollegen, ganz zum Schluss der Sicherheitsdienst – bleibt in dieser Aufzählung erhalten und befragt damit den eigenen Betrieb nach seinen Wertungen. Aber genannt werden sie alle, die Hippies.

2.3 Zweifeln als Produktionsmodus bei Josef Strau

»Heutzutage ist es diese andere, dunklere Seite der Potenz, auf die es die Macht, die sich ironischerweise »demokratisch« nennt, abgesehen hat. Sie trennt die Menschen nicht mehr von dem, was sie tun können, sondern zunächst und zumeist von dem, was sie nicht tun können«²⁵

Diese Feststellung Agambens in seinem 2010 auf deutsch erschienen Band »Nacktheiten« bringt den Pessimismus auf den Punkt, mit denen zahlreiche Theoretikerinnen den derzeitigen Arbeitsverhältnissen begegnen.²⁶ Die unendlichen Möglichkeiten an potentiellen Können führen, so die Gegenwartsdiagnose, entweder zu totaler Erschöpfung und Burn out²⁷, oder, bzw. als Konsequenz daraus, in Weltflucht und Regression.²⁸ Handarbeit, Verlangsamung und die Wiederentdeckung von Tradition und Häuslichkeit erscheinen darin als einzig mögliche Strategien, um der gefühlten Schnelle und Härte der Arbeitswelt zu entkommen.

Um diesen und anderen Kurzschlüssen etwas entgegenzusetzen, möchte ich mir die Arbeit von Josef Strau genauer ansehen. Seine Beiträge erscheinen mir besonders relevant zu sein in Bezug auf eine Diskussion um Produktivität. Selbstverständlich ist künstlerische Produktion immer besonderen Mechanismen unterworfen, die sich nicht 1:1 auf die gesamtgesellschaftliche Produktionssphäre übersetzen lassen, gleichzeitig eröffnen seine Bewegungen andere Perspektiven als Produktionsstopp und Weltflucht.

Wenn ich über Josef Straus »Arbeit« spreche, ist noch lange nicht geklärt, auf welche Artefakte ich mich dabei beziehe. Er ver-

mittelt seine Produktion über Texte und Erzählungen, die sich auf unterschiedlichen Drucksorten und Medien wiederfinden. Um das Konvolut an möglichen Material einzuschränken, möchte ich mich im Folgenden erstmal auf die Ausstellung »Counter Production« in der Wiener Generali Foundation von 2012²⁹ beschränken. Dort gab es eine Pappskulptur, mehrere Lampen und Poster zum Mitnehmen. Ausserdem erschien begleitend zur Ausstellung eine Online-Publikation, in dem es einen neunseitigen Beitrag von Strau zu lesen gab.³⁰ Da die Texte in diesem Fall ebenso wichtig sind wie die anderen Objekte, möchte ich der Werkanalyse eine ebenso genaue Textanalyse gegenüberstellen. Doch zuerst einmal zu den Objekten:

Die beiden Skulpturen sind aus den selben Materialien gefertigt, befinden sich jedoch in unterschiedlichen Raumsituationen und sind ganz unterschiedlich inszeniert. Somit erkenne ich erst auf den zweiten Blick, dass sie zusammengehören. Trotz des billigen Materials sind die Skulpturen perfekt und ohne Verarbeitungsspuren geformt – in einer früheren Version, die 2008 bei Greene Naftali in New York³¹ zu sehen war, konnte man Klebeband und Abnutzungsspuren noch deutlich erkennen. Bei den Tunneln, die 2012 in der Generali Foundation zu sehen waren, handelte es sich also um Nachbauten, die diesmal mit größter Sorgfalt und handwerklichem Können ausgeführt wurde. Wie schon in der Werkbeschreibung erwähnt, wurden sie vom Produktionsteam der Generali Foundation angefertigt, d.h. Josef Stau war hier nur für die Konzeption und den Entwurf zuständig und hat die Ausführung den hausinternen Spezialisten überlassen. Dieser Arbeitsschritt bereinigt die Skulpturen von subjektiven Spuren oder Gesten.

Die L-Skulptur befindet sich in einem abgedunkelten Bereich der Ausstellung, was die Lampen besonders gut zur Geltung bringt. Ihr Grundriss ist dem Buchstaben L nachempfunden, der Tunnel selbst ist quadratisch und mit 72 cm gerade groß genug, um eine kniende Person unterzubringen. Eine der Lampen steht ausserhalb der Skulptur, alle anderen befinden sich im Tunnel selbst. Das warme Licht, die braune Farbe der OSB-Platten und die Kleinheit der Skulptur geben ihr etwas Behagliches, Intimes. Die Tischlampen sind immer wiederkehrende Objekte in Straus' Installationen und stammen zumeist von Flohmärkten. Sie sind nicht antik, noch nicht einmal retro, sondern durchwegs eher billige, unscheinbare Erzeugnisse. Auf der Oberseite des Tunnels liegen mehrere Poster mit Straus' Texten zur freien



Abb.5: Josef Strau, L: *Inside the Letter-Hole (Gustav Klimt for Children)*, 2008/2012
Installation (Buchstabentunnel für Kinder), Plakatsammlung, Plakate zur freien Entnahme, Tinte, Stecknadeln und Kleber auf Leinwand, Karton, OSB-Platten, Klebeband, 20 Inkjet Drucke, Sound (zwei mp3-Player), 4 unterschiedliche Lampen
Gesamtdimensionen: 72,5 × 345 × 720 cm
Produktion Generali Foundation 2013



Abb.6: Josef Strau, J: *Inside the Letter-Hole (Josef for Children)*, 2008/2012
Installation (Buchstabentunnel für Kinder), Plakatsammlung, Plakate zur freien Entnahme, Tinte, Stecknadeln und Kleber auf Leinwand, Karton, OSB-Platten, Klebeband, 19 Inkjet Drucke, Sound (sechs mp3-Player), 3 unterschiedliche Lampen.
Gesamtdimensionen: 72,5 × 345 × 720 cm
Produktion Generali Foundation 2013³²

Entnahme auf. Der Boden des Tunnels ist mit einfachen Bastmatten ausgelegt, deren Ränder von einer weissen Baumwollborte eingefasst werden. Sie scheinen zu dem Zweck ausgelegt worden zu sein, den Aufenthalt in den Skulpturen, der ja tatsächlich nur kniend möglich ist, etwas angenehmer zu gestalten. Auf den beiden Seiten des Tunnels sind die Plakate angebracht, die aussen teilweise zur freien Entnahme aufliegen. Um die Lampen mit Licht zu versorgen, sind im ganzen Tunnel Steckdosen und Verteiler verlegt, was der sonst so sleeken Skulptur dann doch etwas provisorisches verleiht.

Die J-Skulptur befindet sich in einem hell erleuchteten Teil des Raumes, ist weiss gestrichen und schmiegt sich eng an eine Ausstellungswand, an der kleine Bilder zu sehen sind. Diese Positionierung macht sie auf den ersten Blick fast unsichtbar, weil sie sich eher verhält wie ein Teil der Ausstellungsarchitektur. Auch auf diesem Tunnel liegen Poster. Die stark inszenierte Beleuchtung betont das Skulpturale der Installation, lässt sie aber gleichzeitig in der Ausstellungsarchitektur verschwinden. Die Ausstattung im Inneren des Tunnels ist ähnlich jener des ersten.

Die Poster an den Innenseiten der Tunnel sind ganz unterschiedlich gestaltet.³³ Nur ein einziges Poster, jenes mit der Geschichte, die später in der Publikation nochmals abgedruckt wird, ist vollständig und in gewöhnlicher Formatierung mit Text versehen. Alle anderen Poster sind eigentümliche Text-Bild Kompositionen, in denen der Text eine fragwürdige, zu befragende Rolle spielt: In Kreisen, Ellipsen, verschieden großen Blöcken oder völlig freien Formen tauchen Textfragmente auf. Inhaltlich handelt es sich dabei ebenfalls um ganz unterschiedliche Textsorten: Erzählungen, die die Entstehung der Installation zum Thema machen; variierende Berichte von der Auseinandersetzung mit der biblischen Figur des Josef; kurze Textfragmente, deren Herkunft vollkommen unklar bleibt; Textblöcke, die bis zur Unkenntlichkeit verpixelt und völlig unlesbar sind; zumeist aber tagebuchartige Gedankenströme, die nahe an das herankommen, was man unter *écriture automatique* versteht und die mehr oder weniger geglückte oder gänzlich verhinderte Arbeit zum Thema machen.

Die *Écriture Automatique* war eine von den Surrealisten erfundene Technik. Sie diente dem Zweck, Rationalität, Logik und (Selbst)-Bewusstsein, aber auch Geschmack des Autors auszuschalten.³⁴ Angelehnt an Freud's Methode des freien Assoziierens, sollte sie vorbewusste Prozesse und unbekannte Aspekte der eigenen Per-

sönlichkeit freilegen. Gesellschaftlich bedingte Hemmungen sollten damit zugunsten einer freien und spontanen Produktion abgebaut werden.

Die fast automatische Schreibweise ist für Josef Strau eine bewusste Strategie. In einem Interview erzählt er von einer Begegnung mit Peter Weibel in den 70er Jahren, der ihm diese Technik nahebrachte und dessen Vorlesungen ihn für Kunst erst empfänglich machten.³⁵ Auf einem der Poster der Ausstellung beginnt ein Textblock folgendermaßen:

»What real feeling of freedom. Now finally I seem to be allowed officially to write real stupid, as I always wanted to and as I was sometimes even told to do. No big expectations now.«³⁶

Die Texte sind laut Strau nicht zwingend nur zum Lesen gedacht. Sie sind einfach da, als Material, das visuell sichtbar ist, Platz einnimmt. Es sind Texte, in die man gerne kurz hineinliest, als wären sie ein geheimes Tagebuch, die dann aber auch nicht fertiggelesen werden müssen. Alleine der schiere Umfang des Materials macht das Unterfangen, den ganzen Text in der Ausstellung selbst zu lesen, fast unmöglich. Im Gegensatz zu dem Text, der in der Publikation erschien und den ich mir später noch genauer ansehen möchte, nimmt sich Strau hier die Freiheit, dumm zu sein, arglos, und seine Gedanken einfach kommen und gehen zu lassen.

Das heisst nicht, dass die Erzählungen vollkommen sinnlos oder ohne Struktur wären. Ab und zu tauchen kritische und selbstreflexive Momente auf, die aber sofort wieder in einem Gedankenstrom abtauchen. Die Texte stehen mit den Bildern in eigenartigen Beziehungen: in einem Text wird von Tennisspielern erzählt und so tauchen Tennisracket und ein gelber Ball auf, allerdings nicht auf dem Poster, auf denen davon erzählt wird. Auf einem anderen Poster ist eine Hand zu sehen, darüber eine weisse Fläche in der Form einer Hand, die wiederum mit Text befüllt ist. Viele Poster sind halbleer, mit kleinen, absurden Formen, die sich wiederum aus Textmaterial ergeben und denen schüchterne Kritzeleien zur Seite gestellt werden. Sie wirken verspielt, absichtslos und setzen die Strategie des absichtslosen Spiels, das im Textmaterial zur Aufführung kommt, wieder. Auf der nächsten Seite liegen Textblöcke kreuz und quer zueinander, bilden Streifen, Linien, Türme. Einzelne Buchstaben und Zeichen stehen



Abb.7: Josef Strau, Beispiel eines beigelegten Posters

verloren neben Textblöcken und werden zu Bildern. Jede Logik oder Strategie, die man auf einem Poster zu entdecken meint, wird auf dem nächsten gebrochen, abgewandelt oder gänzlich verworfen.

Die Serie wirkt wie ein Experiment, eine Versuchsreihe, in der getestet wird, wie Bild und Text, Figur und Grund, Form und Inhalt miteinander verwoben werden können, ohne zu einem endgültigen oder besten Ergebnis zu kommen. Es scheint die Produktion selbst zu sein – der Texte, der Formen, der Kompositionen – die Strau hier interessiert und die sein eigentliches Thema ist.

»Anyways, while I was writing »the non-productive attitude« I felt quite productive in fact and it seemed to be such a long time away when I was doing what I understood as non-productive experiments. Experiments, because instead of doing so, I had on the contrary an almost theological belief in the redeeming qualities of productivity. But as someone, maybe someone like a natural scientist, who is trying to prove the existence of some hidden quality, I believed that in order to prove it's central quality, I would first have to exclude this quality of productivity from its context and see what happens without it.«³⁷

So wie er an die Frage der Produktion herangeht, indem er sich selbst als Objekt des Experiments einsetzt, verwendet er auch die Texte und Bilder. Schreiben, Zeichnen, Berichte über das Produzieren, Berichte über Untätigkeit: all diese Materialien werden in den Installationen zusammengeführt und stehen als gleichberechtigte Elemente nebeneinander.

Neben dieser materiellen Produktion, die zwar ebenso zurückhaltend wie raumgreifend ist, gibt es einen sehr ausführlichen Text von Strau auf Englisch »What Is Counterproductiveness? What Is Ossipism? And a Few More Counterproductive Questions.«³⁸ Im Gegensatz zu den Textblöcken in der Installation ist dieser Aufsatz sehr bewusst und logisch nachvollziehbar abgefasst, strategisch in Kapitel eingeteilt und ganz klar an den Leser gerichtet. Im Titel werden schon die zu behandelnden Fragen aufgeworfen und das Fragen an sich als Haupttätigkeit ersichtlich. Er beschreibt auf neun Seiten die Entstehung der Installation und die ihr vorausgehenden Produktionsschritte. Der Text gliedert sich in acht Kapitel, die ersten sechs sind mit I, II, III, IV, V, VI beschrieben, danach folgt das Kapitel »L

Or the debt box. Text from the takeaway poster given away in the L sculpture«; das letzte Kapitel heisst »OSSIPISM. Explanation to the text from the L sculpture.« Im Folgenden möchte ich die Denkbewegungen der einzelnen Kapitel zusammenfassen und sie anschliessend in Hinblick auf meine Fragestellungen analysieren.

Kapitel I

Ganz am Anfang nimmt Josef Strau schon den Prozess der Rezeption und der quasi schon vorherbestimmten Institutionalisierung vorweg. Das ist insofern konsequent, als er zum Zeitpunkt der Produktion den Kontext der Arbeit schon kannte und das Labelling und der Institutionalisierung (als »Counterproductive Artist«) schon voraussehen konnte. Gleich im ersten Absatz stellt er das Label, das ihm kunsthistorisch übergestülpt wird, in Frage und stellt fest, dass oftmals eher Empathie als objektive Kriterien die Auswahl der Künstlerinnen und der Objekte bestimmen.

Im zweiten Absatz kritisiert er die rein ökonomische Lesart von künstlerischer Arbeit als repressiv für intellektuelle Bewegungen überhaupt und markiert damit ein Problem, das mit »kritischer« Produktion generell einhergeht: indem künstlerische Arbeiten in ökonomischen Metaphern besprochen werden, unterwerfen sie sich eben dieser Lesart vollends und lassen so kaum noch Platz für andere Formen von Interpretation zu.

Kapitel II

Hier definiert er Counterproduction als den Versuch, die Produktion des sozialen und institutionellen Kontextes als dem Primärobjekt der Produktion ebenbürtig zu etablieren. Dazu zählt die Etablierung eines Netzwerkes, die Anhäufung und Zusammenstellung von Information, sowie der Eingriff und die Steuerung der Rezeption. All diese Handlungen dienen letztendlich der Wertsteigerung des Primärobjekts. Er erzählt davon, wie er am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn daran glaubte, dass die Konzentration auf diese Aspekte der Produktion sozial und kulturell progressiv seien. Aus Spass, aber auch mit der Hoffnung, dass die Autorität des Künstlers

damit gestört werden könnte, wandte er sich dieser Form der Arbeit zu. Obwohl es eine Zeit lang möglich war, mit diesem Fokus Neues zu generieren, beantwortet er die Frage an sich selbst, ob diese Beschäftigung an sich noch subversiv oder gegenkulturell genannt werden kann, mit einem klaren »Nein«: Gerade die europäische Obsession mit ökonomische Paradigmen, die sowohl kritische als auch affirmative kulturelle Bewegungen vereinnahmen, verunmöglicht einen subversiven Gebrauch dieser sekundären Produktion.

Hier beginnt Strau, die eigene biographische Verwobenheit mit einer bestimmten künstlerischen Bewegung nachzuerzählen. Intentionale und kontingente Aspekte mischen sich in seinem Bericht: die Hoffnung auf Veränderung, das Vertrauen auf eine Utopie, aber auch einfach nur »for the fun«³⁹ machen ihn neugierig und empfänglich für diese Arbeitsform. Dieser Absatz bringt die Implikationen einer rein ökonomisch-marxistischen Interpretation von Kunstwerken besonders deutlich auf den Punkt: Die Verengung auf ökonomische Parameter lässt intentionslose, freie, emotional oder idealistisch motivierte Momente der Produktion erst gar nicht als Kategorien aufkommen. Damit entledigt sich »Kritik« jener Komplizen, derer sie eigentlich bedürfte, um zu einer Umformulierung der Rezeption von Kunstwerken zu gelangen.

Kapitel III

In diesem Kapitel nimmt er eine Wertung der kulturellen Aktivitäten vor und deklariert Subversion als wichtigsten Akt vor der Produktion an sich. Im Zuge seiner Recherchen zu »Counterproduction« habe er eine ganze Liste an Beispielen ausfindig gemacht, die er gerne als »counterproductive« anerkannt haben möchte. Doch gleich in nächsten Absatz beschwichtigt er, dass diese Liste eine Ordnung und eine Struktur aufweist, die seiner narzisstischen Hierarchie biographischer Referenzen gehorcht. Damit legt er die sonst unsichtbare Verflechtung von Biographie und Bewertung offen und macht sie als kanonisierende Kraft benennbar.

Schliesslich kommt er zu der Frage, ob die L und J – förmigen Tunnelskulpturen und die in ihnen präsentierten Texte als »counterproductive« anerkannt oder als Versagen eines eskapistischen Konzepts von der Kritik verworfen werden. Er beschreibt das als

eine aufregende Frage. Damit nimmt er nicht nur zwei mögliche Varianten der Rezeption vorweg: die mögliche Institutionalisierung als »counterproductive artist«, da die Texte in den Tunneln mit ihren biblischen und biographischen Bezügen einfach zu grotesk anmuten; aber auch die mögliche Erfolglosigkeit, da die Arbeiten zu viele inakzeptable Momente enthalten – Eskapismus, biblische Erzählungen, Narzissmus – um unter dem gewünschten Label akzeptiert zu werden. So berechnend, vorausschauend und aufgeklärt das alles klingt, so schliesst der zweite Absatz mit einer neugierigen Frage, die sich von dem Ergebnis des Prozesses distanziert: Das Interesse liegt nicht in der Beantwortung der Frage, ob die Arbeit nun institutionalisiert wird oder nicht, sondern an der Formulierung der vertrackten und komplizierten Frage danach.

Doch gleich in nächsten Absatz beschreibt Josef Strau, wie diese vormals interessante Frage im Laufe der Ausstellungsvorbereitungen zu einer Tortour wurde. Er beschreibt die Unsicherheit, die ihm überkommt, als er sich noch einmal in Erinnerung ruft, dass er im sublimen Tempel der Konzeptkunst eine fast primitivistische, expressionistische und mit einfachsten Ausdrucksmitteln gestaltete Installation präsentiert. Die Unsicherheit speist sich aber vor allem aus der Angst, das Konzept der »Counterproduction« nicht ausreichend verstanden zu haben und sich damit der Lächerlichkeit preiszugeben. Schliesslich gelangt er zu der Frage, ob Angst nicht auch ein Modus von »Counterproduction« sein könnte, der etwas subversives hervorbringen könnte.

In diesem Absatz führt er einen Topos ein, der in seinen Texten einen wichtigen Platz einnimmt: negative Gefühle von Unzulänglichkeit, Unsicherheit und Angst sowie die daraus resultierenden Produktionsstops, Verzögerungen und Verlangsamungen.⁴⁰ Der Vorschlag, emotionales »Gestimmtsein« als konterproduktive Strategien anzuerkennen, kommt in vielen seiner Aufsätze vor. Fast scheint es so, als wäre das jener Moment, der ihm beim »Arbeiten gegen das Arbeiten« immer wieder zu Hilfe kommen würde. In einem in »Parkett« erschienen Aufsatz ist es seine Sprachlosigkeit, die aus einer persönlichen Ausnahmesituation entstand, die ihm erst die Produktivität eines Abendessens am Rande der Art Basel bewusst macht.⁴¹ In einem Bericht über seinen künstlerischen Werdegang erzählt er von dem Einsatz automatischen Schreibens als Werkzeug, um über eine quälende Schreibhemmung hinwegzukommen.

In der Situation in der Generali Foundation ist es schliesslich seine Angst vor Bloßstellung und Nichtzugehörigkeit, die ihm eine letzte Möglichkeit zur Störung der Produktionsabläufe aufzeigt.

Gefühle sind bei Josef Strau sowohl der Motor als auch die Störung seiner Produktion. Unangemeldet, unberechenbar tauchen sie auf, verdammen ihn zu Schweigsamkeit, Tatenlosigkeit und Unsicherheit. Die Phänomene, die in einem regulären Arbeitsleben als persönliches Versagen, Depression oder Burn-Out bezeichnet werden, sind in Straus Arbeitsprozess ebenso gefürchtet wie wohlintegriert. Emotionen werden hier nicht nur als wichtiges Arbeitsmaterial anerkannt, sondern, wie schon im ersten Kapitel, auch als integraler Bestandteil der Rezeption. Gleichzeitig sind sie kein ständig verfügbares, zu modifizierendes Arbeitsmaterial, auf das man ständig Zugriff hat, sondern eine äusserst widerspenstiges, sich ständig entziehendes.

Kapitel V

Im fünften Kapitel erzählt er die Geschichte, die sich auf dem Textposter in der Installation wiederfindet. Es handelt sich um die Geschichte des biblischen Josef, der durch das Geschenk seines Vaters – eine bunte Jacke – von seinen andern Brüdern unterschieden ist. Er arbeitet nicht, erzählt seinen Brüdern ständig von seinen Träumen und macht sich damit sehr unbeliebt. Indem er von seine Träumen berichtet, spricht er nur von sich selbst und seinem Bild. In dieser Figur erkennt Strau nicht nur seinen biblischen Namensgeber, sondern auch den Prototypen des nicht-produzierenden Künstlers: durch sein besonderes Auftreten, seine Arbeitsverweigerung und seine Erzählungen verhält er sich wie die von Strau im Aufsatz »The non-productive attitude« beschriebenen Kölner Künstler⁴²: Er bewegt sich, er spricht und bringt seine Worte und das Bild von sich selbst als dem »Anderen« in Umlauf. Auch dem biblische Josef schien es vorherbestimmt, ein Künstler zu werden, bevor er überhaupt begann, etwas bestimmtes herzustellen. Auch ihm ist es später möglich – als Berater eine Wezirs in einem anderen Landesteil – die schmerzhaft Erfahrung der Exklusion für seine Zwecke einzusetzen.

Danach beschreibt er Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Generation der Gegenkultur: während sich die erste

Generation noch mit Widerstand und Dekonstruktion einen Platz in der Gesellschaft erobern mussten, ist die zweite Generation – der sich Strau offensichtlich zugehörig fühlt – ein gut integrierter, gesellschaftlich akzeptierter Teil der Gesellschaft geworden. Widerstand und Kritik, Dekonstruktion und Subversion sind gleichberechtigte gesellschaftliche Bewegungen neben Fortschritt und Aufklärung. Durch zeitweilige Produktionsverweigerung werden kulturelle Produktionen erst anerkannt.

Auch diese Generationenfrage setzt er mit der biblischen Erzählung in Beziehung. Während Josefs Großvater Abraham die Skulpturen und Abbildungen der Götzen seines Volkes zerstören musste und sich ikonoklastisch und rebellisch verhielt, ist Josefs Obsession mit seinen Träumen »von Natur aus« unproduktiv. Seine Tagträume und sein bunter Mantel versetzen ihn in die Position des »Anderen«, der zwar vorläufig aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird, nur um bei seiner späteren Rückkehr die ihm gebührende Anerkennung zu genießen.

Im Abschluss dieses Kapitels definiert er zwei unterschiedliche Typen, die gegenproduktive Strategien verfolgen: Zum einen gab es jene AutorInnen, die das Feld der Kunst als eine Möglichkeit zur öffentlichen politischen Aktion sahen, zum anderen beschreibt er die rein künstlerische Strategie des Dandyismus, die hauptsächlich mit der Herstellung einer Künstlerpersönlichkeit befasst ist. Diese sich wiederstreitenden Tendenzen innerhalb des gegenproduktiven Feldes bezeichnet er als den klassischen Streit der Kölner Kunstszene und ordnet dem biblischen Josef die Figur des Dandys zu: die Aufmerksamkeit liegt da wie dort in der Frage nach der Rolle, der Konstruktion und Bedeutung des Künstlerbildes.

Kapitel VI

Dieses Kapitel handelt vom Kauf eines Hermes-Parfüms. Im Zuge seiner Vorbereitungen auf die Ausstellung läuft Josef Strau zusammen mit einer Freundin durch seine Heimatstadt Wien. In einer Parfümerie gleich neben der Oper erklärt er dem Verkäufer sein Vorhaben: er möchte, dass die Besucher seiner Installation ein Parfüm riechen, um die Erinnerung an die Skulptur mit diesem Geruch zu verbinden. Währenddessen kommunizieren die beiden Verkäufer

miteinander, um sich über die Absicht und den Beruf des Kunden auszutauschen. Als Strau die heimliche Konversation entdeckt, entschuldigen sie sich sehr ernsthaft und höflich. Dieser Moment versöhnt ihn nicht nur mit den Beiden, sondern auch mit dieser Stadt und bald entscheidet er sich für den Hermes-Duft »Voyage«.

Den hat er hauptsächlich wegen des Namens ausgewählt: auch der biblische Josef muss eine lange Reise antreten, nachdem er den Mordkomplott seiner Brüder überlebt hat. Nachdem er sich heimlich aus der Stadt gestohlen hat, wird er als Sklave an einen orientalischen Parfümhändler verkauft. Diese Szene hat ihn früher mit seinem biblischen Namensgeber versöhnt, da er sich plötzlich mit dem ihm identifizieren konnte. Das führt ihn zu der Frage, ob das Auftragen eines Parfüms auch ein kontraproduktiver Modus sein könnte, da es sich um eine Inversion des bourgeoisen Gebrauchs handelt – nicht eine einzelne Person wird mit dem exklusiven Duft assoziiert, sondern eine Installation, die öffentlich zugänglich ist.

Im nächsten Absatz zeichnet Strau nach, wie er seine Entscheidungen trifft. Das Parfüm, jenes Material, um das es hier geht, wird alleine von der Bibelgeschichte bestimmt, die Strau immer wieder in seine persönliche Erzählung einwebt. Das scheint stellenweise absurd, gleichzeitig ermöglicht ihm die Geschichte, Entscheidungen zu treffen, die sonst ausschliesslich durch die Anwendung seines Geschmack oder eines Konzepts zustande kommen würden. Die Geschichte enthebt ihm der alleinigen Autorschaft und damit der vollkommenen Verantwortung für sein Werk. Sie wird zu einem Werkzeug, mit dem sich Material und Komposition bestimmen lassen. Die exotischen und altertümlichen Elemente verbinden ihn nicht nur mit einem anderen Ort und einer anderen Zeit, sondern auch mit dem Motiv tradierter Religiosität, die in der Gegenkultur einen schwierigen, ja verpönten Status hat.

Hier wird deutlich, wo die Präkarität von Straus' Entscheidung liegt: in der Aufnahme eines vormodernen, traditionellen Motivs entfernt er sich von den »sicheren« Referenzen, die innerhalb des gegenkulturellen Kanons geltend gemacht werden könnten – Popkultur, (Post-) Moderne, sexy Biographie. Die Bibel hatte im gegenkulturellen Kontext nicht einmal den Status eines Feinbildes, so irrelevant erschien sie in diesem Kontext. Durch die Aneignung biblischer Motive werden vormoderne Weltbilder in die Produktion eingeflochten und damit Konventionen von Gegenkultur befragt.

Dieses Kapitel war als einziges in der Installation zu sehen. Es handelt von einer Pappkartonbox, die sich in Straus' begehbaren Wandschrank befindet. Darin verstaut er all die Texte, Publikationen, Bücher und Zeitschriften, die er jemals produziert hat. Sie befindet sich an der vom Schreibtisch am weitesten entfernten Stelle des Raumes, was es ihm ermöglicht, die Dokumente seiner Arbeit verschwinden und quasi unsichtbar zu machen. Anstatt seine Erfolge zu rahmen, an die Wand zu hängen oder in anderer Form sichtbar in die Wohnung zu integrieren, versteckt er sie. Er fragt sich, ob es etwa Scham oder Schuld sind, die ihn zu diesem infantilen Ritual bewegen und seine Arbeiten als unnütze Dokumente seines Fehlverhaltens erscheinen lassen.

Doch eines Tages, an dem er diese Pappkartonschachtel wieder einmal aus seinem Versteck holen muss, hatte sie einen vollkommen anderen Effekt: Selbstbewusstsein, Erfolg und das Wissen um das Beherrschen eines Tools, des Schreibens, schlagen ihn diesmal aus der ungeliebten Textsammlung entgegen und er macht sich Gedanken, wie er sie für gesellschaftlich sinnvolle Zwecke einsetzen könnte.

Bis dahin, stellt er fest, hatte er diese Papiere immer wie Schuldscheine behandelt, die auf seine Eltern und LehrerInnen ausgestellt waren. Tatsächlich erinnerten sie ihn daran, dass er noch nicht genug gemacht hatte, um seine Schuld zu tilgen. Obwohl diese Schuld nur imaginär ist, ist das Gefühl real. Die Kiste symbolisiert die immaterielle Schuld nicht nur sondern macht sie greifbar.

Im nächsten Absatz merkt er an, dass er in ökonomischen Metaphern spricht, die auch unser Seelenleben okkupieren und deren Logik wir wie selbstverständlich übernehmen. In Bezug auf die derzeitige Schuldendiskussion klingt diese Erzählung von den Schuldpapieren einfach zu perfekt, und eine Einführung des Eltern-Kind-Themas riskiert immer ironische Kommentare. Zugleich verwendet er seinen eigenen Text dazu, die Arbeit seines Künstlerkollegen Henrik Olesen zu interpretieren, die das Eltern-Kind-Dreieck behandelt. Er schlägt sich selbst vor, sich doch besser Olesens Annahmen zu eigen zu machen, als von so unmöglichen Projekten wie das Schreiben einer natürlichen Biographie zu träumen. Er würde gerne das Gegenteil machen und wie Olesen politischen Widerstand mit den Mitteln der Kunst praktizieren: das Experimentelle und Empirische gegenüber der Administration der Meinungen und Schlussfolgerungen bevorzugen.

Diesen Absatz finde ich besonders schön, weil er über die Beschreibung einer anderen künstlerischen Praxis zu einer Selbstbeschreibung kommt. Olesen dient Strau hier als positiver Hintergrund, vor dem sich seine eigene Vorgehensweise negativ abhebt. Indem er das Können eines Künstlerkollegen beschreibt und als erstrebenswert benennt, bewertet er zwar seine eigene Praxis als in diesem speziellen Fall – im Kontext der Generali-Foudation-Ausstellung – als gescheitert und hinfällig. Nicht das Anschmiegen und Übernehmen ökonomischer Termini sei die beste Strategie, um dem Dilemma der Produktivität zu entkommen, sondern eben gerade der Fokus auf die genuin künstlerischen Modi des Experiments und des Empirischen. Die Manipulation und Verwaltung von Meinungen füge sich nur der Logik der Projektarbeit, der PR und der Konzeptualisierung, während sinnliches Ausprobieren und ergebnisoffenes Forschen viel eher eine gegenproduktive Strategien bedeuten könnten.

Was ist das für eine Bewegung? Indem er die eigene künstlerische Praxis als gescheitert oder zumindest weniger gelungen klassifiziert als die von Olesen, wertet er die Objekte und Versuche zwar ab, bleibt aber, durch die Artikulation von Kriterien und Wertungen, Teil der Bewertungsmaschine und damit im Feld der Anerkennung. Durch das Eingeständnis des eigenen Versagens – in Hinblick auf die Intention – kommt er auf Strategien und Lösungen, die er als positiv bewerten und anerkennen kann. Gleichzeitig bleibt er im Dilemma stecken, schon wieder die Arbeit der Meinungsverwaltung übernommen zu haben und damit genau zu jenen Aktivitäten zurückzukehren, die er eigentlich gerne hinter sich lassen würde.

In diesem Kapitel erklärt er die Entstehung des vorangegangenen Kapitels als Nebenprodukt: während er versucht, über ein Objekt von Henrik Olesen zu schreiben, das familiäre Vererbung und den unheimlichen Einfluss der Eltern auf das Kind bearbeitet, bringt er diesen anderen Text hervor. Jedes mal, wenn es darum ging, die Qualität des Objektes zu beschreiben, unterbrach er den Text und arbeitete an der Geschichte über den Schuldkarton weiter. Während er sich also mit Olesens Objekt beschäftigte, erzeugte er ein anderes Objekt, den Schuldkarton.

Wie schon so oft, fragt sich Strau auch bei dieser Geschichte und dem dazugehörigen Objekt, wer denn der Produzent war, wenn er selbst gerade mit etwas anderem beschäftigt war. Einmal denkt er

daran, dass er dieser Person einen Namen geben sollte und ohne viel darüber nachzudenken, tauft er sie OSSIP. Kurze Zeit später zeichnet ihm eine Freundin ein Portrait, das irgendetwas zwischen einem Menschen und einem Tier darstellt: es ist das automatische Portrait von OSSIP. Ohne Zweifel war es OSSIP gewesen, der den Text L geschrieben und die Schuldenkiste erfunden hatte, weshalb ihm Strau die beiden Skulpturen widmet, die in der ersten Fassung aus kruden Pappkarton gefertigt waren.

In diesem Schlusswort macht Strau noch einmal eine bemerkenswerte Bewegung: indem er die Autorschaft an einen fiktiven Charakter abgibt, entledigt er sich der Verantwortung, aber auch des Erfolgs für die beiden Projekte, des Textes L und der Schuldenkiste. Der Automatismus, die Leichtigkeit und das Experimentelle des Textes scheinen ihn untypisch und ganz anders als seine sonst so unerträglich selbstkritische Praxis, dass es sich für ihn wie aus einer anderen Hand anfühlt. Gerade weil automatisches Schreiben schon eine anerkannte und etablierte Kreativitätstechnik ist, kann er sie nicht einfach so ungebrochen übernehmen, gleichzeitig ist ihm am Etablieren experimenteller Praktiken gelegen, wie er es in Hinblick auf Henrik Olesen formuliert.

Um sowohl den Klischees des rein kunstkritischen, bewusst agierendem, aber auch des romantisch-besessenen Autors zu entgehen, teilt er sich in Zwei: Während der aufgeklärte, wohlinformierte Josef Strau als Autor ersichtlich bleibt, führt er OSSIP nicht unbedingt als Gegenpart, aber doch als »den Anderen« ein. OSSIP produziert automatisch, kramt persönliche und emotionale Aspekte hervor, spricht über sein Eltern-Kind-Verhältnis. Um diese ekstatischen, emotional verstrickten und intimen Aspekte der Arbeit sichtbar zu machen, braucht Strau OSSIP: es sind die prekären Aspekte, die in der zeitgenössischen Kunstproduktion – zumindest in Straus Kontext – mit Misstrauen bedacht und kritisiert werden. OSSIP macht das, was Josef Strau für richtig hält, aber aus seiner aufgeklärten Position heraus nicht ungefragt in den Kunstraum stellen kann.

Dieses Ping-Pong-Spiel zwischen dem Gesamtwerk, dem Autor, den konstruierten Autor und dem Teilwerk hält diese Arbeit in einer eigenartigen Schwebelage. Er beschreibt ein Feld an Fähigkeiten und Verfahrensweisen, die gesellschaftlich ganz unterschiedlich bewertet werden. Egal, ob es sich um biblische Erzählungen seines Namensvetter, um automatische Verfahrensweisen oder um die Einbindung

der eigenen Biographie handelt: Strau zweifelt und schaut sich selbst dabei zu. Wie er es in einem der Postertexte beschreibt, ist er als Produktionsmaschine das Objekt seines Forschungsinteresses. Wie ein hochempfindlicher Seismograph erfasst er jeden Schritt aber auch jede Gegenbewegung. Jede Entscheidung hätte auch anders getroffen werden können. Verweigerung, Zögern und Zweifeln werden durch ihre Aufzeichnung dem Tun und dem Entscheiden gleichgestellt.

Wenn uns Josef Strau davon berichtet, was er alles nicht kann, nicht konnte oder auch was er gerade nicht getan hat, dann teilt er uns gleichzeitig mit, dass er sehr wohl weiß, was zu tun gewesen wäre, um dieser und jener Situation zu begegnen. In seinem Fall: Kunstwerke produzieren, oder auch: weiterhin eine unproduktive Persönlichkeit entwickeln oder auch: fröhlich und gesprächig sein auf einer wichtigen Ausstellungseröffnung. Das zeigt sein feines Gespür dafür, welches Vermögen gerade als begehrt und wesentlich erachtet wird. Denn er könnte uns ja genauso gut darüber informieren, dass er gerade keine Taschenspielertricks vollführt hat, als er die letzte Ausstellung plante – aber das würde uns schlichtweg nicht interessieren, weil es weder verlangt noch erwartet wird.

Und das ist auch ein Bericht darüber, dass Strau der Versuchung bzw. dem sozialen Druck widersteht, diesem Begehren nachzukommen. Dieser Widerstand speist sich zumeist aus einer »Gestimmtheit«, einer nicht zu kontrollierenden Emotionalität, die sich weder berechnen noch strategisch bewältigen lässt. Seine Ängstlichkeit, Durchlässigkeit und Befangenheit, um nur einige der erwähnten Dilemma zu nennen, lassen seine Produktion immer wieder stocken, verunsichern ihn und verlangsamen das Vorwärtkommen. Doch anstatt sich diese Unsicherheiten vorzuwerfen, erkennt er sie als wichtig und zum Produktionsprozess zugehörig an.

Auch Kathrin Busch, die in ihren kleinen Büchlein »Passivität« nach Wegen und Strategien ausserhalb des Produktionsimperativ sucht, teilt dabei der »Gestimmtheit« eine wichtige Rolle zu.⁴³ Unsere Stimmung ist Voraussetzung für jegliche Art der Produktion, besonders, wenn unsere Person und unsere Persönlichkeit investiert wird, wie das in Dienstleistungs- und Kreativitätsbranchen ständig gefragt ist. Traurigkeit, Verzweiflung, aber auch Euphorie und unangemessener Überschwang bescheren kreativen Produzenten ungewollte Betriebsunfälle, die sie und ihre Ergebnisse unberechenbar machen.

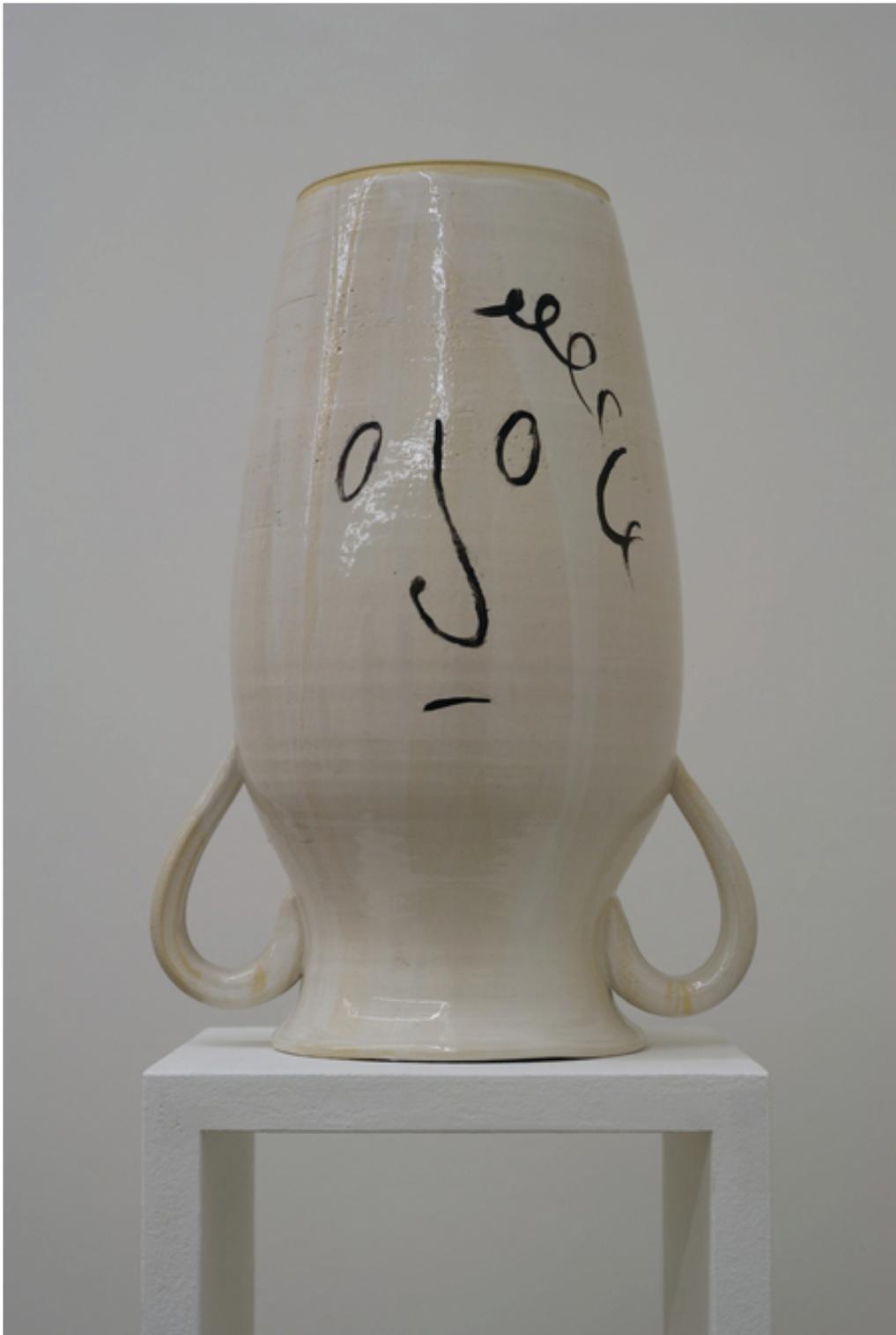
Strau vollführt hier eine doppelte Bewegung: er zeigt uns, dass er klug und informiert genug ist, um zu wissen, was er können sollte, gleichzeitig berichtet er davon, dass er es nicht kann. So streift er die Anerkennung sowohl für seine Lucidität als auch für seine Widerständigkeit ein. Das klingt jetzt ein wenig so, als würde ich ihm Berechnung unterstellen, was tatsächlich nicht so ist, aber kokett und selbstbewusst ist das alle mal. Denn wenn alle alles richtig machen und die richtigen Sachen können, ist Streik und Widerstand nicht nur nötig, sondern auch der einzige Modus operandi, durch den Distinktion und Differenzierung möglich wird.

In einem optimierten Produktionsablauf können nur noch Betriebsunfälle, Fehler und Katastrophen Innovation erzeugen. Auch wenn, wie im Kunstfeld, der Markt auf ständige Innovation und Neuerung aus ist, können radikale Neuerungen nicht intentional herbeigeführt werden, weil diese das System selbst in Frage stellen. Tatsächliche Differenz benötigt ein einstweiliges Herausfallen aus den steuerbaren Produktionsabläufen, einen Unfall, der das Getriebe erst sichtbar werden lässt.

2.4 Judith Hopf macht Vasen

Auf offenen, weißgestrichenen Holzsockeln stehen drei Vasen mit aufgemalten Gesichtern und sehen mich an. Da sie mir insgesamt in etwa bis zur Schulter reichen, verstärkt sich der Eindruck, dass ich neben Personen stehe. Die Vasen ähneln sich, unterscheiden sich aber in Form und Zeichnung: Sie sind aus weisslackierten Ton gearbeitet und mit schwarzen Lack bemalt. Die leicht verzogenen Ränder geben zu erkennen, dass sie keine standardisierte Massenware sind, zugleich sind sie aber professionell und fehlerlos gearbeitet. Im Gegenlicht erkennt man die Querrillen, die beim Töpfeln auf der Scheibe entstehen. Der schimmernde Lack ist unregelmäßig aufgetragen, es gibt weißere und gelblichere Stellen, der Farbauftrag wird hier aber niemals gestisch. Gleichzeitig verleiht diese Unebenheit den Vasen etwas archaisches. Der schwarze Lack ist mit einem dünnen Pinsel flott und durchgehend aufgemalt worden und lässt eine spezifische Handschrift und eine unbekümmerte Geste erkennen.

Vase 1 hat zwei klassisch geformte Henkel; dadurch, dass die Vase verkehrt herum, mit der Öffnung nach unten auf dem Sockel



*Abb.8: Judith Hopf, Erschöpfte Vase 1, 2009
Keramik und Lack, 31 x 20 x 12 cm
Courtesy Galerie Andreas Huber*

steht, sehen sie aus wie in die Hüften gestützte Arme. Das macht den Eindruck, als ob sie sich beschweren oder empören möchte. Augen, Nase, Mund und Locken sind locker und lässig aufgemalt, sie wirken fast wie unbedachte Kritzeleien - besonders die Luftschlangen, die die Haarsträhne bilden - und doch sind sie ausdrucksstark und eindeutig. Der kleine, leicht nach unten gezogene Strich, der den Mund bezeichnet, lässt das ganze Gesicht traurig, verkümmert und abgeschlagen wirken; die Nase zeigt leicht tropfenförmig nach unten und gibt ihm noch mehr Schwere. Die Vase wirkt hoffnungslos verloren und depressiv.

Vase 4 hat keine Henkeln. Der breite, fast kugelförmige Kopf sitzt auf einer recht engen Öffnung, sodass der Eindruck entsteht, als wäre er viel zu groß für eine sonst recht schwächliche Gestalt. Die Augen sind zwei kugelförmige Kreise, die von tiefen Augenringen eingefasst werden. Die eckige Nase in Form eines verkehrten L liegt über einem einzelnen breiten, nach unten geschwungenen Strich, der den Mund bezeichnet. Sie wirkt panisch, entsetzt und verzweifelt, gerade so, als ob ihr viel zu großer Kopf vor lauter Schwere gleich zerbrechen würde. Mit sechs Strichen zeichnet Hopf hier das Bild einer Person Sekunden vor dem Nervenzusammenbruch.

Vase 5 wirkt in ihrer Gestalt eher geisterhaft. Die riesigen, kreisrunden Augen blicken verschreckt zur Seite und sind von langen Schatten umgeben; die tiefen Denkerfalten lassen sie etwas professoral erscheinen. Links unter der eckigen Nase befinden sich schwer entzifferbare Strichabfolgen, die noch am ehesten nach dem Schattenwurf tiefer Falten aussehen. Der Mund ist nur als Auslassung sichtbar und lässt die Vase wirken, als könnte sie sich vor Angst und Schrecken nicht mehr artikulieren.

Alle drei Vasen stehen auf Sockeln, die auf der Gesichts- und Rückseite der Vase offen sind und damit leicht und provisorisch wirken. Gleichzeitig erwecken sie den Eindruck, als ob sie den Körper für die kopfförmigen Vasen abgeben würden und verleihen dem kantigen Ausstellungselement damit etwas körperhaft Organisches.

Der Arbeitsprozess wird hier nicht direkt sichtbar. Töpfern und lässige Karikaturen - die eingesetzten Verfahren orientieren sich an handwerklichen Können. Während die klassische Institutionskritik kaum handwerklich gefertigte Produkte, sondern eher ihre eigene Selbstkritik und ihren eigenen Kontext produzierte, wendet sich Judith Hopf gegen die Konventionen ihrer eigenen Tradition. Die

Kritik passiert hier nicht in Form einer Lecture oder einer Intervention, sondern in der Mobilisierung affektiver Energien.

Denn was mich hier wirklich an Produktion und deren Spuren davon erinnert, ist der Ausdruck, den die Vasen haben. Sie wirken müde, ausgebrannt und erschöpft, blass und verspannt und erzählen damit von den Arbeitsunfällen des derzeitigen Modus Operandi. In einem Arbeitsumfeld, in dem nichts mehr getan wird, weil man es muss, sondern weil man es will, sind Enthusiasmus, Freude und Interesse die Einsätze, die am Arbeitsplatz zu erbringen sind. Die eigenen Wünsche, Interessen und Begehrlichkeiten sind die Ressourcen einer Dienstleistungsgesellschaft, die vom Generieren immer neuer Bedürfnisse und Leidenschaften lebt. Das Kunstfeld ist in dieser Hinsicht ein Leitbild, da hier ständig neue Produkte, Interessengemeinschaften und dazugehörige Lebensstile generiert werden.

Während Erschöpfung, Lustlosigkeit und Desinteresse unter disziplinierenden Arbeitsverhältnissen - etwas in der Industrie oder der Verwaltung - die Produktivität nicht zwangsläufig gefährdeten, kommen KünstlerInnen und KreativarbeiterInnen damit ihre wichtigsten Ressourcen abhandeln. Trotzdem oder gerade deshalb sind auch diese Emotionen präsent, haben aber keinen Platz, um sichtbar zu werden. Das mag wohl auch der Grund sein, weshalb die Vasen so einen fröhlichen, erleichternden Eindruck hinterlassen: sie stellen etwas dar, was im Schaffensprozess auftaucht, aber normalerweise nicht sichtbar werden darf. Diese menschlichen Zustände werden auf die Vasen übertragen, die in satirischer Weise davon erzählen. Vor diesen Geschöpfen erscheinen diese Gefühlszustände dann auf einmal greifbar und allgemein, und nicht mehr als unbestimmt und individuell erlitten. Ähnlich einem griechischen Chor verdeutlichen sie die Situation und die Verhältnisse um uns herum⁴⁴ und machen sie damit zu gemeinsam erlebbaren.

Die Erleichterung, die sich beim Betrachten dieser Vasen einstellt, ist aber nicht nur eine emotionale. Hohle Köpfe werden mit leeren Vasen dargestellt, die Emotionen sind sofort lesbar und in einen Alltagszusammenhang zu bringen - dieser einfache Witz nimmt mich auch als Rezipientin aus der Pflicht. Diskurse rund um post-minimalistische Skulptur oder die Frage von Subjektivität mögen sich mit den Vasen in Verbindung bringen lassen,⁴⁵ doch vorrangig laden sie mich eher zu einer persönlich gefärbten Rezeption ein, indem ich erst einmal emotional angesprochen werde. Die mühselige Aufga-

be, die ich als Kunstrezipientin ständig gestellt bekomme - Bezüge herzustellen, Interpretationen anzubieten und meine eigene Lesart der Werk zu kommunizieren - wird erst einmal zugunsten eines einfachen, allgemein verständlichen Witzes aufgehoben, der in keinsten Weise dazu taugt, die eigene Informiertheit zur Schau zu stellen.

Das ist insofern interessant, als die Frage nach der Bedeutung der Rezeption gestellt wird. Als Umberto Eco in den 60er Jahren seinen Aufsatz über die Beschaffenheit des offenen Kunstwerks schreibt, geht seine Intention in Richtung einer Aufwertung der RezipientInnen im Schaffensprozess. Die Interpretationsleistung wird als signifikanter Faktor in Bezug auf das Kunstwerks anerkannt.⁴⁶ Diese Anerkennung war ein wichtiger Schritt, um AutorInnen und LeserInnen, KünstlerInnen und RezipientInnen in ein neues, gleichwertigeres Verhältnis zu setzen.

Die Aufforderung zur Partizipation verlangt nun aber auch den BetrachterInnen immer mehr ab - wenn schon nicht ein tatsächliches Mitarbeiten, so doch einiges an Interpretationsarbeit. Eine möglichst komplexe »Vorlage«, die voll von Referenzen, Anspielungen und historischen Bezügen ist, erschwert aber auch den Zugang zu Kunst und setzt neue Mechanismen von Ein- und Ausschlüssen in Gang.

In der »richtigen« Interpretation, im Verstehen oder im Missverstehen von Witzen, Zitaten und Referenzen zeigt sich nicht nur der Geschmack, sondern auch der Bildungsstand und die Sozialisation der Rezipienten umso deutlicher und führt damit zu neuen Konventionen. Doch auch und gerade im professionellen Umfeld von Kunstrezeption - Galerien, Museen, Vernissagen - steigt der Anspruch an möglichst wohlinformierte, kommunikationsfreudige BetrachterInnen. Das kann auch auf deren Seite ganz schnell zu Erschöpfung und einem Gefühl von ständigen Ungenügen führen. Unter solchen Bedingungen kann Einfachheit nicht nur die hohen Erwartungen an das Kunstwerk und die BetrachterInnen enttäuschen, sondern auch deren Angemessenheit in Frage stellen.

Die Klarheit, mit der bei Judith Hopf eine Situation kommentiert wird, schränkt die Interpretation ein, macht sie überschaubar und reduziert Komplexität. Damit brechen diese Arbeiten mit Erwartungen, die heute an ein Kunstwerk gestellt werden und fragen nach anderen Parametern der Kunstrezeption. Anstatt den BetrachterInnen ein komplexes, mit Referenzen gespicktes Werk zukommen zu lassen, das ihr gesamtes Wissens- und Interpretationsrepertoire

aktiviert, spricht die Künstlerin sie auf einer affektiven Ebene an und aktiviert damit eher Gefühls als Gewusstes. Nicht das individuelle, speziell Verfügbare der Einzelpersonen ist gefragt, sondern deren Empathie und ihr Umgang damit. Die traurigen Vasen rufen Emotionen in uns auf, die sie erst als Kunstwerke erscheinen lassen. Indem sie wie Medien wirken, die Emotionen aufnehmen, artikulieren und in den Körpern der BetrachterInnen aktivieren, verhalten sie sich als Dokumente von Arbeitsprozessen, die stark von emotionalen Befindlichkeiten abhängig sind.

Um einen schärferen Blick darauf zu bekommen, welches besondere Können, aber auch welche Unfähigkeit Judith Hopf in ihrer Arbeit auszeichnet, möchte ich mir eine Videoarbeit von ihr ansehen, die sie 2002 in Zusammenarbeit mit Stefan Geene produziert hat. In dieser Arbeit tritt sie zusammen mit dem Filmemacher als Hauptdarstellerin in Erscheinung.

Das Video beginnt in totalen Dunkel, aus dem ein grauer Strich austritt. Gleichzeitig hören wir ein Geräusch, als würde starker Wind durch ein altes Haus wehen. In fröhlichen Farben wird der Titel eingeblendet, ein hellgrünes »BEI MIR ZU DIR«, ein rosarotes »low dunkel« und ein hellgrünes »TV« lösen sich ab, eine Person tritt aus dem Dunkel hervor. Es ist die Künstlerin selbst in einem armee-grünem Kleid, einer roten Kosmetiktasche und mehreren bedruckten Notizzetteln in der Hand. Das unheimliche Windgeräusch weicht dem lauten Hall ihrer Schritte. Verheult und sichtlich aufgelöst beginnt sie, ihre Tasche zu richten. »Was war das denn?« fragt sie verärgert, geht aus dem Bild und hinterlässt eine weiße Wand.

Gleichzeitig schiebt sich eine neue Bildfläche von rechts über diese Wand und zeigt die Rücken eines Studiopublikums, das zwei Musikern zugewandt ist. Der Schlagzeuger und der Gitarrist spielen mit ernsthaften und kontrollierten Mienen Rockmusik, die nach einer kurzen Ansage - »ohne Pausen« - in entspannte Hintergrundmusik umschlägt. Wir befinden uns in einem Talkstudiosetting, das Publikum sitzt um eine kleine Bühne herum gruppiert, die aus bunten, monochromen Elementen besteht. Kurz sehen wir ein freundlich gestimmtes, lächelndes Publikum, das begeistert klatscht, während Judith Hopf das Studio betritt. Etwas nervös beginnt sie zu sprechen. »Ich hatte einen Vortrag vorbereitet über das Thema Gewalt. Was ja ein philosophisches Thema ist, warum die stattfinden kann. Jetzt ist es aber so, dass ich meine Brille vergessen habe.«



*Abb.9: Judith Hopf / Stefan Geene / bbooksz av
Bei mir zu dir (TV low dunkel), 2002
Video, 17 min 47 sek⁴⁷*

Nach diesem schwierigen Einstieg beginnt sie mehrere Versuche, die Situation irgendwie zu retten und bringt sich dabei in eine immer misslichere Lage. So schlägt sie etwa vor, dass auch jemand aus dem Publikum ihren Vortrag lesen könnte. Tatsächlich reichen ihr die hilfsbereiten Zuseher jedoch Brillen, mit denen sie lesen könnte. Sie bedankt sich zwar, entscheidet sich dann aber doch dafür, den ihren Beitrag frei zu improvisieren. Kleinlaut setzt sie sich auf einen Stuhl, überschlägt ihre Beine und beginnt zu sprechen. Sie nennt nun die ästhetische Distanz als das Thema des Abends. »Das ist ein Thema, das möglicherweise etwas aus der Mode geraten ist, trotzdem glaube ich, dass wir das brauchen, denn ohne Distanz sind wir sozusagen live und echt und dabei und das ist ja das, was die Leute im Fernsehen immer zu uns sagen, dass man live wäre und echt und ich bin mir gar nicht so sicher, ob es so etwas gibt wie live, oder ist hier jemand Sozialhilfeempfänger?«

Ihr Wortschwall macht hin und wieder Sinn, man hat eine Ahnung, eine Vermutung, wo ihr Interesse hingeht, doch letztlich wirkt sie zu verwirrt und zerfahren, um einen glaubwürdigen Auftritt hinzubekommen. Mit der Frage nach den im Raum anwesenden Sozialhilfeempfängern stösst sie dem Publikum, aber auch dem anwesenden Produktionsteam derart vor dem Kopf, dass Empörung und Kopfschütteln durch die Reihen gehen. Danach gibt es einen Schnitt, wir sehen zuerst eine unheimliche schwarze Türe, die auf einen dunklen Gang hin geöffnet ist – wir befinden uns offenbar in einem Studio oder einem anderen öffentlichen Gebäude. Ein undefinierbares Rauschen legt sich über den Gang, dann sehen wir auch schon das verweinte Gesicht von Judith Hopf. Weint sie tatsächlich? Ist das echt, ist das live? Ist das vor oder nach der Show und ist das überhaupt wichtig, weil der Film ja sowieso nicht den realen Ablauf der Ereignisse zeigt sondern eine komponierte Inszenierung? Die Fragen der unglücklichen Rednerin legen sich über die folgenden Bildern, über die Gänge des Studios, über die glatten Böden und bunten Teppiche des Korridors, den Judith Hopf weinend entlangläuft.

Dann sehen wir wieder die geöffnete Tür, aus dem Dunkel tauchen vier Männer auf: einer zieht an einer weissen Schnur ein Podest nach, ein anderer steht reglos und unbeteiligt darauf und zwei weitere stützen ihn, sodass er unbeschadet auf dem Podest weiter rollen kann. Das unheimliche Rauschen wird nun von einem hellen Windspiel übertönt, was der eigenartigen Situation etwas Hoffnungsvolles

verleiht. Zwischen dieser Einstellung sehen wir immer wieder die Künstlerin, wie sie sich durch das bunt erleuchtete Gebäude bewegt.

Die Kamera filmt sie mal aus der Distanz, mal aus nächster Nähe; mal bewegt sie sich zielstrebig durch die Räume, dann kommt sie einem wieder so nah, dass die Einstellung unscharf wird. Schliesslich schiebt sich wieder eine Bildfläche über diese Einstellungen und wir sehen das Produktionsteam: ein Mann und eine Frau an den Seiten der Talkshowbühne verfolgt besorgt und nervös zugleich den stockenden Vortrag der Künstlerin. Sie spricht nun wieder von Gewalt, von Konzepten der Liebe und TV-Bildern, von Soldaten im ersten Weltkrieg und ihren Freundinnen. Während die Erzählerin immer weniger nervös und nach ihrer anfänglichen Angespanntheit etwas lockerer wird, reagiert das Publikum immer verstörter, beginnt zu tuscheln, wirft ihr fragende Blicke zu.

»Ich möchte da jetzt auch gar nicht weiter darüber reden über das, was man live macht und wenn alle das machen würden, was einem einfällt, und das live abgebildet werden würde, dann müssten wir ständig so Sachen machen wie live küssen und das ist eben peinlich,« schliesst sie ihre Rede. Diese etwas flache, aber eben auch intuitiv richtige Feststellung bringt ihr die Lacher und Sympathien des Publikums zurück. Die Leute in den übersichtlichen drei Reihen sehen sie nun wieder wohlwollend und interessiert an und die Lage scheint sich zu entspannen; es wird geklatscht.

In einem abrupten Schnitt sehen wir, wie Hopf auf einen Hinterausgang zuläuft, um das dunkle, lautlose Studiouniversum endgültig in Richtung Aussenwelt zu verlassen. In der nächsten Einstellung sehen wir wieder die drei Männer, die den Leblosen auf dem Podest nun jenen Korridor entlang ziehen, den Hopf gerade in Gegenrichtung durchlaufen hat. Das zarte Glockenspiel, das die Truppe schon vorher begleitet hat, ist wieder zu hören. Nach einem plötzlichen Schnitt sehen wir die Künstlerin vor einem Toilettenspiegel. Sie scheint sich immer noch in dem Studiokomplex zu befinden, bessert ihr Make-up nach und kramt ihre Lesebrille hervor. Sofort schiebt sich ein neuer Bildausschnitt von rechts ins Bild, wir sehen Hopf wieder live im Studio vor dem Publikum. Sie hält immer noch einen Packen orangener Notizzettel in der Hand, auf die sie immer wieder schaut, obwohl sie sie ja angeblich nicht lesen kann.

Hinter ihr sind zwei Bildschirme zu sehen, auf denen sich die Äste eines lila blühenden Baumes im Wind bewegen. Das Produk-

tionsteam wird nervös, und auch Hopf fragt verunsichert in die Runde: »Bekommen wir jetzt Schwierigkeiten mit dem Übergang?« Denn eigentlich, kündigt sie an, waren nach der Demonstration noch Gespräche mit verschiedenen Experten zum Thema Gewalt eingeplant – dazu wird ein Bildausschnitt mit dem Namen »Doris Schröder-Köpf« eingeblendet, sowie der Titel »Patriarchat und Urlaub«. Spätestens ab dieser Pointe beginne ich, nach Parallelen zwischen dem Thema der Gewalt und der Dynamik der Live-Schaltung zu suchen, und wenn man sich Hopfs verschwitztes Gesicht und ihre verzweifelte Tonlage ansieht, dann ist diese Verwandtschaft sofort spürbar. Das grelle Licht leuchtet jede Pore im Gesicht der Protagonistin aus, die sich vor diesem Übergriff mit einer dicken Make-up-Schicht zur Wehr setzt. Verletzlich und ungeschützt ist sie nicht nur den vielen Kameras, sondern auch dem ihr als Wand gegenüberstehenden Publikum ausgesetzt. Das Team und das Publikum beginnt auch sofort zu tuscheln, nachdem die Nervosität und Unsicherheit der Rednerin wieder offensichtlich geworden ist, ihre Reaktionen folgen blitzschnell und unberechenbar ihrer Performance. Auf den Bildschirmen hinter ihr sind schwarze Raben auf einer lila blühenden Wiese zu sehen. Die konstruierte Harmonie dieser Naturaufnahmen wird erst im Kontrast zu der schrecklich unangenehmen Live - Situation sichtbar.

»Es ging uns darum, eine Gesprächsform zu finden, die es uns ermöglicht, Widersprüche besprechbar zu machen,« leitet die Moderatorin zum nächsten Programmpunkt über, während die Expertin, die im Studio auf ihren Auftritt wartet, nervös wird und sich über den chaotischen Vortrag beschwert. Denn Hopf beginnt auf einmal eine absurde Geschichte von Lucia, Alexander dem Großen und Diogenes zu erzählen, in der so gar nichts zusammenzupassen scheint. Auch im Publikum schütteln einige die Köpfe, sehen entsetzt oder peinlich berührt auf die Bühne. Trotzdem beendet Hopf ihre Ausführungen in aller Ruhe und schliesst mit der Erkenntnis: »Der Gossip von Alexander der Große war also größer als er selbst. Um diese Form des Widerspruchs besprechbar zu machen, hat Lucian also die Form des Totengesprächs erfunden.«

Im nächsten Schnitt sehen wir sie wieder vor dem Toilettenspiegel stehen, aufgeräumt und adrett mit ihrer Lesebrille auf dem Kopf. Sie verlässt die Toilette, um im dunklen Korridor auf die frei Männer mit dem Leblosen zu treffen. Sie schiebt sich wortlos an ihnen vorbei

und läuft den Gang entlang. »Es ist ja nun auch so, dass wir auch im Diesseits mit Grundwidersprüchen zu tun haben«, mit diesen Worten schiebt sich wieder die Studiosituation ins Bild. »Grundwidersprüche wie zum Beispiel vegetarischer Partyservice, schwarzer Schnee, ein normales Gespräch mit Judith Hopf.« Da werde ich plötzlich wieder daran erinnert, dass das ja alles nur gespielt und alles andere als echt ist, dass Judith Hopf schon vorher weiß, dass ein normales Gespräch mit ihr, zumindest in diesem Video, ein Grundwiderspruch sein wird.

Gleichzeitig beginnen wir wieder das Glockenspiel zu hören und Bildstörungen werden sichtbar, die man aus dem Zeitalter des Röhrenfernsehens kennt: schwarz-weiße Wellen laufen über das Format, die Pixelzeilen werden sichtbar. »Als ich mit mir selber sprach, wieder und wieder, in the Heat of the Night, in der Stille eines Autostaus, traf ich natürlich nicht mich selber. Live, Live - Effekte« hören wir eine metallische, mechanisch verzerrte Stimme auf der Tonspur auftauchen. Der Interviewte sitzt fast regungslos hinter zwei aufeinandergestapelten Podesten der bunten Studioarchitektur auf einem Stuhl, die Hände im Schoß gefaltet, die nackten Füße in schwarzen Badeschlapfen, komplett in schwarz gekleidet. »Also, dear Publikum, es hat schon angefangen, wir sprechen jetzt also mit einem Toten. Es ist, wie sie wissen, nicht einfach, mit einem Toten zu sprechen.« Nachdem die Studioassistentin einen Stuhl gebracht und neben den Mann gestellt hat, setzt sich Judith Hopf – es ist derselbe, den wir zuvor am Podest mit den drei Männern gesehen haben.

Seine Lippen bewegen sich synchron zu der metallischen Stimme: »The following adress has pending non-fatal errors. Das war nicht ich.« Eine Frau aus dem Publikum springt auf und läuft aus dem Studio, als wäre ihr plötzlich übel geworden. Sie nimmt die Szene offensichtlich zu ernst, vielleicht glaubt sie sogar daran, dass sie nun mit einem Toten spricht? Das kommt also von der fehlenden ästhetischen Distanz. Die anderen Gäste sehen ihr ungläubig nach. »Bei mir zu dir TV. Und mein Textprogramm schreibt diesen Ausdruck.« Der Tote bezeichnet seine Sätze, seine Stimme als Ausdruck, als Programm, das geschrieben wird. Damit wirft er aber auch die Frage nach der Bestimmung von realen Live-Gästen auf: Was bezeugt ihre Authentizität? Was beweist ihre Präsenz? Sind sie nicht letztendlich nur eine Performance ihrer zuvor festgelegten Identität, eine möglichst gute Darstellung von Stereotypen und Vorurteilen, wenn

sie als »Sozialhilfeempfänger« oder als »Medienarbeiter« angekündigt werden? Der »tote Live-Gast« macht als offensichtlicher Fake Fragen nach diesen Identitätsperformances erst möglich, weil wir sowohl seine Identität als Toter als auch seine Authentizität in Frage stellen müssen. Gleichzeitig geht das Frage-Antwort-Spiel, das eine Talkshow strukturiert, mühelos weiter. Judith Hopf sitzt zum ersten mal seit Beginn der Show selbstsicher in ihren Moderatorenstuhl und lächelt triumphal, ganz so, als ob ihr Interviewpartner gerade all ihre Thesen bestätigen würde.

»Na ja, das ist ein Loop, ein Loop hat genau genommen kein Ende,« sagt der Interviewte überzeugt und gerade als man glauben könnte, dass jetzt über die Live-Show an sich und ihre Mechanismen geredet wird, fällt ihm Judith Hopf mit einer Frage ins Wort: »Was wäre es ihnen wert, zurückzukehren?« Jetzt, wo es mit dem toten Interviewpartner offensichtlich wird, dass die Show weder live, noch echt, noch authentisch ist, geht sie ganz in ihrer Moderatorinnenrolle auf. »Die Frage ist, genau genommen, nicht ernst gestellt. Das ist ein Zitat-Quickie. Ich will das nicht moralisieren, aber mir fällt dazu nichts ein.«

Der Interviewte torpediert Hopfs Kompetenz gerade darin, dass er ihre Fragen ernst nimmt. »Das Leben, dass er führte, war kommerziell, es war kostbar, es war gut versichert.« auf diese erste ernstzunehmende Selbstbeschreibung des Interviewten reagiert Judith Hopf mit einem ausschweifenden Brainstorming zu Lebensversicherungen. Damit hat sie es sich endgültig mit dem Publikum verscherzt, die Menschen verlassen nacheinander ihre Plätze im Zuschauerraum. »Ich weiß nicht, ob wir die selbe Sprache sprechen.« wirft der Tote ein, nachdem er nach der Beziehung zu seinem Versicherungsvertreter gefragt wurde.

Die angekündigte Expertin verlässt empört das Studio. Das Geschehen scheint ihr nicht nur zu lange zu dauern, sondern es macht sie regelrecht aggressiv. »Ich habe damals gesagt: ich lebe, ich bin jetzt, ich bin Künstler,« fährt der Tote unbeirrt fort. Er wird in Nahaufnahme gezeigt, seine Stirn glänzt, das Studiolicht wirft unvorteilhafte Schatten auf sein Gesicht. Er scheint zum ersten Mal vollkommen präsent und bei vollem Bewusstsein zu sein: »Ich werde gefilmt, ich bin glücklich, ich bin glücklich, dass ich lebe, ich bin auch aktuell, ich kann Platten auflegen, ich könnte zum Beispiel ihre Platte auflegen, ich kann Firmen nicht ausstehen. Natürlich glaube

ich, dass ich von heute aus Dinge besser einschätzen könnte, mir ist klar geworden, dass sich einige Widersprüche auch durchaus auflösen liessen.(...) Auch politisch.« erklärt er in ruhigen, klaren Ton.

Nach diesem kurzen Intermezzo von zusammenhängenden, logischen Sätzen, verfällt er wieder in ein unverständliches Kauderwelsch. Nach und nach verlässt das Publikum den Raum. Das Produktionsteam gibt Hopf hektische Handzeichen, dass sie das Gespräch sofort abbrechen soll. Nachdem es keine Fragen mehr aus dem Publikum gibt, beendet die Moderatorin die Situation. Wie auf Knopfdruck bewegt sich der Tote nicht mehr, Judith Hopf schaut betroffen und verunsichert in die Kamera oder auch ins Publikum: dort sitzt nur noch ein einziger Gast, die Stühle stehen leer und durcheinander im Raum verteilt, ein undifferenziertes Aufnahmege-
räusch liegt über der Einstellung.

Nach dem Schnitt befinden wir uns im Schminkraum, das Produktionsteam beobachtet die Visagistin, wie sie den Toten für seinen Auftritt fertig macht: mit einem Schwämmchen tupft sie ihn über das Gesicht, dreht ihn von Seite zu Seite und kontrolliert das Ergebnis. Judith Hopf betritt den Raum, gefasst und mit Lesebrille, und ist zufrieden, dass ihr Interviewpartner schon da ist. »Ist da und ist fertig, ich finde, das sieht gut aus, das kann man so lassen,« kommentiert die Visagistin ihre Arbeit und nimmt dem Toten das weiße Schutz-
tuch ab, dass in seinem Kragen festgesteckt war. »Ist er auch an?« fragt Hopf in die Runde, was ihr die Produktionsleiterin auch positiv bestätigt. Sie und die Visagistin zupfen dann noch etwas an seinen Kleidern herum: »Die Klamotten, hat er die eigentlich mitgebracht? Sieht doch ganz gut aus, die kann man eigentlich auch lassen.« Daneben sehen wir, wie sich Judith Hopf im Spiegel betrachtet, an deren unteren Rand ein rot-weisser Sticker klebt. »FEEL GOOD« ist darauf zu lesen. Nach den vorangegangenen Studioszenen klingt das wie ein harscher Befehl, an dem die Protagonistin grandios gescheitert ist. Was als motivierende Affirmation gemeint ist, wirft ein ungutes Schlaglicht auf die vorangegangenen Szenen: als ob man sich einfach so auf Befehl gut fühlen könnte.

Nach einem kritischen Blick in den Spiegel nimmt sie ihre Brille ab und steckt sie in ihre rote Handtasche, schaut in Richtung der Visagistin und fragt: »Und wer macht mich eigentlich?« Niemand antwortet. Diese letzte Szene taucht in ein schwarzes Vollbild ab, das Glockenspiel aus den Szenen mit dem Toten ist wieder zu hören.

Nach ein paar Sekunden läuft von unten der Abspann ins Bild, während das Glockenspiel weiterhin hörbar bleibt.

Dort sehen wir noch einmal alle Beteiligten und Mit-Produzenten aufgeführt. Neben Hopf und Geene, die als Autoren genannt werden und auch in den Hauptrollen zu sehen sind, finden sich im Publikum und in der Studioband mehr oder weniger bekannte Namen aus der Berliner Kunstszene rund um den Verlag und Buchladen b_books. Das Video ist bei bbooksz_av erschienen, der hauseigenen Filmschiene des Verlags. Die Protagonisten der Talkshow und die realen Produktionspartner der KünstlerInnen fallen hier zusammen. Hopfs Praxis umfasst neben Skulpturen, Installationen und Zeichnungen, die mit einem hohen Wiedererkennungswert ausgezeichnet sind, vor allem Kooperationen mit anderen KünstlerInnen, MusikerInnen und KulturarbeiterInnen. Diese KooperationspartnerInnen sind – im Video, aber auch im realen Leben – ihr Publikum in der ersten Reihe. Diese Überblendung von realen, fiktiven und allegorischen Figuren gibt diesem Video seine eigenartige Qualität.

Denn zum einen spielt Judith Hopf tatsächlich sich selbst und nicht eine professionelle Fernsehmoderatorin. Als sie Beispiele für Grundwidersprüche aufzuzählen beginnt, nennt sie unter anderem »ein normales Gespräch mit Judith Hopf«. Damit subvertiert sie ihre eigene Marke und bestätigt sie im selben Moment - sie bezeichnet ihre Unfähigkeit, Gespräche führen zu können, als sprichwörtlich; gleichzeitig begibt sie sich in dem Video in die Rolle der Moderatorin, deren Kompetenz eben darin liegen sollte. Nimmt man aber Judith Hopfs umfangreiche Liste an Kooperationspartnern, FreundInnen und Kulturprojekten in den Blick, scheint es eher eine ihrer herausragenden Stärken zu sein, mit Menschen zu kommunizieren und sie in Gespräche, Projekte und Vorhaben zu involvieren.

Im Video inszeniert sie das totale Versagen dieser Kompetenzen: sie verliert zuerst ihre Brille und dann den Faden, der Sinn ihres Vortags entgleitet ihr mit jedem Satz mehr. Die Thesen und Geschichten, die sie sich zuvor noch notiert hat, sind für sie selbst unleserlich geworden, ihre Glaubwürdigkeit verliert mit jeder ihrer Sätze an Boden. Mit ihrem Besehen darauf, den Vortag frei zu improvisieren und eine möglichst authentische Präsentation hinzulegen, beginnt der Kollaps der Show. Das passiert als fiktiver Handlungsstrang im Video selbst, das passiert aber auch real mit uns als ZuseherInnen. Denn das permanente Hin-und Herspringen zwischen der fiktiven

Person der Moderatorin, der realen Person der Künstlerin, die in dem Video auftaucht, und der allegorischen Person der Künstlerin-an-sich, die ihrer Rolle als Kommunikatorin nachzukommen hat, hinterlässt Ratlosigkeit: sie spielt sich selbst, aber auch eine erfolglose Version davon.

Stefan Geene als toter Studiogast wirkt neben der konfusen Moderatorin gefasst und zumindest souverän darin, seine Rolle auszufüllen. Seine Ungerührtheit und Reglosigkeit passen zu dem, was wir uns als »Leblos« denken. Er regiert zwar mit Antworten auf die gestellten Fragen, scheint aber körperlich und emotional unberührt von der angespannten Studiosituation. Er verkörpert das, was normalerweise nicht zu sehen ist in »Live-Formaten« wie Talkshows, Reality-TV oder Netzwerktreffen: Ungerührtheit, Selbstgenügsamkeit, Ernsthaftigkeit. Diese Eigenschaften sind hier vollkommen fehl am Platz, was von den Zuschauern und den Kameras gefordert wird, ist Leidenschaft, Authentizität, »Schwingungsfähigkeit«. Echtes Leben, eben. Oder zumindest eine gute Darstellung davon.

Ebenso wie die beseelten, lebendig wirkenden Vasen stellt der tote Studiogast die Frage nach Handlungsmacht, nach Lebendigkeit und Freiheit. Wer ist hier aktiver, die lebendigen Menschen, die zu funktionieren haben oder der reglose Zombie, der sich sämtlichen Handlungsaufforderungen widersetzt und lediglich durch das Anstecken eines Kabels zum Leben erweckt werden kann? Die Moderatorin scheitert zwar an ihren Ansprüchen von Authentizität und Echtheit, wird aber gerade dadurch wieder zu einer frei handelnden Person, die sich an kein gesellschaftliches Skript mehr hält. Offensichtlich war sie schon einmal kompetenter, sonst wäre sie hier nicht als Moderatorin eingeladen worden. Doch jetzt, live, in diesem Augenblick, ist sie nicht auf der Höhe ihrer selbst, sie kann ihr Potential nicht aktualisieren und wird dafür sofort vom Publikum abgestraft.

Dieses Publikum setzt sich aus den realen ZuseherInnen, KritikerInnen und MitproduzentInnen zusammen, an die sich Judith Hopf mit ihren Arbeiten wendet. Das Hin- und Herschwanken des Publikums zwischen Sympathie, Empörung und Desinteresse inszeniert die ambivalente und schwierige KünstlerInnen-BetrachterInnenrolle: einerseits ist da dieses unbedingte Mitteilungsbedürfnis, das auf die Bestätigung und Zustimmung des Publikums angewiesen ist. Gleichzeitig birgt die ständige Beobachtung und das brutale Ausgesetztsein durch die andauernde Live-Performance, die ein so

öffentlich geführtes Künstlerinnenleben kennzeichnet, auch ganz viel Gewalt und Kontrolle. War das jetzt gut? Ist das verstanden worden? War das jetzt richtig schlau, was ich gesagt habe, oder einfach nur wirr? Die Wahrheit liegt bei den interessierten Zuseherinnen, die für Hopfs Sichtbarkeit, aber auch für ihre Verletzlichkeit bürgen.

Das Produktionsteam verhält sich wie Judith Hopfs Über-Ich: jeder Fehler, jeder Sprung und jeder Ausrutscher wird von ihnen registriert, beurteilt und evaluiert. Sie wissen ganz genau, was geht, was richtig ist, was falsch läuft. Sie wissen, welches Shirt der Tote tragen muss, um authentisch zu wirken, und der Sticker »FEEL GOOD« stammt ganz gewiss von ihnen. Sie wissen, wie wichtig es nicht nur für die Künstlerin, sondern auch für das Publikum ist, dass sich alle wohlfühlen. Angst, Nervosität, Unpässlichkeit, kurz: alle Formen unerwünschter, negativer Emotionen, auf beiden Seiten, gefährden die Unternehmung. Die interessante Performance erwartbarer Eigenheiten auf der Seite der Produzentinnen solle bitteschön, so ihre Hoffnung, in einer erwartbaren Interessiertheit auf Seiten des Publikums resultieren.

Der enorme Druck dieser Erwartungen spiegelt sich in Hopfs verschwitzten Gesicht, das unter der strengen Beobachtung von Publikum und Über-Ich zuerst zu einer Maske, schliesslich zu einer Grimasse wird: die eigene Identität, die erwartbare Produktion werden zu einer Bürde, sodass nichts mehr geht. Doch gerade auf die Erzählung vom Zusammenbruch, vom Auseinanderfallen des Sinns und der Bedeutungen, auf jenem »Moment am Abgrund« steuert das Video von Beginn an zu. Hopf inszeniert eine Form der Familienaufstellung, mit sich selbst, ihren Erwartungen und ihrem Publikum als Protagonisten. Indem sie jene Situation auf die Bühne bringt, die ihr so zu schaffen macht, produziert sie Verständnis für ihre Befangenheit.

Dieses Video spielt aber nicht nur die Situation von KulturproduzentInnen durch: in einer Zeit, in der sich die Beurteilung sozialer und emotionale Kompetenz auf Evaluationsbögen kommerzieller und staatlicher Betriebe findet, stellt sich die Frage nach einem ethischen Umgang mit Macht, Hierarchie und Kooperation neu. Wenn der Fokus nicht mehr nur auf der messbaren Leistung, sondern auch auf den Umgangsformen zwischen den Arbeitsschritten liegt, gibt es »keine Pausen« mehr, in denen Kontrollverlust oder Emotionslosigkeit möglich wären. Die ruhigen Momente, in denen Hopf unbe-

obachtet vor dem Toilettenspiegel steht, sind ganz der reibungslosen Performance auf der öffentlichen Bühne gewidmet, sie gehören ihr nicht selbst. Auf der Bühne jedoch holt Hopfs Unbewusstes sie ein, die Wörter und der Sinn entgleiten ihr und auch überzeugtes Interesse an ihrem Thema will ihr nicht mehr gelingen, weil ihre Sorge ja ganz und gar beim Beurteilt-werden und beim Performen-Können liegt.

Die Priorität von Inhalt vor Emotionen wird demontiert und die Frage nach dem Umgang mit dem Unkontrollierbaren, Anderen, das Gefühle darstellen, wird aufgeworfen. Judith Hopf gibt diesen Fragen keine Antwort, aber sie ist so feinfühlig, ein Setting zu schaffen, in dem alle Gefühle einen Platz bekommen. Die Empfindsamkeit, all diese Emotionen zu parat zu haben, ihre Richtungen aufzuspüren und ihnen ein Bild geben zu können, ist jenes Vermögen, das ihre Arbeiten auszeichnet. Dass dieses Vermögen ein widerborstiges, fragiles ist, davon handeln sie.

3. Conclusio

Zusammenfassend möchte ich noch einmal in Erinnerung rufen, welche Fähigkeiten ich in den einzelnen Arbeiten ausmachen konnte und wie sie sich zu Formen des Unvermögens verhalten. Welche Bewegungen und Strategien werden eingesetzt, um den jeweils eigenen Produktionszwängen zu entkommen? Wie gehen die Künstlerinnen mit dem Aufruf nach einem »Kuratieren des Könnens« um?

Cosima von Bonin ist nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich erfolgreich, was sicherlich auch mit ihren Kompetenzen zu tun hat. Ihr Modebewusstsein, ihr Netzwerk-Geschick und ihr reiches Wissen an Pop-Codes würden sie in jeder PR-Agentur und jedem Werbebüro zur heiß begehrten Mitarbeiterin machen. Doch tatsächlich beruht ihr Erfolg auf Verweigerungsmomenten, die dieses Vermögen erst sichtbar machen.

So gehen etwa die lesbaren Referenzen immer mit einer noch

größeren Anzahl an obskuren Hinweisen einher: Bei »Rorschach-test« etwa bietet der Titel noch eine Vorlage, mit der die meisten BetrachterInnen ein konkretes Phänomen verbinden können. Gleichzeitig ist vollkommen schleierhaft, warum dieses Bild nun die Toto-Version ist. Handelt es sich dabei um den Namen eines ihrer Hunde, hat sie dabei an einen Freund Namens Toto gedacht oder ist das irgendein unbekannter Schriftsteller, der nur einem kleinen Kreis von Fans bekannt ist? Aber nicht nur in den Texten, auch in der Bildsprache selbst gibt es immer mehr Verweise, die unlesbar sind als jene, die dekodierbar sind. Obwohl die Arbeiten so beredsam erscheinen, verweigern sie immer ihre vollständige Interpretation; so sehr sie voller Information stecken, fallen sie vor allem durch Auskunftsverweigerung auf. Ihre Sprachlosigkeit in Bezug auf ihre eigene Produktion ist da nur die logische Weiterführung der in ihren Arbeiten angelegten Verschleierungstechnik: nichts produziert so viel Rätsel und Begehren wie konsequentes Schweigen.

Auch ihre Belesenheit rahmt sie mit einer gehörigen Portion Ignoranz: Die Zwillingsbilder »The Apprentice« Nummer 1 und 5 schneiden einerseits recht grob das Themenfeld »Generation Praktikum« und die Debatte um unbezahlte Arbeitsplätze an. Die Comicfiguren und die poppigen Stoffe produzieren dann aber zusammen eine Formensprache, die an die Unschuld und Naivität eines Kinderzimmers erinnern. Die Formen und Materialien setzen der Diskursivität der Bildertitel und Texte innerhalb der Bilder eine reine Lust an Farbzusammenstellungen, Materialien und eigentümlichen Comicfiguren entgegen. Die grobe Sinnlichkeit schluckt den potentiell politischen Gehalt der Titel und lässt ihn als leeres Zeichen neben Putztücher erscheinen.

Die Bilder haben zudem etwas Regressives an sich: nicht nur, dass das verwendete Formenvokabular an eine Spielwarenabteilung erinnert, sie wiederholen sich auch ständig. Wie ein neurotischer Spleen tauchen immer wieder die selben Comichände, Titel und Sujets auf, die in Folge anfangen, sich zu verselbstständigen und zu einem »Running Gag« zu werden. Schau, schon wieder Duffy Duck! Und da, schon wieder. Durch diese Wiederholungen werden die Figuren ihrer ohnehin unklaren Sinnhaftigkeit schliesslich völlig beraubt und stehen etwas hohl und verloren neben so aufgeladenen Werktiteln wie »Let Them Eat Cake.« Diese Entleerung unterläuft Erwartungen, die von von Bonin eine Positionierung oder gar Sinn-

haftigkeit abverlangen. Die Rückkehr der Künstlerin zu den immer gleichen Sujets arbeitet gegen eine Vorstellung von Künstlertum als ausschliesslich progressiven Prozess, der immer neue und andere Inhalte zutage fördert, gewissenhaft bearbeitet und kommentiert. Während aber die Sujets ihrer Arbeiten seit den 90er Jahren gleichbleibend platt und konfliktfrei bleiben, wirft die Art und Weise, wie sie gearbeitet werden, einiges an Konfliktpotential auf.

Denn ihr Vermögen beruht auch auf einem gesellschaftlichen Privileg: Sie strickt, näht, textet nicht selbst, sondern lässt andere für sich arbeiten. Dieser Austausch ist natürlich nicht nur einseitig – ihre FreundInnen und Angestellten profitieren davon ebenfalls. Trotzdem steht ein recht aggressiver Aneignungsgestus hinter dieser gigantischen Produktionsmaschine: Von Bonin hat ein Händchen dafür und weiß, welches Vermögen gerade hoch im Kurs steht, und setzt dieses gekonnt für ihre eigenen Zwecke ein. Sticken oder Nähen sind handwerkliche Fähigkeiten, die sie als begehrenswert erkannt und durch ihren Namen und den Ausstellungsraum geadelt hat. In gleicher Weise verfährt sie mit Refrains aus Popsongs, DJanes und Stoffoberflächen. Die enorme Bandbreite an Erzeugnissen aller Art bezeugt aber vor allem ihr Privileg, diese Objekte und Personen jederzeit anzapfen zu können, sie zur Verfügung zu haben.

Das wirft ein nicht unwichtiges Problem auf: diese Form des Zugriffs setzt eine Position voraus, die nicht nur über die entwerteten, sondern auch über die exklusiven Objekte verfügen kann. Der Reiz ihrer Arbeiten ergibt sich oft aus dem Aufeinanderprallen unterschiedlich bewerteter Welten: Schneiderei macht Skulptur, Kunst macht Mode, Putztücher werden zu Gemälden, Stofftiere tragen Burberry-Stoffe. Das funktioniert aber nur, wenn die Kunsträume und Burberry-Stoffe schon zur Verfügung stehen. Entwertete Materialien und Verfahren werden eingearbeitet, um die Reichweite ihres kulturellen Archivs sichtbar zu machen.

Von Bonins System funktioniert kumulativ: Die Texte von Tocotronic-Dirk, ebenso wie die verarbeiteten Putztücher der anonymen NäherInnen, dienen der Vermehrung ihres eigenen symbolischen Vermögens. Sie demonstrieren das angehäuften Kapital der Künstlerin, monetär wie symbolisch. Dass sie ihre MitarbeiterInnen »Sklaven« nennt, verbirgt unter der ironischen Oberfläche eine doch recht ernste Frage. Und die bewusste Verwendung des Adelstitels gibt uns dann auch einen Hinweis darauf, woher das Startkapital für

diese Unternehmung kommen könnte.

Die Referenz- und Materialfülle der Bilder produziert schliesslich eine Leere und Richtungslosigkeit, die die Bedingungen ihrer Produktion hervortreten lässt. Hinter den luziden Popkulturreferenzen treten die Strukturen des Betriebssystems Kunst besonders stark hervor. Diese exakte Analyse kommt dadurch zustande, dass eben nichts kommentiert, keine spezielle Lesart vorgeschlagen wird. Gerade durch ihre Schweigsamkeit in Bezug auf ihre eigenen Werke, durch den Mangel an Interpretationsrichtung erzeugt sie bei den BetrachterInnen den größtmöglichen Pool an Lesarten, die dann aber Mangels klarer Positionierung immer wieder auf den Produktionsapparat zurückverweisen.

Während von Bonins Aussageverweigerungen den Rahmen für ihre kreative Potenz abgibt, ist für Josef Strau das Aussetzen von Können, das Scheitern und das Versagen integraler Bestandteil seiner Praxis. Er beschreibt ausführlich, wie er sich in den 80er und 90er Jahren einem Selbstexperiment unterworfen hat. In seinem Text »The non-productive Attitude«⁴⁸ beschreibt er anschaulich, wie er durch Arbeitsverweigerung die Mechanismen zeitgenössischen Produzierens besser verstehen wollte. Trotz seines, wie er es ausdrückt, »messianischen Glaubens« an Produktivität als treibende Kraft menschlichen Daseins. Aber um ihre Eigenheiten zu begreifen um ihr Geheimnis zu lüften, setzt er sein Können und die Produktion aus. Er macht keine Kunst, sondern beobachtet sich selbst in seiner Unproduktivität. Während dieser Zeit macht er aber eine Menge anderer Dinge: er eröffnet die Galerie Merrettich, bringt Leute zusammen, geht auf Abendessen, zu denen er eingeladen wird. Also alles, was heute zu einem netzwerkkonformen Leben dazugehört. Gleichzeitig entwickelt er dabei eine Technik, mit der er seine Beobachtungen wieder in den Kunstraum bringen kann.

Das gelingt ihm, indem er das Medium wechselt: er bereitet sein Experiment erzählerisch auf. Als stillgelegte Buchstaben kehrt das Experiment wieder in den Kunstraum zurück. Seine Bericht über das Zaudern, das Zweifeln und seine Verweigerung bilden immer noch die Ausgangsbasis seiner Arbeiten, einen erzählerischen Text.

Josef Strau arbeitet mit dem Wissen, dass die eigene Impotenz, das eigene Unvermögen etwas besonderes ist. Nicht zu unrecht gibt es das romantische Bild des »leidenden Künstlers«, in dem der Schaffende die eigene Unproduktivität beklagt. Das war aber das Privileg

des »freien Mannes«, der es sich leisten konnte, nicht immer funktionieren zu müssen. Strau nimmt dabei allerdings eine wesentlich nüchternere Position ein: obwohl er alle Formen von Gefühlsregungen zwar im Detail beschreibt, fällt er nie in eine selbstmitleidige oder romantische Erzählung vom Künstler-Sein. Interessiert beobachtet er sein Umfeld, seine Reaktionen und Gefühle, seine Entscheidungen und sein Zaudern. Das macht er in einer Schonungslosigkeit, die wirkt, als wäre er sich selbst im Laufe seines Experiments tatsächlich zu einem Objekt geworden, dem er analytisch bei der Arbeit – oder eben auch beim Nichtstun – zusieht.

Durch diese scheinbare Gleichgültigkeit der eigenen Produktivität gegenüber, bei dem keine Entscheidung genauso viel wert ist wie eine schnell getroffene, findet er seine besondere Form des Arbeitens. Strau lässt seine eher zurückgenommenen Objekte – die niederen, blassen Skulpturen, die liegenden Poster, die filigranen Textbilder – als glückliche Ausnahmefälle erscheinen. Über jede Entscheidung – der Kauf des Parfüms, die Entstehung eines Textes – wird ausführlich berichtet: es wird niemals zu Selbstverständlichkeit, dass tatsächlich etwas gemacht wurde. Es hätte immer anders gemacht werden können oder auch gar nicht.

Durch seine kritische Auseinandersetzung mit Gegenkulturen weiß er, dass auch Verweigerung zu einem Vermögen werden kann. Im Prozess der Versprachlichung wird auch das Zögern, das Zweifeln und das Nichtstun produktiv: die Überführung in das codierte System der Sprache lässt die Auslassungen und Pausen sichtbar werden. Strau kennt dieses Verfahren und weiß, dass auch das Stolpern eine Bewegung nach vorn ist: er verwirft die Hoffnung auf eine bewusst gegenkulturelle Geste zu Gunsten eines Selbstexperiments, das ihn immer wieder die Grenzen seiner Fähigkeiten und seines Vermögens austesten lässt, ohne jemals wirklich aus dem Betriebssystem zu fallen.

Die Bedingung für eine solche experimentelle Praxis ist jedoch die Flexibilität des Künstlers, seine Rolle zeitweilig aufzugeben und statt Klebeband und Pappkarton dazwischen auch einmal den Kugelschreiber oder sogar Galerieschäfte in die Hand zu nehmen. Wenn Straus' Unterhaltungskünste dann bei einem wichtigen Dinner am Rande der Art Basel vollkommen versagen und er schweigsam in der Ecke sitzt – wie er es in einem in »Parkett« erschienen Artikel schildert – dann ist das nur vorübergehend tragisch. Denn der Bericht

über dieses gesellschaftliche Desaster lässt sich problemlos in einen Artikel ummünzen, der ihn als Kritiker und sensiblen Beobachter ausweist.⁴⁹ So hat es den Anschein, als wäre Straus' Selbstexperiment geglückt: Durch neugieriges Aushalten, Beobachten und Beschreiben seiner Missgeschicke und Erlebnisse erfährt er tatsächlich mehr über die Art und Weise, wie Arbeit zeitgenössisch passiert, als hätte er von Anfang an unhinterfragt die Produktionskanäle bedient, die ihm zur Verfügung gestanden wären.

Josef Straus' Medien- und Rollenwechsel verdanken sich einer experimentellen Praxis, deren Erkenntnisinteresse sich um ihre eigenen Besonderheiten dreht. Diese absurde, selbstreferentielle Bewegung bringt nur sich selbst hervor und zeichnet sich im gleichen Moment nach. Es gibt keine Begründung dafür, keinen Sinn, der ausserhalb dieser Bewegung angesiedelt wäre. Das ist der große Unterschied zu Praxen, die der Aufforderung nach Kompetenzerweiterung in Form von Rollenvervielfachung nachkommen, um schneller und flexibler auf diverse (Projekt)-Anfragen reagieren zu können: Strau wird nur vorübergehend zum Schriftsteller, um seiner Arbeit als unproduktiver Künstler weiter nachgehen zu können, er wird vorübergehend zum Bildhauer, um seine Texte nicht in Buchform bringen zu müssen. Es geht ihm nicht um die Ausweitung und Vermehrung seiner Produktion, sondern um die Produktion an sich, die immer schon mit Lücken, Pausen und Redundanzen verbunden ist.

Während sich die Produktionsabläufe bei Josef Strau noch in Form von Texten und Skulpturen veräusserlichen lassen, sind die Materialien, mit denen Judith Hopf agiert, immer schon an ihren Körper und ihr Fühlen gebunden. Die Distanz, die Strau selbst in der größten Verzweiflung und im schlimmsten Desaster zu den eigenen Macken und Gefühlen einnimmt, ist bei Hopf vollkommen aufgehoben und verschmilzt in ihrer Videoproduktion digital mit ihrem physischen Körper. Dieser Einsatz der gesamten Person, ihrer ganzen Besonderheit und ihren Eigenschaften, ist auch die Problematik, mit der sie sich herumschlägt.

Diedrich Diderichsen bringt diese Miserie auf den Punkt, wenn er in seinem Aufsatz über »Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung« schreibt:

»Die in Call-Centern, Gastronomie, Tourismus, Verkauf und Vermittlung von kulturellen und Lifestyle-Gütern, Pflege- Kin-

der- und Altenbetreuung und anderen Service- und Dienstleistungsbranchen gefragte Attraktivität erlaubt hingegen keine Rückzüge mehr.

Dieses neue, kreative Wissen und Können der performativen Produktion enthält noch weniger als im ersten Fall der kreativen Erfindung eine abrufbare Ausbildungskompetenz. Es gibt kein Ensemble von Handlungs- und Denkmöglichkeiten, die dem Subjekt als erworbene, externe und objektive Tools vorliegen und die es sich zu seiner eigentlichen, als nicht verwertbar gedachten Persönlichkeit hinzurechnen kann.»⁵⁰

Die Nacherzählung ihrer Arbeitssituation geschieht in der (Selbst)-Darstellung durch sie ganz selbstverständlich durch sie persönlich. Obwohl die Hauptdarstellerin ihres Videos natürlich nicht die authentische Version von Judith Hopf ist, ist die Anwesenheit ihrer Person unbedingt nötig. Denn nur der persönliche Einsatz wirft all die Fragen auf, die Hopf beschäftigen: Wenn ich mit Beziehungen und Identitäten arbeite – wie das in einer Talkshow, aber auch in einem Galerieraum der Fall ist – wie sehr muss die eigene Identität eingesetzt werden? Wie ist es möglich, Distanz zur eigenen Persönlichkeit zu bewahren, die ja der zu erbringende Einsatz ist? Kann man ästhetische Distanz zu sich selbst bewahren? Wie kann man sich dem Horror der pausenlosen Beurteilung entziehen, wenn man ständig live und auf Sendung und ständig verkabelt ist? Und wenn ja, wie soll das bitte aussehen? Diese Fragen werden nur dadurch so dringlich und konkret, weil sich die Künstlerin auch tatsächlich selbst als Protagonistin einsetzt. Judith Hopf arbeitet mit dem Wissen um Peinlichkeit und Versagen, dass sie sich selbst im Laufe ihres Lebens unbewusst angeeignet hat. Den Horror eines Interviews, das Unbehagen der eigenen Unpässlichkeit und die Ignoranz eines small-talkenden Gegenübers kennt nur diejenige, die all das schon einmal am eigenen Leib durchgestanden hat. Die vormalige Ausgesetztheit unberechenbaren Situationen schlägt sich in einem inkorporierten Wissen nieder, das in der Videoarbeit sichtbar wird. Sie ist kein Theaterstück, sondern eine Dokumentation, in der die Protagonistin ihr Wissen zur Sprache bringt.

Dabei tappt sie allerdings nicht in die Falle der Selbstdarstellung, sondern erzählt in einer absurden Form von möglichen Formen der distanzierten Selbstbeziehung: sie schlägt ästhetische Distanz als

Thema der Talkshow vor und stellt sich prompt selbst als versagende Performerin auf die Bühne, gerade, als würde sie beweisen müssen, dass sie Distanz hat zu ihrem eigenen Misserfolg. Gleichzeitig dekonstruiert sie ihre Eigenmarke, indem sie »ein normales Gespräch mit Judith Hopf« zum Paradebeispiel eines Grundwiderspruchs erklärt. In dieser doppelten Geste bestimmt sie sich als unmögliche Gesprächspartnerin, aber auch als Künstlerin mit Wiedererkennungswert. Sie definiert sich als unfähig, aber auch als berechenbar.

Während Hopfs kaleidoskopartige Selbstdarstellung ein dichtes und unheimliches Netz an Selbstbezügen aufspannt, bewirken die Vasen entspannte Erleichterung: sie führen die Tragödie, die in der Videoarbeit zu sehen ist, als Farce vor. Als hätten sie all die emotionalen Zwickmühlen in sich aufgenommen, stehen sie als gute Geister im Ausstellungsraum. Die vormals toxischen Zustände werden, gelöst vom Körper der Künstlerin, zu Objekten gebannt, die kommen- des Unheil abwenden sollen.

Wie ich versucht habe in den Werkbeschreibungen und deren Analysen herauszuarbeiten, zeichnen sich die sehr unterschiedlichen Arbeitsweisen der drei KünstlerInnen durch Bewegungen aus, die sie aus einer rein kumulativen Ansammlung von Können befreien. Die regressive Wiederholung bei von Bonin, aber auch die sich selbst verwertenden Arbeitsprozesse bei Josef Strau und Judith Hopf widersprechen einer linearen Progression im Sinne einer Weiterentwicklung.

Wohl wissend, dass das inkorporierte, persönliche Wissen eine begehrte Ressource im Kunstfeld ist, haben sie unterschiedliche Formen der Selbstbezüglichkeit entwickelt, um diesem Begehren zu begegnen. Von Bonin vervielfacht sich durch ihre Kooperationen und Referenzen ins unendliche, bis der Informationsüberfluss keine Interpretation einer authentischen Vorlage zulässt. Strau wiederum zeichnet jede noch so minimale Seelenregung und Selbstbeobachtung minutiös auf, sodass wir zwar meinen, ein sehr genaues Bild seiner Person gezeichnet zu bekommen. Tatsächlich aber zerfließt diese Zeichnung aber in seiner Genauigkeit in unzählige, sich widersprechende und miteinander konkurrierende Persönlichkeitsaspekte und Intentionen. Gerade durch die Genauigkeit und scheinbare »Ehrlichkeit« der Erzählung wird eine klar umrissene Persönlichkeit dahinter immer schwammiger und lässt damit den Protagonisten niemals vollkommen in einer Erzählung von sich aufgehen. Hopf wiederum

vervielfacht sich und tritt als Person in Erscheinung, die mehrere Realitätsebenen verbindet und repräsentiert. Diese Zusammenführung erlaubt ihr eine reflektierte Selbstbezüglichkeit, die sich gleichzeitig ernst nimmt, aber auch als Witz funktioniert.

Regressive Bewegungen, Unentschlossenheit gegenüber der eigenen Produktion und eine Zurücknahme des eigenen Selbsteinsatzes sind damit Strategien, die nicht erlernt, sondern sich im Tun als Fähigkeiten zeigen. In Bezug auf so unfassbare Phänomene wie Gefühle, Wissen und Bewegungen sowie deren Bearbeitung verrutschen die Kategorien von Können, Vermögen und Versagen und zeigen mir, dass hier andere Parameter angezeigt gewesen wären, von denen ich aber noch keinen Begriff habe.

4. Anhang

4.1 Fußnoten

- ¹ Diderichsen, Diederich: Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung. In: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin, Verlag Kadamos, 2012, Seite 127
- ² https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/75010/Non-productive_Attitude__Strau.pdf am 26.04.2015
- ³ Buchmann, Sabeth: "Vita passiva, or Shards Bring Love: On the Work of Judith Hopf". In: Afterall, Herbst/Winter 2010, Nr. 25, Seite 101
- ⁴ Vergleiche dazu: Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin, Verlag Kadamos, 2012, Seite 11 17
- ⁵ Busch, Kathrin; Draxler, Helmut (Hrsg.): Theorien der Passivität. Wilhelm Fink Verlag, München 2013, Seite 88
- ⁶ Agamben, Giorgio: Nacktheiten. Verlag S. Fischer, Frankfurt am Main 2010, Seite 78
- ⁷ Busch, Kathrin: Passivität. Verlag Textem, Hamburg 2012, Seite 8
- ⁸ Busch, Kathrin: Passivität. Verlag Textem, Hamburg 2012, Seite 41
- ⁹ Ebenda, Seite 42
- ¹⁰ Vgl.: Illouz, Eva, Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012

- ¹¹ von Bonin, Cosima: The lazy Susan Series. A rotating Exhibition. Verlag DuMont, Köln 2011, Seite
- ¹² Steinberg, Leo: Other Criteria. In: Steinberg, Leo: Other Criteria. Confrontations With Twentieth-Century Art. The University of Chicago Press, Chicago 1972
- ¹³ Werkner, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beys. Verlag Böhlau, Wien 2007, Seite 37
- ¹⁴ Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Verlag Junius, Hamburg 2013, Seite 96
- ¹⁵ Werkner, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beys. Verlag Böhlau, Wien 2007, Seite 37
- ¹⁶ Steinberg, Leo: Other Criteria. In: Steinberg, Leo: Other Criteria. Confrontations With Twentieth-Century Art. The University of Chicago Press, Chicago 1972, Seite 82
- ¹⁷ Ebenda, Seite 87
- ¹⁸ Ebenda, Seite 90
- ¹⁹ Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Uze Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014, Seite 135
- ²⁰ Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Uze Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014, Seite 135
- ²¹ http://www.polarzeitschrift.de/polar_13.php?id=615, am 11.02.2015
- ²² Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Use Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014, Seite 135

- ²³ Siehe u.a. von Bonin, Cosima: The lazy Susan Series. A rotation Exhibition. Verlag DuMont, Köln 2011 sowie Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Use Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014
- ²⁴ Karola Kraus: vorwort. In: Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Use Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014
- ²⁵ Agamben, Giorgio: Nacktheiten. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 79
- ²⁶ Siehe etwa: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Verlag Kadamos, Berlin, 2012 sowie Keine Zeit Busy. Erschöpftes Selbst / Entgrenztes Können. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2012
- ²⁷ Siehe etwa: Han, BungChul: Müdigkeitsgesellschaft. Verlag Mattes & Seitz, Berlin 2013, Seite 14
- ²⁸ Siehe <http://www.zeit.de/zeitmagazin/2015/01/entschleunigung-biedermeierhandarbeitstressabbau> am 18.02.2015
- ²⁹ <http://foundation.generalist.at/en/info/archive/20122012/exhibitions/counterproduction.html>, aufgerufen am 09.04.2015
- ³⁰ http://foundation.generalist.at/fileadmin/grafikpool/9_presse-service/CounterProduction/Counter-Production_Part2_17._Oktober_2012.pdf, aufgerufen am 08.04.2015
- ³¹ <http://www.greenenaftaligallery.com/artists/josefstrau/featured-works#14>, aufgerufen am 08.04.2015
- ³² <http://foundation.generalist.at/sammlung/artist/straujosef.html#work=7764&artist=563> aufgerufen am 24.02.2015

- ³³ Siehe Anhang: „Poster Josef Strau“, aus dem Archiv der Generali Foundation
- ³⁴ Werkner, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollok bis Joseph Beys. Verlag Böhlau, Wien 2007, Seite 26
- ³⁵ Strau, Josef: A Dissidence Coincidence, but W.H.C.T.L.J.S., Katalog zur Ausstellung, Malmö Konsthall 2008, Seite 2
- ³⁶ Siehe Anhang „Poster Josef Strau“, aus dem Archiv der Generali Foundation, Seite 9
- ³⁷ Siehe Anhang „Poster Josef Strau“, aus dem Archiv der Generali Foundation, Seite 9
- ³⁸ Der gesamte Text wurde online publiziert: <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2012-2012/publications/counter-productionpart2.html>, aufgerufen am 16.02.2015, Seiten 27 35
- ³⁹ Siehe dazu: <http://foundation.generali.at/en/info/archive/20122012/publications/counterproduction-part2.html>, aufgerufen am 16.02.2015, S.29
- ⁴⁰ Siehe Strau, Josef: A Dissidence Coincidence, but W.H.C.T.L.J.S., Katalog zur Ausstellung, Malmö Konsthall 2008, oder auch https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/75010/Non-productive_Attitude_-_Strau.pdf am 17.02.2015 oder auch Josef Strau, „Ei Arakawa: Ein nicht administratives Performance-Mysterium“, Parkett, 2008, Nr. 84, Seite 166-167 Konsthall 2008, oder auch https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/75010/Nonproductive_Attitude_Strau.pdf am 17.02.2015 oder auch Josef Strau, „Ei Arakawa: Ein nicht administratives Performance-Mysterium“, Parkett, 2008, Nr. 84, S.166-167
- ⁴¹ Josef Strau, „Ei Arakawa: Ein nicht administratives Performance-Mysterium“, Parkett, 2008, Nr. 84, Seite 166-167
- ⁴² https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/75010/Non-productive_Attitude__Strau.pdf am 17.02.2015

- ⁴³ Busch, Kathrin: Passivität. Verlag Textem, Hamburg 2012, Seite 48/ 49
- ⁴⁴ Tanja Widmann: Am Ende und doch kein Ende in Sicht. In: Texte zur Kunst März 2010, Nr. 77, Seite 259
- ⁴⁵ Am Ende und doch kein Ende in Sicht. In: Texte zur Kunst März 2010, Nr. 77, Seite 259
- ⁴⁶ Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Verlag Junius, Hamburg 2013, Seite 29
- ⁴⁷ Video aus: 40 Jahre Videokunst – Teil 1 DVD 10/ 20012002 oder <http://creative.arte.tv/fr/magazine/judithhopfstephangeenebeimirzudirtvlowdunkel2002>, aufgerufen am 02.04.2015
- ⁴⁸ https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/75010/Non-productive_Attitude__Strau.pdf am 26.04.2015
- ⁴⁹ Josef Strau, „Ei Arakawa: Ein nicht administratives Performance-Mysterium“, Parkett, 2008, Nr. 84, S166-167
- ⁵⁰ Diederichsen, Diedrich: Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung. In: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Verlag Kadamos, Berlin, 2012, Seite 123

4.2. Literaturverzeichnis

Sammelbände:

Art and Subjecthood. The Return of the Human Figure in Semiocapitalism. Verlag Sternberg Press, Frankfurt am Main 2011

Agamben, Giorgio: Nacktheiten. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010

Aranda, Julieta; Vidokle, Anton; Kuan Wood, Brian;(Hrsg.): Are you working too much? Post-Fordism, Precarity, and the Labour of Art. Verlag Sternberg Press, Berlin 2011

Bröckling, Ulrich; Kras, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): Governamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000

Busch, Kathrin; Draxler, Helmut (Hrsg.): Theorien der Passivität. Wilhelm Fink Verlag, München 2013

Dilmaghani, David; Sahraoui, Nassima; (Hrsg.): Kleine Philosophie der Faulheit. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012

Fastert, Sabine; Joachimides, Alexis; Krieger, Verena; (Hrsg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Verlag Böhlau, Köln Weimar Wien, 2011

Husslein-Arco, Agnes; Steinbrüche, Bettina: Keine Zeit Busy. Erschöpftes Selbst / Entgrenztes Können. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2012

Kraus, Karola (Hrg.): Cosima Von Bonin. Hippies Use Side Doors. Das Jahr 2014 Hat Ein Rad Ab. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014

Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Verlag Kadamos, Berlin, 2012

Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Verlag Kadamos, Berlin 2006

Monographien:

Agamben, Giorgio: Nacktheiten.
Verlag S. Fischer, Frankfurt am Main 2010

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012

Buchmann, Sabeth, Denken gegen das Denken,
b_books Verlag, 2007

Busch, Kathrin: Passivität.
Verlag Textem, Hamburg 2012

Cabane, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp.
Verlag Spiegelschrift, o.J.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: Rhizom.
Verlag Merve, Berlin, o.J.

Foucault, Michael, Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst.
Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007

Foucault, Michel: Psychologie und Geisteskrankheit.
Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968

Gust, Frauke; Hopf, Judith: Konzepte der Liebe.
Verlag Walther König, Köln 2008

Hard, Michael, Negri, Antonio: Empire. Die neue Weltordnung.
Campus Verlag, Frankfurt am Main 2002

Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012

Molesworth, Helen: work ethic. Pennsylvania State University Press, Baltimore 2003

Ranciere, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Verlag b_books, Berlin 2008

Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Verlag Junius, Hamburg 2013

Roberts, John: The intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade. Verlag Verso, London 2007

Strau, Josef: A Dissidence Coincidence, but W.H.C.T.L.J.S., Katalog zur Ausstellung, Malmö Konsthall, Malmö 2008

von Bonin, Cosima: The lazy Susan Series. A rotationg Exhibition. Verlag DuMont, Köln 2011

Ohnemus, Melanie (Hrg) : Judith Hopf: 24.1. 2006 - 28.1. 2007. Anlässlich der Ausstellung in der Seession. Verlag Revolver, Frankfurt am Main 2007

Aufsätze:

Buchmann, Sabeth: «Vita passiva, or Shards Bring Love: On the Work of Judith Hopf». In: Afterall, Herbst /Winter 2010, Nr. 25, Seite 101-107

Widmann, Tanja: Am Ende und doch kein Ende in Sicht. In: Texte zur Kunst März 2010, Nr. 77, Seite 259

Graw, Isabelle: Der Wert der Ware Kunst. Zwölf Thesen zu menschlicher Arbeit, mimetischem Begehren und Lebendigkeit. In: Texte zur Kunst, Dezember 2012, Nr. 88, Seite 31

4.3. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Cosima von Bonin, Dandy Doc (The Apprentice #5), 2009
Wolle, Baumwolle, Vlies, 204 x 152 cm
Sammlung Dr. G, Köln

Abb.2: Cosima von Bonin, Flawless (The Apprentice #1), 2008
Wolle, Baumwolle, 194 x 148 cm
o.A.

Abb.3: Cosima von Bonin, Can cry at will, 2007
Baumwolle, Seide, Filz, Vlies, 246 x 207 cm
Privatsammlung Köln

Abb.4: Cosima von Bonin, Rohrschachtest #5 (Toto Version/Pink),
2006
Baumwolle, 102 x 162,5 cm
Courtesy Olivia Koep

Abb.5: Josef Strau, L: Inside the Letter-Hole (Gustav Klimt for
Children), 2008/2012
Installation (Buchstabentunnel für Kinder), Plakatsammlung, Plakate
zur freien Entnahme, Tinte, Stecknadeln und Kleber auf Leinwand,
Karton, OSB-Platten, Klebeband, 20 Inkjet Drucke, Sound (zwei
mp3-Player), 4 unterschiedliche Lampen
Gesamtdimensionen: 72,5 × 345 × 720 cm
Produktion Generali Foundation 2013

Abb.6: Josef Strau, J: Inside the Letter-Hole (Josef for Children),
2008/2012
Installation (Buchstabentunnel für Kinder), Plakatsammlung, Plakate
zur freien Entnahme, Tinte, Stecknadeln und Kleber auf Leinwand,
Karton, OSB-Platten, Klebeband, 19 Inkjet Drucke, Sound (sechs
mp3-Player), 3 unterschiedliche Lampen.
Gesamtdimensionen: 72,5 × 345 × 720 cm
Produktion Generali Foundation 2013

Abb.7: Josef Strau, Beispiel eines beigelegten Posters

Abb.8: Judith Hopf, Erschöpfte Vase 1, 2009

Keramik und Lack, 31 x 20 x 12 cm

Courtesy Galerie Andreas Huber

Abb.9: Judith Hopf / Stefan Geene / bbooksz av

Bei mir zu dir (TV low dunkel), 2002

Video, 17 min 47 sek