A RETROSPECTIVE EXHIBITION WITH CONTRIBUTIONS BY ONUR AKYOL, RSMA (RAHEL SABA MARIAM ALBRICH), JETTE BÜCHSENSCHÜTZ, JUNE DREVET, CARL-OSKAR JONSSON, BARBARA JUCH, LEONIE LICHT, BEN ROSENTHAL, ANNE SCHMIDT, ARNAUD WOHLHAUSER AND HONG ZEISS

Samuel Bich
A Retrospective
06.12.18 – 06.01.19

SAMUEL BICH WOULD LIKE TO THANK ONUR AKYOL, CHRISTIAN BÄR, ARMIN BICH, CHRISTA BICH, RAHEL SABA MARIAM ALBRICH, MILENA BARTELS, INETTE BAYER, SVEN BAYER, JETTE BÜCHSENSCHÜTZ, JUNE DREVET, HELENA FIONA RAHEL ECKERT, CARL-OSKAR JONSSON, BARBARA JUCH, KONRAD KRCAL, SOLIMAN LAWRENCE, LEONIE LICHT, GREGOR PESCHKO, LUCIE PIA, BEN ROSENTHAL, ANNE SCHMIDT, MANUEL SCHNEIDEWIND, MORITZ SIMONS, ARNAUD WOHLHAUSER, HONG ZEISS

FOR HANNAH LEONIE SEHL

A

BISTRO 21
06.12.18 - 06.01.19
HERMANN-LIEBMANN-STRASSE 88
D-04315 LEIPZIG
OPENING HOURS
SATURDAY & SUNDAY 2 – 6PM
AND BY APPOINTMENT
WWW.BISTRO21.ORG

IDEAL
06.12.18 - 16.12.18
SCHULZE-DELITZSCH-STRASSE 27
D-04315 LEIPZIG
OPENING HOURS
SATURDAY & SUNDAY 2 – 6PM
AND BY APPOINTMENT

Barbara Juch
and if you leave us walk out backwards so we think you are walking in

1

hereinspaziert

hier steht nichts ohne entsprechung
&
in hundejahren gezählt wird hier auch

2

wow
aber fängt es schon bei den kinderschuhen an
also
wird hier auch was von den eltern gezeigt um die geht es ja schließlich
also
bei rteropsktevine sollte es immer auch um die eltern gehen finde ich

sag mal *spinnst du* das will doch keiner sehen dass sich
hier
null tut /u.u./ui ui

3

nach anfangsarbeiten nach spätarbeiten nach immerschönweitergearbeiten
nach höhepunkten nach lieferstrecken nach dem glauben an einhornhaftes, wie
talent

nach jugend, nach jugend, nach frühphase
nach phase eins nach phase zwei nach phase drei nach phase schnee ääh
warum ist es hier so kalt warum ist es in rteorpsketvnie immer so
kalt

4

und endlich kommen auch die schwachen dazu
die großformatigen werden sie schützen vor spott

5

hey ich hab mal einen getroffen der sagte er sei noch bei jeder rteropsketvie gratis reingekommen weil er am schalter
immer behauptet er sei der verstoßene sohn des künstlers und will seinen vater nun rächen
arg oder
ja voll aber glauben würd ich das auch sofort

6

zahlen aufrunden
und sie wie leuchtkugeln
durch die infotexte rollen

Barbara Juch is a writer, film- and theatremaker based in Vienna.

~~7~~ 10

es fällt halt unter das schönste
auf dauer zu schaun

Carl-Oskar Jonsson
The text

The text

Clearly. I can see it there hanging on the wall, how could I miss it? I just need to take a few more steps to be able to read it. Why don't I take these steps? Why don't I move closer? I want to know what's in it, what it's about and why it's written. Maybe it can take me somewhere, the question is just where and why? I'm not going anywhere in the room, I'm stunned, always retreating from the text. The situation is so contradictory. The more I want to get to it and start reading, the more reticent I become. Have I fooled myself in some way? Do I want to read it or not? I'm looking out through a window to avoid thinking. Why does the situation feel so important and yet at the same time so stupid? Why don't I just go for it and read it? I start to think about my curiosity. How could something so easy become so difficult? It really doesn't matter if I read it or not. I decide not to read it but at the same time I can't help myself looking at the title of the text which is most definitely doing something to me. I take two steps forward while the suspicion forces me to move aside. What if I now decide that I want to read it? I watch and see how someone else approaches the text. I feel envy and happiness at the same time, when I see how the person knows more and more about what I want to know. I decide that I need to be the next one reading it and force myself forward. More than ever I feel focused and ready to read but just in front of me I see another person align themselves with the text and begin to read. Will someone else, again know what I do not know? Should I hurry up and make a scene? Hardly. The person is getting closer and so do I but I'm still behind. Maybe I could read over the person's shoulder? No. I don't want to feel stressed. I decide to circulate. One or two before me doesn't matter, even if it feels like it does. I'm now filled with a great desire to read meaning by meaning, word by word and letter by letter. It must undoubtedly be a very special text that wants my attention so badly. I'm approaching the text again when I see how the other reader finishes it and disappears. I feel happy and enthusiastic when the text slowly becomes mine.

Carl-Oskar Jonsson is an artist based in Malmö.

Onur Akyol
Konjunkturen des Choreografischen.

1. Neben den im Folgenden diskutierten Ausstellungen und Publikationen sei hier stellvertretend auf die *documenta14* unter der künstlerischen Leitung von Adam Szymczyk verwiesen, die in einem Strang sich besonders Partituren und Notationsformen widmete, um das Verhältnis von Aufführung, Dokumentation und Aktualisierung zu untersuchen. Zudem wären exemplarisch die folgenden Ausstellungen zu nennen: „Tanzen, Sehen“ (2007) im Museum für Gegenwartskunst Siegen, „Open the Curtain. Kunst und Tanz im Wechselspiel“ (2003) in der Kunsthalle zu Kiel und „Dance with Camera“ (2009) im Institute of Contemporary Art, Philadelphia.

2. Dercon, Chris. „Foreword“ in *Move: Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s.* hrsg. von Stephanie Rosenthal (London: Hayward Publishing, 2011), S. 6. Die von Stephanie Rosenthal kuratierte Ausstellung war vom 13. Oktober 2010 bis 9. Januar 2011 in der Hayward Gallery, London, vom 11. Februar bis 8. Mai 2011 im Haus der Kunst München und schliesslich vom 19. Juli bis 26. September 2011 in der K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, zu sehen.

3. Lepecki, André. „Dance as a Practice of Contemporaneity“ in *Dance: Documents of Contemporary Art* hrsg. v. ders. (London/Cambridge, MA: Whitchapel/MIT Press, 2012), S. 14-23.

Anmerkungen zum Verhältnis von Tanz und postminimalistischer Ausstellung

Dieser Aufsatz greift die Beziehung zwischen zeitgenössischer bildender Kunst und Tanz auf, die in einer Reihe unterschiedlicher Ausstellungs- und publizistische Projekte der letzten Jahre besondere Aufmerksamkeit erfuhr[1]. Chris Dercon, der damalige Direktor des Haus für Kunst München, schreibt im Vorwort des Katalogs zu der vielbeachteten Wanderausstellung *Move: Choreographing You*: „We truly believe dance to be probably the most influential art discipline at the beginning of the twenty-first century, as a continuation of abstract, minimal and conceptual art.“[2]. Der Performance-Theoretiker André Lepecki verwendet in einem anderen Vorwort zu der „Tanz“-Ausgabe der Schriftenreihe *Documents of Contemporary Art* die Formel „Dance as a Practice of Contemporaneity“ als Überschrift für seinen Text, der Tanz zu einem besonders geeigneten Medium für „Zeitgenossenschaft“ erklärt[3]. Woher rührt diese Sonderstellung und das neu entfachte Interesse an Tanz bzw. Choreografie? Diese Frage erhält zusätzliche Brisanz, zieht

man auch die Diskussionen der letzten Jahre um den Status des „Zeitgenössischen“ in Betracht.[4] Lepecki begründet diese Setzung mit fünf Hauptmerkmalen, die er als konstitutiv für Tanz versteht: Flüchtigkeit, Körperlichkeit, Prekarität, ‚Scoring‘ und Performativität.[5] Flüchtigkeit („ephemerality“) beschreibt die Qualität, die ein Grossteil bisheriger Theoriebildung um Performance zu erfassen versucht hat. Kanonischen Stellenwert hat hier vor allem das 1993 erschienene Buch *Unmarked. The Politics of Performance* von Peggy Phelan, in der sie das Verschwinden als wesentlichen Moment von Performance herausarbeitet, was sie von anderen Kunstformen unterscheidet.[6] Diese ontologisch gefasste Flüchtigkeit wird bei Phelan das entscheidende Argument für die politische Widerstandsfähigkeit von Performance, eine Auffassung die die Rezeption von Performance Kunst bis heute mitbestimmt, auch wenn sie sich jüngst mit verschiedensten Kritikpunkten konfrontiert sah.[7] Die Körperlichkeit von Tanz rührt daher, dass sie eine Praxis der Verkörperung ist. Die Arbeit von Tänzerinnen und Tänzern ist zunächst eine am eigenen Körper. In Bezug auf das Prekäre unterscheidet Lepecki zwischen einer physischen, die aus der notwendigen Auseinandersetzung mit den physischen Kräften resultiert, und einer ökonomischen Prekarität, die die wirtschaftliche Lage von Tanz im Kulturbetrieb und in grösseren ökonomischen Zusammenhängen charakterisiert. ‚Scoring‘[8], von Lepecki abwechselnd auch als Choreografieren bezeichnet, begreift er als eine anweisende und befehlsartige Praktik, die imstande ist, Choreografie als Arbeit an auf eine bestimmte Art disziplinierte Körper offen zu legen.
Unter Performativität versteht Lepecki die von Judith Butler im Anschluss an John L. Austin geprägte Theorie der Art und Weise wie zitathafte, iterative Wiederholungen Wirklichkeits-produzierende Effekte erzeugen. In dem Tanz, das tut, was es beschreibt, „offenbart er eine essentielle Performativität im Kern ihres ästhetischen Projekts“.[9] Lepeckis fünf konstitutive Merkmale lassen sich aber auch auf die Ausstellung übertragen. Die Etablierung von Ausstellungsgeschichte als Subdisziplin der Kunstgeschichte hat zuletzt gezeigt, dass man bei der Rekonstruktion von Ausstellungen auf ganz ähnliche Probleme stösst wie beim Schreiben über historische Performances und Tanzaufführungen. Flüchtigkeit tritt, zwar in geringerem Masse, aber angesichts einer naturgemäss limitierten Ausstellungszeit auch auf Ausstellungen zu.[10] Körperlichkeit spielt spätestens seit der Minimal Art und ihrer Rezeption von Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie und seiner zentralen Bezugsgrösse, dem Leib, eine wesentliche Rolle im Ausstellungswesen. Der Kritiker Michael Fried hat nicht umsonst in seiner häufig zitierten Polemik *Art and Objecthood* aus dem Jahr 1967 den Arbeiten der Minimalisten Anthropomorphismus vorgeworfen, und die daraus folgende Betonung auf die Ko-Präsenz und Interaktion von Werk und Betrachter bekanntermassen mit dem Begriff der „Theatralität“ ausgezeichnet.[11] Diese negativ intendierte Zuschreibung erfuhr allerdings eine Umwertung und hat die Rezeption der Minimal Art positiv mitbestimmt. „Theatralität“ hat die Minimal Art überdauert und sich im Postminimalismus und in der heute vorherrschenden Installationskunst durchgesetzt und gewissermassen naturalisiert.
Auch das Urteil der ökonomischen Prekarität liesse sich auf einen Grossteil des heutigen Ausstellungsbetriebs übertragen. Ansätze einer Anwendung des Performativitätsbegriffs auf den Bereich der Kunst wurden schliesslich von Dorothea von Hantelmann in ihrem Buch *How to Do Things with Art* vorgebracht, um die Frage nach der Wirkmächtigkeit von Kunstwerken zu beantworten.[12]
‚Scoring‘ lässt sich vielleicht am deutlichsten mit Ausstellungen und bildender Kunst in Verbindung bringen, da doch gerade diese Qualität diejenige ist, der die Aufmerksamkeit und das besondere Interesse der Gegenwartskunst gegenüber dem Tanz gilt. ‚Scores‘ haben sowohl als ausstellungswürdige Objekte und visuell-materielle Erzeugnisse, die auf das Engste auf eine Form der Aktivierung angewiesen sind, Eingang in Ausstellungen gefunden.[13] Jenseits ihrer materiellen Qualitä-

4. Siehe Smith, Terry/Enwezor, Okwui/Condee, Nacy (Hrsg.) *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham, NC: Duke University Press, 2008). Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hrsg.) *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2013). Osborne, Peter. „The Fiction of the Contemporary“ in *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* hrsg. v. ders. (London/Brooklyn, NY: Verso, 2013), S. 15-35. Questionnaire on „*The Contemporary*“, October 130 (2009), S. 3-124.

5. Lepecki 2012, S. 15.

6. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993).

7. Die Kritik nimmt unterschiedliche Stossrichtungen an. Eine stimmt der ontologischen Bestimmung von Performance zu, widerspricht aber der daraus abzuleitenden besonderen Widerstandsfähigkeit und betont eher deren Kompatibilität mit bestimmten Formen spätkapitalistischer Gouvernementalität. Siehe Buchmann, Sabeth. *Feedback: Performance in der Bewertungsgesellschaft*, Texte zur Kunst 130 (2018), S.35. Eine andersgeartete Kritik richtet sich gegen Phelans ontologische Bestimmung der Performance über das Verschwinden. Siehe Schneider, Rebecca. *Performance Remains*, Performance Research, 6:2 (2001), S. 100-108.

8. Hier unübersetzt. Myryam Van Imschoots Feststellung, das englische score decke ein breiteres semantische Feld als das französische *partition* ab, trifft auch auf die deutsche Übersetzung Partitur zu. Van Imschoot, Myriam. „Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance“ in *Choreographing Exhibitions* hrsg. v. Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du réel, 2013), S. 37.

9. Lepecki 2012, S. 16.

10. So spricht Mary Anne Staniszewski in der Einleitung ihrer Studie zur Geschichte des Ausstellungsdesigns des MoMA von

der „ephemeren Natur von Ausstellungen“. Staniszweski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1998), S. xxi.

11. Fried, Michael. „Kunst und Objekthaftigkeit“ in *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive* hrsg. v. Gregor Stemmrich (Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995), S. 334.

12. Von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art: zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst* (Zürich: Diaphanes, 2007).

13. Für eine Übersicht jüngerer Ausstellungen über Scores siehe Folkerts, Hendrik. *Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness*, South as a State of Mind #7 (2016).

14. Lepecki 2012, S. 25.

15. Kotz, Liz. *Words to Be Looked at: Language in 1960s Art* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2007), S. 49.

16. Rosenthal, Stephanie. „Choreographing You: Choreographies in the Visual Arts“ in *Move: Choreographing You* hrsg. v. dies. (London: Hayward Publishing, 2010), S. 8-21.

17. Joy, Jenn. The Choreographic (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2014),S.1.

Onur Akyol is an artist and writer based in Basel.

ten bieten ‚Scores‘ und Praktiken des ‚Scoring‘ ein für das Kunstfeld hochgradig attraktives analytisches Modell einer verkomplizierenden Chronologie, um über das Verhältnis von Live-Aufführung, Notation und Dokumentation von Performance nachzudenken. Darüber hinaus finden sich in einer Vielzahl künstlerischer Praktiken – auch jenseits strikt performativer Arbeiten – ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts choreografische Tendenzen. Lepecki spricht von einem *choreographic turn*, den er zwischen 1952 und 1965 ansetzt[14], und als dessen zentrale Protagonistinnen und Protagonisten er Simone Forti, Robert Morris, Yvonne Rainer, sogar Robert Rauschenberg und weitere Figuren der damaligen New Yorker Avantgarde nennt. Die Kunsthistorikerin Liz Kotz hat die Bedeutungserweiterung des Score-Begriffs nach John Cages einschneidendem Stück *4'33"* (1952) nachgezeichnet. Wo Cage ‚Score‘ noch im engeren Sinne als eine zwar zu reiner strukturellen Dauer entleerte, nichtsdestotrotz musikalische Notation verwendet hatte, beeinflusste dieser Schritt in der darauffolgenden Dekade eine radikale Erweiterung des Begriffs. Besonders einflussreich erwies sich die Bestimmung des Gropius-Schülers und Landschaftsarchitekten Lawrence Halprin, der in seinem Aufsatz The *RSVP Cycles* (1969) ‚Scores‘ als symbolische Notationen zur Beschreibung von Prozessen über eine bestimmte zeitliche Dauer definierte.[15] Lawrence Halprin war mit der Choreographin Anna Halprin verheiratet, deren Workshops in den späten 1950er Jahren in San Francisco von zahlreichen Hauptakteurinnen und -akteuren des oben genannten *choreographic turn* besucht wurden. Deren Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen kann nicht unterschätzt werden. Stephanie Rosenthal, die Kuratorin von *Move: Choreographing You*, stellt in ihrem Katalogtext einen historischen Zusammenhang zwischen den schon erwähnten KünstlerInnen aus dem unmittelbaren Umfeld der Minimal Art, Jackson Pollock und dem Gutai-Künstler Kazuo Shiraga als Vorläufer, und Lygia Clark als ungefähr zeitgleiches Phänomen her. Die frühen Arbeiten Dan Grahams und Bruce Naumans versteht sie als unter dem Einfluss des *choreographic turns* entstandene. Das Gleiche gilt für Franz Erhard Walther und einige Arbeiten Franz Wests, sowie wesentlich später für so unterschiedliche Werke wie die von Mike Kelley, Pablo Bronstein und Tania Bruguera, die Rosenthal unter dem Begriff der *Social Choreography* diskutiert.[16]
Angesichts der sich hier abzeichnenden Parallelität von Kernmerkmalen des Tanzes und der Choreografie auf der einen Seite und Ausstellungen auf den anderen Seite stellt sich die Frage, inwiefern die neuere Hinwendung zu Ausstellungen, der *exhibitionary turn*, wenn man so will, mit jenen künstlerische Praktiken in Zusammenhang steht, die wir unter dem *choreographic turn* besprochen haben. Damit ist die Anerkennung der Ausstellung als zentrale Präsentation- und Rezeptionsform von Kunst gemeint, die mit einer Aufwertung des Kuratorischen und einem gesteigerten Interesse an Ausstellungsgeschichte einhergeht, und deren Verschiebung vom einzelnen Kunstwerk zur Ausstellung Kunst unter betont zeitlichen Aspekten erscheinen lässt. Dies mag eine der Gründe des gegenwärtigen Interesses an jenem Moment zwischen den frühen 1950er und 1960er Jahre sein, in der das Choreografische in den Vordergrund künstlerischer Praxis trat. Jenn Joy schlägt in ihrem Buch *The Choreographic* auf die Frage „Wieso Choreografie jetzt?“ eine offenere und zugeben rätselhaftere Antwort vor, mit der ich meine Überlegungen gerne vorläufig abschliessen würde:
„Perhaps choreography invites a rethinking of orientation in relationship to space, to language, to composition, to articulation, and to ethics. To engage choreographically is to position oneself in relation to another, to participate in a scene of address that anticipates and requires a particular mode of attention, even at times against our will“.[17]

Ben Rosenthal
„Lily van der Stokker“ (2018)

„Lily van der Stokker“ (2018)

Es gibt ein kleines Bild von Lily van der Stokker mit dem Titel „Interesting“ (Filzstift auf Papier, 42 cm x 30 cm, 1992). Interessant ist auch Samuel Bichs Bild „Lily van der Stokker“ (2018). Lila Siebdruckfarbe bedeckt, nicht sehr dicht und in einer Schicht nur aufge-

tragen, eine nicht besonders grosse Leinwand (65 cm x 54 cm) und lässt nur in der linken oberen Ecke einige Buchstaben frei, die zusammen, verteilt über drei Zeilen, diese Wortfolge ergeben:

LILY VAN DER STOKKER
FRIENDLY GOOD
27.10.18 - 24.02.19

Die Buchstaben wurden beim Malen nicht aufgetragen, sondern mit Hilfe von Klebefolie ausgespart und stehen so, etwas vulgär gesagt, nicht wirklich da - und nicht bloss das: Auf anderen Bildern mit anderen Titeln klebt Bich beim Malen (mit Siebdruckfarbe in dem selben lila Farbton) andere Buchstabenformen ab und lässt so andere Bedeutungen stehen. Lässt sie in doppelter Weise stehen: als verlassenen Rest und als verweisende Markierung. Dass die Bedeutungen in diesem zweiten, unmittelbar lesbaren Modus sich zugleich immer in ersterem befinden, das heisst: vom Maler, von den Rezipient*innen verlassen und hinter sich gelassen sind, ist, wie ich im folgenden versuche aufzuzeigen, eine unglaubliche phantasmatische Bereicherung der sich vor den Betrachter*innen ausbreitenden Malerei.
Da nämlich die Be- (besser wäre: Ent-)schriftung notwendigerweise als Teil der Malerei verstanden werden muss, seitdem ihre Bedeutung verlassen wurde, gewinnt sie, durch ihre Teilnahme an einer allfälligen Bildbeschreibung, eine noch genauer zu bestimmende Funktion als Beschreibende - und das Bild wird zum, tatsächlich, beschriebenen.

Alle Bilder sind (mir) gleich, nur sind (mir) einige Bilder gleicher.

Das zu klischiertem Antikommunismus verkommene Zitat wird in der Paraphrase zu etwas ganz Tollem: die gleicheren Bilder sind, in ihrer Gleichheit ausgestellt und stärkere Verbindungen über grössere Distanzen herstellend, die besseren Bilder. Und die besseren Bilder sind ausgezeichnet, weil sie sich durch eine bedingungslose Solidarität mit einer Idee (des Kommunismus oder der Malerei) von den scheinbar gleichen Bildern unterscheiden. Und Solidarität, hier lagen die Schweine falsch, beginnt nicht in der Gemeinschaft, sondern folgt aus der Vereinzelung.
Ein weiterer den Schweinen immer vorzuhaltender, gravierender Fehler war ebenfalls, Solidarität für interesselos zu halten.

Es ist nicht bloss eine räumlich-zeitliche Entfernung, die zwischen Bichs Malereien und dem Werk van der Stokkers liegt. Lily van der Stokkers Werk zeichnet sich durch eine konsequent unironische Direktheit aus. Jenseits der heutzutage fast zu Gemeinplätzen gewordenen Banden Minimalismus und Pop oder Kunst und Design, bezeugt Bichs Malerei in ihrer Mittelbarkeit keine augenscheinliche Affinität damit.

Und dennoch lässt „Lily van der Stokker“ (2018), von Bich den anderen Bildern der Retrospektiven-Serie gleichgemacht, Beschreibungswilligen nichts anderes übrig, als dass sie zuhanden einer Beurteilung über ihre Begegnung mit van der Stokkers Malerei sprechen. Da das Werk van der Stokkers in seiner Abwesenheit gänzlich als Vorgestelltes oder Erinnertes aufgerufen werden muss, spielt der Geschmack für bestimmte künstlerische Haltungen und malerische Gesten - vom eigenen Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen auf die Probe gestellt - eine umso grössere Rolle. So ist es dieses Mal vor allem eine qualitative Besprechung der Arbeit van der Stokkers, während die unmittelbar auf die im Stedelijk stattfindenden Retrospektive bezogenen, empirisch-quantitativen Argumente, buchstäblich in den Hintergrund treten. Gerade in der Mittelbarkeit von Bichs Bild und aufgrund ihres bedingungslos intersiert-solidarischen Charakters ist also spätestens mit der eben vollzogenen geschmacklichen Parteinahme der reichhaltige malerische Gestus van der Stokkers zu finden.

Ben Rosenthal is an artist based in Vienna and Zürich.

June Drevet
Ins Gedränge.

Eine Anleitung

Retrospektiv bedeutet Dinge (Handlungen, Ereignisse, Prozesse) im Nachhinein *betrachten*. In der medizinischen Forschung oder in der Wirtschaft gehören retrospektive Studien zu einer Untergruppe der Betrachtungsstudien. Hierbei möchte man (beispielsweise der*die Pharmazeut*in, das Unternehmen) den gewählten Betrachtungsgegenstand in größere Sinnzusammenhänge setzen, ihn um den Rückblick erweitern und selbst aus dem Rückblick lernen, um das Ergebnis noch besser werden

Weiterführende Links:
https://www.youtube.com/watch?v=I5NX7LKzCEE

https://www.youtube.com/watch?v=cnPga2-sfkY

June Drevet is a writer and cultural researcher based in Vienna and Berlin.

zu lassen. Wir haben es hier zunächst mit einer regelmäßig angewendeten Form der Evaluation (mit den Zielen Optimierung und Leistungssteigerung) zu tun. *Woran hat es gelegen?* ist die Leitfrage von SCRUM, ein Modell aus dem Produkt- und Projektmanagement zur Durchführung von Retrospektiven.

„Scrum (engl. scrum „[das] Gedränge“) besteht aus nur wenigen Regeln. Diese beschreiben vier Ereignisse, drei Artefakte und drei Rollen, die den Kern, *englisch core*, ausmachen. Die Regeln sind im *Scrum Guide* beschrieben, es gibt eine weitere Kurzdarstellung im *Agile Atlas*. Das *Scrum Framework* muss durch Techniken für die Umsetzung der Ereignisse, Artefakte und Rollen konkretisiert werden, um Scrum tatsächlich umsetzen zu können. Der Kern von Scrum wurde von den Umsetzungstechniken getrennt, um einerseits die zentralen Elemente und Wirkungsmechanismen klar zu definieren, andererseits um große Freiheiten bei der individuellen Ausgestaltung zu lassen.
Der Ansatz von Scrum ist empirisch, inkrementell und iterativ. Er beruht auf der Erfahrung, dass viele Entwicklungsprojekte zu komplex sind, um in einen vollumfänglichen Plan gefasst werden zu können. Ein wesentlicher Teil der Anforderungen und der Lösungsansätze ist zu Beginn unklar. Diese Unklarheit lässt sich *beseitigen*, indem Zwischenergebnisse geschaffen werden. Anhand dieser Zwischenergebnisse lassen sich die fehlenden Anforderungen und Lösungstechniken effizienter finden als durch eine abstrakte Klärungsphase. In Scrum wird neben dem Produkt auch die Planung iterativ und inkrementell entwickelt. Das *Product Backlog* wird kontinuierlich verfeinert und verbessert. Das *Sprint Backlog* wird nur für den jeweils nächsten Zyklus, den *Sprint*, erstellt. Damit wird die Projektplanung auf das Wesentliche fokussiert. Die empirische Verbesserung fußt auf drei Säulen: Transparenz, Überprüfung, Anpassung.
Ziel ist die schnelle und kostengünstige Entwicklung hochwertiger Produkte entsprechend einer formulierten *Vision*. Die Umsetzung der Vision in das fertige Produkt erfolgt nicht durch die Aufstellung möglichst detaillierter Lasten- und Pflichtenhefte. In Scrum werden die Anforderungen in Form von Eigenschaften aus der Anwendersicht formuliert. Die Liste dieser Anforderungen ist das *Product Backlog*. Diese Anforderungen werden Stück für Stück in ein bis vier Wochen langen Intervallen, sogenannten *Sprints* umgesetzt. Am Ende eines Sprints steht bei Scrum die Lieferung eines fertigen Teilprodukts, dem *Product Increment*. Das Produktinkrement sollte in einem Zustand sein, dass es an den Kunden ausgeliefert werden kann, das *potentially shippable product*. Im Anschluss an den Zyklus werden Produkt, Anforderungen und Vorgehen überprüft und im nächsten Sprint weiterentwickelt.
Besteht das Scrum Team aus mehr als drei bis neun Entwicklern und das Projekt aus größeren Steps, wird die Koordination der gleichen Prinzipien von Scrum erweitert, dann spricht man von *Scaled Agile Frameworks*.“ (Quelle: scrum-master.de)

Woran hat „es“ gelegen? Scrum meint mit „es“ Komplikationen, das Scheitern, misslungene Prozesse, die es zu beseitigen gilt. Das Optimale erfährt (in zu diskutierender Form) schon länger eine ungebrochene Wertschätzung, zumindest in den Industriestaaten der Welt. Man will vor allem „auf dem guten Weg“ und „auf dem richtigen Weg“ sein; ansteigende Kurven, gehobene Daumen und Smileys sind allgegenwärtig. Natürlich beruht Scrum auf eine produktorientierte Vorstellung von Prozessen, dessen Zielgerichtetheit die Kulturgeschichte entgegenwirkt. Es ließe sich dennoch darüber fantasieren, wie es wäre, wenn Akteur*innen, die Kulturarbeit in der institutionellen Landschaft leisten, nicht nur das letzte eigene Projekt *betrachten*. Was wäre, wenn beispielsweise die Kunstgeschichte einem Scrum unterzogen wird? Sie und ihre Genies würden ein Feedbackloop mehr und eine ungemütliche Korrekturschleife durch die Strukturen der Vergangenheit nicht schaden, scrum about it.

Arnaud Wohlhauser
Postmorelism

Postmorelism

Have you ever experienced a déjà vu in an exhibition? Of course, I don't mean the „I've seen this a thousand times“ or the „this work reminds me of similar shapes and ideas“. Nor do I mean a work of art that you would have by chance already seen exhibited in another place. And also not this uncertainty that what you are observing might have already been the object of an online visit of you, not quite sure if you've perhaps been absent-mindedly scrolling its reproductions some time ago in a review on x website and having forgotten about it since then.

A 'real' déjà vu. When suddenly comes to you the inescapable impression that you've been here and have seen this before. The whole actual situation, you included, feels like the repetition of an exact same moment from the past. Of course you can't tell when, it is a taste of past, or as Bergson puts it a *past-in-general*. While trapped in the sensation, since you know with an absolute familiarity what is unfolding in front of your eyes, you also feel that you know what is about to happen. More precisely: you are constantly just about to be able to say it. It lies right there on the tip of your tongue. With this subsequent sensation of the future being already set, one becomes spectator to oneself.
The illusion, as we know, is only temporary (although it has been reported, in some extreme rare cases, that it can persist over a period of several years).
What is particularly interesting when a déjà vu occurs is that nothing is left in the process. You experience everything again in its finest details; smell, light, people interactions, temperature – not just a few objects. To imagine going through a déjà vu in a museum is particularly interesting and would probably render its visits all the more memorable. So the chances are quite high for this to have seriously crossed a few minds already. Yet, and sadly from the perspective of an exhibition maker, the problem with the déjà vu is that it is something that one is subjected to and cannot be provoked. There is, as of today, no way to induce it. Some will say that the progress of science and medical wizardry shouldn't be underestimated. However, supposing that this point could be solved, another problem surfaces: there would simply be no possibility of curating it at all. As we said it before, in the déjà vu *everything* comes again. Not less, not more. Therefore there wouldn't be many choices left. Ok, it could maybe work as a curatorial experiment at its very first use. But it would right after automatically turn into some sort of entertaining attraction. Either be sold to desperate museums craving after a larger audience as something like an extra visit option, similar to the audioguide offer. Or simply be touring as a dreadful effect-based art. Better forget about it.

The closest practice in art one might associate with the déjà vu, in term of the sensations at stake in its experience, is the reenactment. In fact, it is arguably its reversed motion. Instead of being subjected to lifeonce- more, one makes it happen deliberately. Needless to say that these self-induced actions always stay very far from the illusionary perfection of the feeling we've been describing so far. As part of the long and rich history of reenactment in art, ex-

Arnaud Wohlhauser is an artist based in Basel.

hibitions themselves have also been occasionally redone, with varied motives. Think of the prominent recent example 'When Attitudes become Form: Bern 1969/Venice 2013' at the Fondazione Prada.
While this fashion stays marginal for now, the most famous exhibition format of the *once-more* is the retrospective.

A retrospective provides an occasion to look back at an artist career by presenting again a selection of works from different periods. But in doing so, it fails magnificently - many will be ready to acknowledge it - at bringing back to a new audience gaze more than a few objects. At best, some photographs and other archives accompany the show in a comprehensive effort. But the potential of actually offering a glimpse into past actions and past times remains regretfully very limited. How could this be different ?
There was someone whose invention challenged and overcame these limitations. He was himself a particularly brilliant curator, even though he is not often presented as such. With regards to the nature of his activities, the french equivalent *conservateur* would fit him better. Literature remembers him as part of this too large category of the mad scientists, but he conducted his experiments in a place that he himself called 'the museum'.
He is one the main protagonists of *The invention of Morel*, a novel written by Adolfo Bioy Casares in 1940. The novel presents the diary of a fugitive retreated on a tiny deserted island on which stands a abandoned building, the museum. The diary starts after that one day a group of tourists suddenly appear. Afraid that them might denounce him, the fugitive hides and spy on them from afar. While doing so, he falls in love with one them, a woman who watches the sunset every day from the cliff. Eventually the fugitive decides to approach her, but she doesn't react to him. He starts to assume that she is ignoring him; however, his encounters with the others produce the same result: nobody on the island seems to notice him. In his diary, he points out that their conversations repeat every week and fears to become crazy. He keeps noticing anomalous things, the strangest being the presence of two suns and two moons.
The fugitive finally discovers the truth when he hears one of the individuals, Morel, announcing to the rest of the group that he has been recording their actions of the past week with a machine of his invention, capable of reproducing reality. Through looping the projection they will relive that week forever and so live eternally. He learns that the machine works through the wind and the tide which feed it with an endless supply of kinetic energy. Since the invention records life in its exact entirety, it also projects it as a whole. And so the two suns and two moons, not exactly coinciding in their position, are a consequence of the overlapping of two realities.
After learning how to operate the machine, the fugitive decides to create a new recording and insert himself into it. He rerecords the previous projection with him on top of it acting like if he would be interacting with its content and its people, so that the new version would look as if he would have always been part of it, and so be together with the woman he fell in love with.

Now imagine if Morel's invention would be rediscovered: retrospectives would finally fulfill their secret promise. With his machine, they wouldn't anymore just be a series of artifacts and documents brought together to be looked at again. Instead they would assemble past realities. Each artwork would be presented again with a selected moment during which it has been previously shown. Theses collections of pieces of reality from different times and places would be superimposed in the exhibition space, more or less merging in varied amount of layers room after room.
It is of course difficult to speculate how this would feel for the spectator, but to imagine it we can start with the experience of a déjà vu.

Contents

ONUR AKYOL, KONJUNKTUREN DES CHOREOGRAFISCHEN. ANMERKUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON TANZ UND POSTMINIMALISTISCHER AUSSTELLUNG

RSMA (RAHEL SABA MARIAM ALBRICH), DIE RETROSPEKTIVE ALS MARKIERUNGSPUNKT FÜR ERFOLG KUNSTSCHAFFENDER IN ZEITEN DIGITALER REPRODUKTION

JETTE BÜCHSENSCHÜTZ, KEINE SPUR VON RETROSPEKTIVE

JUNE DREVET, INS GEDRÄNGE. EINE ANLEITUNG

CARL-OSKAR JONSSON, THE TEXT

BARBARA JUCH, AND IF YOU LEAVE US WALK OUT BACKWARDS SO WE THINK YOU ARE WALKING IN

LEONIE LICHT, KURZBLICK AUF ZEIT UND PERSPEKTIVE.

BEN ROSENTHAL, „LILY VAN DER STOKKER“ (2018)

ANNE SCHMIDT, „WARUM SOLLEN ALLE MEINE HANDLUNGEN DENN GUT SEIN?!“

ARNAUD WOHLHAUSER, POSTMORELISM

HONG ZEISS CONTRIBUTED A TEXT BY KONRAD KRCAL, EINIGE ANMERKUNGEN ZUR MARMOROLOGIE

Imprint

EDITORIAL CONCEPT: SAMUEL BICH
COPY EDITORS AND PRODUCTION: SAMUEL BICH
DESIGN: SAMUEL BICH
PRINTED BY LASERLINE, BERLIN
PRINT RUN: 500
PUBLISHER: SAMUEL BICH
PRINTED IN GERMANY
© 2018 SAMUEL BICH

PUBLISHED IN CONJUNCTION WITH THE EXHIBITION SAMUEL BICH A RETROSPECTIVE AT IDEAL AND BISTRO 21, LEIPZIG

ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS PUBLICATION MAY BE REPRODUCED WITHOUT THE PRIOR WRITTEN PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Leonie Licht
Kurzblick auf Zeit und Perspektive.

Kurzblick auf Zeit und Perspektive.

Timing. Mehr oder weniger passend aufeinander abgestimmte Abläufe bestimmen schicksalhafte Zufälle und strategische Planung. Dazwischen entsteht kurze oder lange Weile. Ansichtssache. Aus junger Gegenwart betrachtet, vergeht die Zeit oft schnell. Als Ablauf chemischer Verfallsprozesse teilen sich ihre Einheiten rasant bis ins Mikroskopische. Aus faltigen Blickwinkeln wird dieser Prozess dann zunehmend langsamer. Die Zeit scheint sich anzuhäufen, sodass ihre Einteilungen in der Rückschau größer werden: Perioden, Abschnitte, Phasen und Epochen. Zeit altert ins Grobe.
Diese Vergröberung entsteht durch die effektive Aktionsart der Gegenwart. Das bedeutet, dass das Gegenwärtige gern auf den Effekt des Vergangenen zurückschaut und seine Verlaufsweisen darauf begrenzt. In der Retrospektive werden auf diese Art und Weise ganze Zeitabschnitte zusammengefasst und im Jetzt präsentiert. Insbesondere ihr abschließender Blick bringt die Länge einer Dauer auf den Punkt und markiert das Ende einer Phase. Da sie im Moment des Zeigens die Vergangenheit sowohl produziert als auch aktualisiert, ist die Retrospektive ein Anachronismus. Sie arbeitet zunächst gegen die Zukunft, aber mit der Vergangenheit.
Das Kunstwort *Anachronismus* beschreibt eine zeitliche Gegenläufigkeit

Leonie Licht is an artist and philosopher based in Vienna.

innerhalb der Erzählung. Der kann auch prospektivisch verlaufen. Hauptsache ist, dass die chronologische Folge vertauscht und ihr Grundschlag dadurch gestört wird. Takte werden übersprungen und der Rhythmus wird gedehnt, gekürzt oder mehrfach gespielt, bis er synkopisch gegen den Puls verläuft. Der *Anachronismus* verwirrt die Gesetze der Arithmetik, denen Zeit zwar unterlegen ist, die sie umgekehrt aber auch festlegt. Zeit ist im Grundschlag geordnet und durch Rhythmus gestaltet: um der Messbarkeit willen. Sofort sekündlich bis stündlich.
Der Tagespuls beispielsweise hat vierundzwanzig Einheiten. Dieser vierundzwanzigste Teil ist die äquinoktiale Stunde. Mit ihrer (Wieder) Einführung gewannen Tag und Nacht eine Gleichförmigkeit, die die temporale Stunde zuvor nicht einhalten konnte. Letztere ordnet nämlich allein die lichten Tagesstunden in zwölf Teile. Diese sind jedoch ungleich, weil ihre Längen die Dauer zwischen Sonnenauf- und Untergang messen. So richtet sich der Rhythmus der temporalen Stunden nach dem Anfang und dem Ende eines Sonnenlaufs, derweil ihre Vorfahrin und Nachfolgerin nach der Erdrotation geht. Sie orientiert sich am Tagesbeginn, der gleichzeitig auch Ende vom Tag ist. Mitternacht. Zeitliche Zergliederung heißt, Anfänge und auch Enden herstellen. Jede Gliederung ist eine Einteilung in Anfang und Ende.
Zur Zeit, als diese Einteilung entstand – in der griechischen Antike – ging es bei allem um die Frage des Anfangs. Dafür gab es den Begriff der ἀρχή (archē). Sie ist ein Prinzip, das den Ursprung beschreibt und aller Anfang setzt. Die ἀρχή ist der Beginn eines jeden Tages, aber auch jedes Lebens und Seins, sodass sie alles formt, was danach kommt. Eng verbunden ist sie dabei mit der Idee des Urstoffs, in den sie als erste Zäsur einschneidet. So wird sie zum Ausgangspunkt einer Ordnung und zum Auftakt eines neuen Rhythmus, wo zuvor nur Dissonanz und Unbegrenzung waltete.
Indem dieses Prinzip in das Chaos der Welt eingreift, regiert es dieses. ἀρχή heißt daher auch Herrschaft. Eine Herrschaft ohne Anfang, ohne Zergliederung, ohne Einteilungen ist Unordnung und daher keine Herrschaft. Der Urstoff ist in dem Fall entgrenzt und befindet sich in einem losen Zustand. Alle Glieder sind gleich und haben keinen Kopf, der sie bestimmt. So gibt es nur eine Gegen-Herrschaft, die ἀν-αρχή (an-archē). Sie ist die Nicht-Regierung des Kopflosen, des ἄναρχος (anarchos). Ihre Form heißt Anarchie. Wie die Anachronie, verweigert Anarchie sich dem linearen Verlauf. Sie verwickelt sich in sich selbst, verbindet Drunter und Drüber und bewegt sich im Hin und Her. Da die Anarchie keinen Anfang kennt, kennt sie auch kein Ende. Ohne diese Unterteilungen hat sie keine Vergangenheit. Daher ist ihre Unordnung immer in die Zukunft gerichtet. Anarchie ist prospektiv.

Wenn Anarchie und Retrospektive sich den anti-linearen Verlauf des Anachronistischen teilen, was bedeutet eine Retro-Perspektive für die Ordnung ohne Anfang? Sind sie miteinander verbunden? Sind Zukunft und Vergangenheit miteinander verbunden? Gegenwart?
Ein rückwärts gerichteter Blick versiegelt die Zeitabschnitte, die in die Vergrößerung hinein gealtert sind. Um sie zeitgegensätzlich durcheinander zu bringen, braucht diese Perspektive jedoch die Einteilungen. Weil aber die anfangs- und endlose Unordnung der Anarchie keine Einteilung zulässt, wird ein Rückblick auf diese Abschnitte unmöglich. Die (Un)Ordnung ohne Anfang verhindert die Retrospektive. Wahrscheinlich. Denn das Chaos ruft den Zufall auf den Plan. Unzählbarkeit ist unvorhersehbar und zwingt zu Spontanität und Unlogik. Einerseits entkommt Anarchie so der kausalen Ereigniskette. Jede *causa*

ist auch eine ἀρχή. Andererseits ist das Unzählige auch das Prinzip von Unendlichkeit. Schaut die Rückschau auf die zufällige Unordnung, blickt sie auf ein Ewiges. Und Ewigkeit reicht sowohl in die Vergangenheit, als auch in die Zukunft. Auch wenn sie aus dem Gemenge der Unordnung keine Perioden abspalten kann, kann die Retrospektive in der Unordnung einen Blick in die Zukunft werfen.

Konrad Krcal
Einige Anmerkungen zur Marmorologie

Art critics are generally poets who have betrayed their art, and instead have tried to turn art into a matter of reasoned discourse, and, occasionally, when their „truth" breaks down, they resort to a poetic quote.[1]

Einige Anmerkungen zur Marmorologie

In folgendem kurzen Paragraphen skizziert Plinius d. Ä. die Abfolge dreier Moden des gehobenen Dekors in Rom: von der Wandmalerei über die Marmor- und Goldinkrustation zur Marmormalerei.

„I shall begin then with what still remains to be said with reference to painting, an art which was formerly illustrious, when it was held in esteem both by kings and peoples, and ennobling those whom it deigned to transmit to posterity. But at the present day, it is completely banished in favour of marble, and even gold. For not only are whole walls now covered with marble, but the marble itself is carved

1. Robert Smithson, *A sedimentation of the mind: Earth Projects (1968)*, S. 107, in: Ders., Robert Smithson: The Collected Writings, Berkeley 1996, S. 100-113.

2. Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV, 1.

out or else marqueted so as to represent objects and animals of various kinds. No longer now are we satisfied with formal compartitions of marble, or with slabs extended like so many mountains in our chambers, but we must begin to paint the very stone itself!"[2]
Aus dem Hinweis auf die figurative Qualität des bearbeiteten Marmorpanels ergibt sich eine direkte Verbindung zur repräsentativen Malerei. Die Schulung der bildnerischen Imagination an fleckigen Wänden, knorrigen Ästen, Wolken, Felsformationen usf. ist ein Standardtopos zum Ursprung der bildenden Künste. Steinmetze, die Marmorblöcke auswählen, zuschneiden, polieren und spiegeln (›bookmatching‹) bringen zum Vorschein, was von Natur angelegt war. Als schöpferische Tätigkeit imitiert Malerei diesen Prozess der Hervorbringung repräsentativer Zeichen. Plinius' Klage darüber, dass wir beginnen müssen den Stein zu malen, kann als künstlerischer Imperativ aufgefasst werden.

Wer wird durch Malerei geadelt, wen gefällt es ihr der Nachwelt zu übermitteln? Die Malerei wurde von Königen und Menschen geschätzt, doch lässt Plinius ihr selbst Agens zukommen. Hinter dieser Prosopopöie der Malerei steht eine neuerliche Bewegung der Natur, vergleichbar jener die das Bild hervorbringt, das wir im Marmor entdecken und zur Entfaltung bringen. Mit Plinius klingt hier die römische Konzeption des Genius an, der anders als das spätere Ingenium immer eine den Menschen hinzutretende Macht ist, ein Daimonion. Kurz gesagt geht dem modernen Geniekult die Vorstellung vom Menschen als Medium eines göttlichen Gestaltungswillens voran. In Verbindung mit einem Ansatz zur Erklärung graeco-romanischer Mythologie als Immanenzdenken – bei Plato klingt dies insbesondere im Phaidros an – liefe dieser Geniebegriff auf die Koppelung von *natura naturata* und *natura naturans*, hervorgebrachter und hervorbringender Natur, hinaus.
Aus kunsthistorischer Perspektive können diese Vorstellungen, die in den Ursprungsmythen der bildenden Künste durchscheinen, in unterschiedlichen Fachdiskursen aufgegriffen werden. Die erste Unterscheidung, jene der Form im Verhältnis zur Darstellung drängt sich als theoretische Frage auf.
Marmorbilder können beschrieben werden als Kontinuum von Linien, Punkten bzw. Klecksen und Flächen, die Farbübergänge oder Kontraste bilden. Dieses Repertoire ist der Malerei grundlegend, doch löst sich im Marmor nie so recht eine Figur vom Grund, Figuration bleibt ambivalent. Die Abwesenheit einer ›Raumfigur‹ favorisiert eine kontinuierliche, nicht hierarchische Ausbreitung. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Juxtaposition von Gold- und Marmorinkrustation bei Plinius über das Offensichtliche hinaus an Tiefe, die Frage des Ornamentalen stellt sich. Doch kehren wir mit Plinius zum Problem der Darstellung zurück. Der Marmor repräsentiert Objekte und Tiere unterschiedlichster Art, die Malerei repräsentiert Marmor und mag als Marmor wiederum andere Objekte evozieren. Ungeachtet der Katze, die sich in den Schwanz beißt, müssen wir den Schnitt der Darstellung setzen: Die Form einer Marmorinkrustation, einer Marmormalerei als Bild ist nicht etwas Bestimmtes – auch nichts völlig Unbestimmtes –, das mit Linien umrissen werden könnte oder als Farbkonfiguration hervorträte, sondern das Marmorpanel selbst.
Noch bevor „Objekte und Tiere unterschiedlichster Art" als natürliche oder künstlerische Bilder aus dem Marmor hervortreten können, wird der Marmor Bild.
Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein ist eingehüllt in Zeichen der Herrschaft: Harnisch, Perücke, Kommandostab, Degen, Balustrade, Steinsäule. Alles, bis zur Pose und zum Blick des Porträtierten zeichnet ihn als Standesvertreter aus. Langer Bart und Krone sind zur Perücke verschmolzen; auch sie können wir in Marmor finden, oder als Marmor malen.

„I say, then, when I was at Venice as a young man, marble was being cut

with saws to decorate the walls of a church. And it happened that when one marble had been cut in two and the cut slabs were placed side by side, there appeared a most beautiful picture of a king's head with a crown and a long beard. The picture did not seem to have any fault at all except one—the middle of the forehead seemed too high, extending up towards the top of the head. And all of us who were there understood that this picture had been made in the stone by nature."[3]

Der Stein selbst soll als Zeichen der Göttlichkeit und der Zugehörigkeit dienen. Um einen geringen Münzbetrag können wir das astrologische Narrativ ›persönlicher‹ Steine am Automaten kaufen. Albertus Magnus erkennt als allerschönstes Bild: den Kopf eines Königs mit einer Krone und einem langen Bart. Verweist der Marmor-Bart auf das Alter des Königs, der Nobilität an sich oder auf die mineralogischen Prozesse, die zur Entstehung von Marmor führen? Angesichts der Marmorbilder zerfließen die Grenzen von Mineralogie und Metaphorologie. Wahrhaft königlich ist die Krone, ein Ding, eine geheimniskrämerische Haube mit Edelmetall- und Edelsteinbesatz. Plinius' Könige und Menschen haben die Malerei zugunsten des Goldes und der Steine aufgegeben. Eine menschliche Form der Repräsentation weicht der ›natürlichen‹ Form durch edle Materialen. Doch wie zwischen Königen und Menschen unterscheiden, wenn die Figur nicht im Stein erscheinen will, der die Villa schmückt? Albertus Magnus hatte das Glück einen wahrhaftigen marmornen König mit marmornem Bart und marmorner Krone zu sehen. Es gibt sie also, die Männer mit langen Bärten und Kronen oder Perücken – lange Bärte und Perücken schließen sich gegenseitig aus –, wir müssen sie nur finden.

„The names of minerals and the minerals themselves do not differ from each other, because at the bottom of both the material and the print is the beginning of an abysmal number of fissures. Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing it's own void."[4]

Was ist also die materielle Qualität der Zeichen der Souveränität und was ihre piktoriale Qualität? Nehmen wir ein eher unscheinbares Konstruktionselement, das im Porträt seine Unterscheidbarkeit erhält: Eine Säule, vor deren Hintergrund sich die Konturen des Fürsten absetzen. Sie ist aus Stein zu denken, dessen potenzielle Metaphorik um Härte, Beständigkeit, Reinheit abgerufen und als Eigenschaften des Fürsten übertragen werden soll. Die Übertragung dieser topischen Qualitäten des Materials kann als Äquivokation verstanden werden, insofern die Härte einer Steinsäule zweifellos von anderer Qualität ist, als jene des Fürsten. Wenn die Übertragung als Sprechakt genommen wird, führt ihre linguistische Analyse in die Aporie, denn das, was hier äquivok über Säulen und Fürsten ausgesagt sein soll, verliert bei näherer Betrachtung seine Aussagekraft über das Eine wie das Andere für sich genommen und in ihrer prekären Verbindung. Nicht der Stein als Material der Säule ist hart, ein Stein kann, relational gesprochen weich sein, er besitzt per se weder diese noch andere Eigenschaften. Einem Fürsten mag als Politiker oder Militär die Eigenschaft zugesprochen werden, ›harte‹ Entscheidungen treffen zu können, als Christ – dem höchsten Zeichen der Herrschaft – wird von ihm erwartet Milde zu zeigen. Im Sinne der Glaubensfestigkeit ist seine Härte Milde, aus hart wird weich.[5]

Zur sprachlich-materiellen Präzision und Koordination bleiben fürstliche Fürsten, säulenhafte Säulen und steinerne Steine. Vom Bild her gedacht, fallen die lesbaren Zeichen also unter der Bedingung der Tautologie in eins mit den Eigenschaften des Bezeichneten. Die Tiefe, die Robert Smithson in diesem Verhältnis entdeckt, versucht sich vom Problem der Repräsentation zu lösen. In meiner Interpretation tun

3. Albertus Magnus/Dorothy Wyckoff [Übersetzung], *De mineralibus*, Oxford 1967, S. 128.

4. Robert Smithson, *A sedimentation of the mind: Earth Projects (1968)*, S. 107, in: Ders., Robert Smithson: The Collected Writings, Berkeley 1996, S. 100-113.

5. Nach dem Vorbild Samsons sind die stärksten Säulen nicht stark genug und das „Non plus ultra" der herkulischen Säulen muss in sein Gegenteil verkehrt werden.

6. Hans Lipps, *Metaphern*, S. 71, in: Ders., Die Verbindlichkeit der Sprache. Arbeiten zur Sprachphilosophie und Logik, Frankfurt am Main 1958, S. 66-79.

7. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1798f.

8. Hans Lipps, *Metaphern*, S. 67, in: Ders., Die Verbindlichkeit der Sprache. Arbeiten zur Sprachphilosophie und Logik, Frankfurt am Main 1958, S. 66-79.

Konrad Krcal is an art historian based in Vienna.

Hong Zeiss is an artist based in Vienna.

sich im Versuch piktoriale und materiale Qualitäten, zum Beispiel im Marmor, zur Deckung zu bringen, lediglich Idiosynkrasien auf.
„Die Stelle vorzüglichen Erfülltseins solcher Bedeutungen ist bei „hölzern", „ledern" usw. auch ausdrücklich im Wort festgehalten worden. „Ledern" kennzeichnet aber weniger das Leder selbst […] als z. B. eine Gesellschaft, einen Menschen oder seinen Vortrag. Und es ist die an tatsächlichem Holz aufgenommene und vorzüglich hier begründete Bestimmtheit eines Eindrucks, die in jemandes Stil dann wiedergefunden wird. „Hölzern" ist aber eine Qualität, die an Holz wohl zu erfassen ist, aber nichts, was Holz ohne weiteres wäre; allererst auf der Suche, einen von andersher sich aufdrängenden Eindruck zu präzisieren, wird das Holz zum Mittel einer entsprechenden Ausdeutung. Holz selbst veranschaulicht nur etwas, wodurch anderes charakterisiert wird. Der zur Kennzeichnung eines Eindrucks beigezogene Charakter des Holzes liegt überhaupt nicht in der Richtung von dessen üblicher Betrachtung. Holz selber „ist" nicht in dem Sinn ‚hölzern', wie anderes ‚hölzern' „wirkt"."[6]

Jedes Standesporträt ist das Bild eines Bildes vielmehr als das Bildnis eines Individuums mit bestimmten Eigenschaften. Diese nicht mehr ganz neue Erkenntnis müssen wir auf die spezifischen piktorialen Zeichen der Herrschaft ausweiten. Ein Fürst erscheint in dem Harnisch, den wir in einer Rüstkammer betrachten, als Bild denjenigen, die das Bild des Harnischs als Fürst studiert haben. Heute sind dies, in erster Linie, KunsthistorikerInnen und FürstInnen, allgemeiner EuropäerInnen. Wie die dünnen Schichten des geschnittenen Marmorblocks unterschiedliche Konfigurationen von Einschlüssen (›Marmorisierung‹) hervortreten lassen, die alle auf das Selbe verweisen, sind Standesporträts Elemente einer Folge. Unsere Fürsten lassen sich in der Pose der Geschäftsleute fotografieren und malen. Können wir die Konfigurationen des Standesporträts von einem angenommenen Ursprungspunkt bis herauf in die Gegenwart als Schnitte aus ein und demselben Block nachvollziehen? Damit ist die Aufgabe einer Gattungsgeschichte formuliert, die Lehre des Bildes vor und nach dem Bild.
Um einen Grundlegenden Gedanken zur Gattungstheorie zu formulieren, kehre ich abschließend zu den Ursprungsmythen der bildenden Künste als Beschreibung des Verhältnisses von Form und Darstellung zurück. Es war davon die Rede, dass zwar undeutliche aber durchaus nicht zufällige Formen, eine Konfiguration von Linien, Punkten, Flächen in Farbe, als Darstellungen von Marmor erkannt werden können. Gemalter Marmor ist, wie ich zu zeigen versucht habe, hinsichtlich seiner piktorialen Qualität marmorn wie ein geschliffenes Marmorpanel. Mit einem Terminus der frühen Neuzeit könnte diese Qualität des Marmors als Begriffsbild bezeichnet werden. Genau aus dieser Sphäre gewinnt die Gattungstheorie ihre unscheinbare aber grundlegende Legitimation. Einige Implikationen des Begriffes, auf die hier nicht eingegangen werden kann, hat Kant in seinen Überlegungen zum Schematismus über Bord geschmissen. Der Kernsatz zum Schema bei Kant lautet wie folgt: „Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe."[7]

Ich schließe mit einer Anregung zur Ständegesellschaft der Gattungstheorie, anders gesagt einem Tropfen Wasser der Metaph- oder Marmorologie:

„Je nach der Lage einer Streichholzschachtel auf dem Tisch z. B. läßt man diese dort „stehen" oder „liegen". Der Versuch aber, das Unterscheidende in der Bedeutung beider Wörter auseinander-zusetzen, – ansetzend etwa: maßgebend hierbei sei, ob die Breit- oder kleinere Schmalseite dieser Schachtel aufliege – scheitert daran, daß das Entscheidende hier wohl sachlich zu erfüllen, aber nicht sachlich zu greifen ist. Nur weitere Beispiele können helfen, diese Bedeutungen abzugrenzen: Sachen „stehen" oder „liegen" irgendwie; aber nur ihr „Stand" kann gut oder schlecht sein, – usw."[8]

Jette Büchsenschütz
Keine Spur von Retrospektive

Keine Spur von Retrospektive

Ich werde dort nicht verjüngt werden. […] Wir werden dort nicht geheilt werden. Wir werden dort keine Zeichen sehen. Wir werden dort einfach gewesen sein.[1]

Wohin und warum sich der Greis, der Soldat, der Spieler und die junge Frau in Handkes *Abwesenheit* auf die Reise begeben, bleibt vage. Erst im Zuge der Rede, die der Alte seinen Mitreisenden hält, deutet sich der Sinn des Unterwegsseins an: „Orte ohne Klang und ohne Name", eine „Oase der Leere"[2] zu finden.
Diese Beschreibungen sind nicht metaphorisch gemeint. Die Orte, die gesucht werden stehen für nichts anderes als das, was sie sind: namen- und klanglose Orte der Leere – denn sie sind von jeglicher Instrumentalisierung befreit; sind befreit von Zuschreibungen, „bezeichnet vielleicht allein dadurch, daß dort *nichts* ist, während ringsherum *etwas* ist."[3] Der Zielpunkt der Umherreisenden bleibt der Augenblick, um zu begreifen, dass nicht und was nicht zu begreifen ist. Deshalb muss auf dieser Reise nichts geschehen. „Schreiben nah am Nichts"[4], nannte Handke sein Erzählen in *Am Felsfenster morgens*. Anschreiben gegen eine Wirklichkeit, die von unserer Sucht nach Sensation und Authentizität zerkaut ist.

[…] wir denken mitten in jener Welt aus schon vollzogenen Einschreibungen – man kann sie auch „Kultur" nennen. Und wir denken nur deshalb, weil es inmitten solcher Fülle doch noch etwas Leeres gibt und weil wir für dieses Leere einen Platz schaffen müssen, durch den möglich wird, daß sich das einstellt, was noch zu denken bleibt. Aber das kann nicht anders „kommen" als im Modus einer Einschreibung.[5]

Setzen wir ein Fragezeichen hinter den letzten Satz von Lyotard. Wie ist diese Leere, die Raum schaffen soll für die flüchtigen, zentrums- und konturlosen Gebilde, die sich Begriffen und Beschreibbarkeit entziehen, herzustellen? Wie den Modus der *kulturellen* Einschreibungen

1. Handke, Peter: *Die Abwesenheit*. Ein Märchen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 83.

2. Ders., S. 82.

3. Ebd..

4. Ders.: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987), Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1998, S. 535.

5. Lyotard, Jean-François: *Ob man ohne Körper denken kann*, in: Ders.: Das Inhumane. Plauderei über die Zeit, Wien: Passagen 1989, S. 23-49, hier S. 43.

6. Zhuangzi: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Düsseldorf / Köln: Eugen Diederichs Verlag 1951, S. 165.

7. „*Ein guter Wanderer lässt keine Spur zurück.*" in: Laozi: Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben, München: Eugen Diederichs Verlag 1989, S. 67.

8. Zhuangzi: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, S. 181.

9. Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 40 f..

Jette Büchsenschütz is a sinologist and dance researcher based in Vienna.

verlassen und das Ungedachte im Modus von *Einschreibungen* zulassen und eine Leerstelle im System finden? In der Absichtslosigkeit, einer Indifferenz gegenüber der Fülle, einen Weg finden?
Der leere Raum, so lesen wir bei Zhuangzi, ist weder offen noch geschlossen, befindet sich weder Drinnen noch Draußen, sondern ist ein Raum der fließenden Übergänge. Während die europäische Tradition das „Wesen" durch Unterscheidung, Abgrenzung und Ausgrenzung des Unwesentlichen definiert, bietet der leere Raum Platz für das, was *Dazwischen* liegt: das Ungedachte, das noch-nicht und nicht-mehr-Identische, das sich Verwandelnde. Er verweigert sich der Vorstellung von substantieller Geschlossenheit.
Zhuangzi beschreibt eine ähnlichen Atmosphäre, die wir aus Handkes Märchen kennen:

Dort sind alle Unterschiede verschwunden. Mein Wille hat kein Ziel, und ich weiß nicht, wohin ich komme. Ich gehe und komme und weiß nicht, wo ich halt mache. Ich wandere hin und her und weiß nicht, wo es endet.[6]

Das namenlose Ich, das hier wandert, hat nichts zu tun mit unserer Vorstellung vom autonomen und einzigartigen Ich, das wir für das Wesen(tliche) einer Person halten. Das abendländische „Wesen" ist das Resultat von Identifizieren und Ausgrenzen. Es impliziert Sesshaftigkeit, Identität, Besitz, verlangt Kontur und Form, um (als individuelle Figur) sichtbar zu werden und – noch entscheidender – eine Spur zu hinterlassen. Es ist das Gegenbild zu Zhuangzis namenlosem Wanderer im Raum der Verwandlung.

善行無轍迹[7]

Wie etwas erinnern, ohne in Spuren zu laufen? Wie etwas zurückblickend, retrospektiv zusammenfassend zeigen, das nicht als materielles Ding vorgeführt werden kann? Gleicht eine Retrospektive der Leere einem ästhetischem Defizit?
Der Kommentar an der Wand würde nur weitere Zeichen hinzufügen, Zeichen ohne Widerstand, die die gewünschte Ordnung stimulieren und aufrechterhalten und helfen uns zu erinnern. An die Narration, die Sinn stiftet und reproduziert, indem sie die Spuren aufliest und ordnet, die hinterlassen worden sind, um eine lineare Entwicklung herauszulesen, als ob es „ein Festhalten von Ende und Anfang gäbe"[8]. Diese Art von kohärenter Zeit ist verlässlich, denn sie lässt nichts Neues, Unvorhergesehenes zu. Sie strebt nur scheinbar vorwärts, einem Ziel entgegen, so wie das Ich, das Schritt zu halten versucht: Es möchte wahrgenommen werden, sich entwickeln und reifen. Davor und danach, davor und danach die Ankunft. Doch was ist mit dem Übergang, dem *Dazwischen* zwischen Sitzen und Aufstehen? In ihm zerfliesst die Präsentation von Fakten und Artefakten – sie ist die Leerstelle im System.

Das Defizitäre wäre nur dann ein Mangel, wenn sich unsere Erwartungen an das Gewordene ketten. Die Leere hingegen hat den Sinn, Platz bereitzuhalten fürs Neue, fürs Mögliche. Sie verlangt eben nicht eine Rekonstruktion von Vergangenem, ein Entziffern (der zeitlichen Struktur der Einschreibungen folgend) von alten Spuren, sondern einen Rückblick, der in-different ist, der sich bis in die Abwesenheit zurücknimmt, so dass das, was sich der direkten Beschreibbarkeit entzieht, erscheinen könnte:

Was war? Nichts geschah. Und es bräuchte auch nichts zu geschehen. Befreit von Erwartung war ich, und fern von jedem Rausch.[9]

Anne Schmidt
„Warum sollen alle meine Handlungen denn gut sein?!"

Samuel Bich im Exklusiv-Interview mit Anne Schmidt vom DenkART Magazin

Anne Schmidt: Hast du Angst vor mir?
Samuel Bich: Du meinst jetzt gerade oder generell? Eigentlich, Angst würde ich nicht sagen. Nein, habe ich nicht.
AS: Gestern las ich einen Text von Jean Paul Sartre über die Prägung des Charakters von Jean Genet, einem französischen Novellisten, durch sein Aufwachsen im Waisenhaus. Ohne den Text jetzt kennen zu müssen, wird hier an die Prägung des Habitus, Charakters und Handlungsvermögens durch die Herkunft appelliert. Würdest du sagen auf Grundlage deiner sozialisierten, ethischen Vorstellungen, wie der Sinn des Handelns ein positiver wäre, sind all deine Handlungen und Tätigkeiten als „gut" zu kategorisieren?
SB: Warum sollen alle meine Handlungen gut sein?
AS: Wenn man davon ausgeht, dass Menschen herkunftsbedingt eine ethische zugrundeliegende Vorstellung von „gut" und „böse" haben, handelst du dann gemäß deiner geprägten Vorstellung von was „gut" ist, „gut"? Das sind ja oft handlungsleitende Grundsätze die nicht bewusst aufgerufen werden.
SB: Ich zweifle schon oft an dem, was ich tue. Ich bin mir nicht immer sicher, ob es „gut" ist, wie ich entschieden habe. Meistens stellt sich das erst nach dem Tun heraus, ob es gut oder schlecht war. Erst durch den Abstand zum Tun ergibt sich die Einschätzung.
AS: Das bedeutet, du würdest nicht gegen deine ethischen Vorstellungen handeln, aber, erst im Nachhinein kannst du absehen, wie sich dein Handeln ausgewirkt hat?
SB: Was wäre ein Handeln gegen meine ethischen Vorstellungen?
AS: Ich denke da z.B. an Charline von Heyl die in einem Interview angibt, immer gegen ihre Vorstellung von Kunst/Malerei gehandelt zu haben, um sich selbst über ihre Grenzen hinwegzusetzen. Sie lehnt diese Argumentation dann begrifflich an „Bad Painting" an, sich aber wohlweislich davon abgrenzend, da es sich nur um eine eigene, innere Kategorie des schlechten Malens handelt. Das ist eine Frage des eigenen, entstandenen Geschmacks, wo dieser verwurzelt ist und ob diese Wurzel auszureißen ist.
SB: Nach den 70ern entwickelte sich Bad Painting unter anderem aus der Annahme heraus die eigenen Erwartungen austricksen zu können. Es hat sich aber herausgestellt, dass diese dann wieder Formverständnissen unterworfen sind, die man nicht so leicht loswerden kann. Ich versuche schon Strategien zu finden, mich selbst auszutricksen. Ich würde sagen, dass bei dieser Ausstellung, dass ich dich z.B. gefragt habe einen Text zu schreiben, das auch der Fall ist. Zum einen um ein anderes Ergebnis zu bekommen, als würde ich selbst schreiben, da ich glaube dass du einen anderen Blick hast als ich selbst. Interview ist dann dennoch ein Format mich selbst wieder hinein zu bringen, aber auch in einer entblößenden Form - Und über Fragen von dir.
AS: Würdest du sagen, das Interview kommt dem Ausstellen als Wort, dem Exposure, sehr nah? Das ist ja eine spannende Überlegung.
SB: Das war ja auch unter anderem deine Entscheidung.
Beide Lachen
AS: Da wir uns jetzt im Bereich des Geschmacks befinden, schließt sich für mich die Frage an, was bedeutet die ausgestellte Arbeit, das Kunstwerk für dich.
SB: Für mich ist das Kunstwerk zum einen die Ausstellung, die aus drei Teilen besteht, dem Ideal Space, dem Bistro 21 und der Wohnung der Familie Bayer. Ich bin daran interessiert das Format der Ausstellung als Produkt zu adressieren und gleichzeitig für mich als Praxis nutzbar zu machen, indem ich mich über die Texte von euch bzw. ihr mir Material über meine Praxis zu Verfügung stellt, sodass ich über meine Praxis nachdenken kann und es gleichzeitig auch produktiv ist, in Form der Ausstellung eben. Eine Pro-

duktive Praxis.
AS: Daran schließt sich für mich mit Merlin Carpenter an: Wer sind deine besten Freunde?
SB (lacht): Alle Facebookfreunde.
AS: Es geht ja schon um Netzwerk, inwiefern auch darum das offen zu legen?
SB: Lustigerweise sind es 11 Freunde. Wie dieses tolle Magazin. Es geht auch darum das offen zu legen, aber natürlich auch nicht das komplette.
AS: Sieht man hier deine präsentierte Arbeit an, die das Ausstellen, also das Zeigen, sowie Retrospektive, dem Präsentieren einer vergangenen Öffentlichkeit zusammenführt, kommt der/die Betrachtende nicht umhin zu fragen, an wen du deine Arbeit adressierst.
SB: Die Adressierung. Für welches Publikum. Für ein Publikum, das sich für meine Arbeiten interessiert. Ich möchte mit einem kunstinteressierten Publikum kommunizieren.

Vielleicht ist es am treffendsten gerade bei dieser Arbeit zu Retrospektiven zu sagen, dass es für Freunde von mir ist.
AS: Wer sind denn deine Freunde?
SB: Verschiedene Menschen, mit denen ich nebeneinander gesessen bin auch manchmal im Bus.
AS: Der Annahme nach, wenn wir uns im Flugzeug befinden würden und uns einander nicht bekannt wären, und ich würde dich fragen: „Fühlst du dich in deinem Arbeiten frei", was würdest du dann antworten?
beide lachen
SB: Schwierig. Ich fühl mich in meiner Arbeit relativ frei aber bin auch an gesellschaftliche Konventionen gebunden, die mich nicht frei agieren lassen. Aber ich muss sagen ich fühle mich frei.
AS: lacht
SB: Im Flugzeug würde ich mich auch freier als im Bus fühlen, und noch freier im Auto. Zu Fuß.
AS: Viele Unbekannte treffen sich im Flugzeug, fliegen ist Business, Leute, die nichts Wichtiges zu tun haben fliegen ja nicht, außer in den Urlaub, und da hat man eine Stunde um zu networken. Alle nehmen ihre Visitenkarten mit und fragen einander dann höflich distanziert: Entschuldigen Sie, darf ich sie was Intimes fragen? Was machen sie denn beruflich?
SB: Das mache ich nicht so oft. Ich winke dann nur kurz. „Ich finde sozial das Flugzeug anstrengend genug". Ich würde Ohrstöpsel tragen.
AS: An dieser Stelle würde ich dir meine Karte unter die Nase halten, auf der wohlgemerkt New Spirit steht und fragen: Sagen Sie, fühlen Sie sich frei in Ihrem beruflich tun?
SB: Entschuldigung? Wie bitte? Ich würde wieder meine Ohrstöpsel rein machen.
AS: Nach Christoph Menke ist Kunst die Kraft der Begeisterung. Was sind Sachen, die dich begeistern?
SB: Sachen, die ich nicht verstehe. Es gibt Sachen, die Begeistern mich, weil ich sie formal interessant finde, die eine materielle oder farbliche Qualität haben, oder die einfach nur intellektuell spannend sind; tolle Gedankengänge oder Gedanken die ich nicht verstehe.
AS: Beruflich gesehen würdest du sagen, du bist vom anderen Geschlecht?
SB: ÄHM….
Beide Lachen.
Was ist das andere Geschlecht? Ich versuche nicht so zu denken. Ich weiß nicht, was du meinst.
AS: Dann ist es ja eine ganz gute Frage.
SB: Können wir uns mehr über diese Frage unterhalten.
AS: Nein. Nein, es kommt noch eine andere Frage.
Zurückkommend auf die Frage nach der Bedeutung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit in deiner Arbeit, schließt sich für mich die Frage an, wann hast du begonnen dein Leben differenziert zu denken.
SB: Ah diese Frage hast du mir schon mal gestellt. Als wir uns damals im Zug begegnet sind.
ÄH ich weiß nicht, meine Arbeit oder mein Leben?
AS: Leben.
SB: ou.- ich denke das war mit 3, als ich gemerkt habe ich bin nicht allein. Da habe ich vielleicht begonnen mich als Teil von etwas Größerem zu sehen.
AS: Hing das mit dem Erlangen der Sprache zusammen?
SB: Mit Sicherheit.
AS: Und wie würdest du die Frage bezogen auf deine Arbeit beantworten?
SB: Mit drei Jahren habe ich noch keine Arbeit begonnen. ich gehe davon aus du meinst künstlerische Arbeit. Wann ich angefangen habe das differenziert zu denken, what ever that means. Das war bestimmt 2011. Davor habe ich gezeichnet, früher mit meinem Onkel, der Kunstlehrer an einem Gymnasium war. Da war das noch nicht differenziert. Differenziert bedeutet für mich dass es als Teil in größeren Zusammenhängen gedacht wird; die strukturellen Gegebenheiten mitdenken. Das habe ich erst gemacht nachdem ich mit der Schule fertig war. Ich begann sehr intensiv und viel zu produzieren und habe mir Gedanken darüber gemacht, was es ist und was es sein kann.
AS: Welch genuine Schlussworte, ich bedanke mich für den präzisen Einblick.
SB: Die Freude ist ganz meinerseits.

Yannick Steiner and Anne Schmidt are the dominant force behind discursive practice in the Viennese Art Scene. They became well known as the founders of the street newspaper DenkArt, which challenges the art to think.

RSMA
Die Retrospektive als Markierungspunkt für Erfolg Kunstschaffender in Zeiten digitaler Reproduktion

Die Retrospektive als Markierungspunkt für Erfolg Kunstschaffender in Zeiten digitaler Reproduktion

Dieser Artikel möchte keinen Anspruch auf objektiv gesichertes Wissen erheben. Wir befinden uns im Rahmen dieser Schrift bei einem Befindlichkeits-Plädoyer ganz im Zeichen der Comment- Culture mit philosophisch-pessimistischem Charakter. Die Philosophie ist in ihrer Suche nach Wahrheit dem Auffinden richtiger Frage verpflichtet, nicht dem Finden rechter Antworten. Möchte Kunst dieser Tage gerne gefallen oder sich zumindest hochpreisig veräußern, so möchte diese Schrift sich sonst jeglicher Nützlichkeitsvorgaben und Kategorisierbarkeiten entziehen, um einem kritischen Drang unzertifizierter Gedanken im Sinne des Sapere Aude über die Schrift Ausdruck zu verleihen, die sonst gewöhnlicher als bedeutungsschwangere Kunstrezeptionen und als privilegiert akademisch aufgeladene Schriftenreihen daherkommen. Der oder die Autorin möchte dazu in Distanz treten, um den Versuch zu verfolgen eigenwillige Gedankengänge auf unorthodoxe Weise über einen undefinierten Zugang Substanz zu verleihen. Sollte dieser Einstieg schon zu komplex erscheinen, sehen Sie bitte von einem Feedback ab, der oder die Autorin verzichtet auf Vorschläge zur Optimierung kulturproduktions-technischer Verfahren. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Das Denken und Mitteilen, das Kunstschaffen im weitesten Sinne suchen immerzu Möglichkeiten aus dem Rahmen zu fallen, den sie neu zu finden suchen, bevor sie von Headhuntern, Trendsettern oder einfallslosen, aber einflussreichen Kulturproduzenten übernommen und von kapitalistischen Verwertungskanälen völlig aufgesogen und adaptiert werden. Das Thema dieses Aufsatzes behandelt die Frage nach dem Phänomen der *Retrospektive* in der gegenwärtigen Kunstwelt als Markierungspunkt für den ein

setzenden Erfolg eines Künstlers. Erfolg als statistische Konstante soll hierbei in ihren verschiedenen Modi kurze Beachtung finden. Eine Retrospektive, das *Wiedersehen*, neu betrachten, beziehungsweise Zurückblicken auf eine Werkreihe, die als solche noch nicht zusammengefügt wurde oder erstmals als Gesamtgefüge aufbereitet wird, dient umso mehr als Zeichen des Durchbruches, wird damit doch mindestens ein Tatbestand suggeriert: Die Arbeit eines Künstlers fasst schon so viele Werke, dass sie einer umfassenden Betrachtung als *Rückschau* Beachtung finden dürfen. Man könnte den Satz auch so umformulieren: Der Künstler verdient Beachtung, *weil* er so viele Werke schon geschaffen hat, so dass ein Rückblick über die vorangegangene Werkreihe *lohnenswert* erscheint. *Quantität* erzeugt vordergründig Wert in Zusammenhang mit den Präsentationsorten, in denen die Kunstwerke ausgestellt wurden. Aber nun ist nicht mehr nur das Werk beziehungsweise die Werkreihe an sich Teil eines Marktes, vielmehr ist es der *persönliche* Einsatz des Künstlers als *digitale Persona* im globalen, digitalen Netzwerk einer Welt, die zwar globale Reichweite suggeriert, und doch eine verborgene Architektur in sich birgt, die jedoch nur einer kleinen Schicht finanziell gut aufgestellter Upper-class Unternehmen inne ist. Das Internet - einst als neu gewonnene, raumlose Stätte demokratischen Austausches gedacht - entpuppt sich so zunehmend als neuer Hort kapitalistischer Interessenkämpfe privater Großunternehmen, die sich aus den zahlreich veröffentlichten Unternehmungen unbedeutender Akteure speist. Nicht mehr nur Zeit ist Geld, nun ist es der kontinuierliche Blick und die stetige Zurschaustellung des eigenen Lebens, welches von immensem Wert erscheint. Hier könnte Ihre Werbung stehen. ArtFacts.net soll hier als Beispiel dienen, wie die Verwertungsökonomie über *Aufmerksamkeit* generierende Mechanismen im Internet so etwas wie den Erfolg eines Künstlers auszumachen verspricht. Was ist ArtFacts.net? ArtFacts ist eine digitale Plattform, die mittels Profiling den *Erfolg* eines Künstlers abbilden möchte. Dabei agiert die Plattform ganz im Sinne einer kapitalistischen Verwertungslogik mit forensischem Anspruch. Jede Auflistung, jede Erscheinung im weiten digitalen Feld wird erfasst und bewertet. Dieses Angebot versteht sich als Service, für die das Unternehmen ArtFacts verschiedene Leistungen anbietet, von einer kostenlosen Kontoerstellung bis hin zum Abonnement einer Premium-Version. Mit Letzterer ausgefeilten online-Serviceleistung genießt man nicht nur die Vorteile bald schon unter den erfolgreichsten Künstlern gelistet zu sein, sondern dieses Ziel kann für 90€ im Jahr unter persönlicher Betreuung, wie man sich am besten online vermarkten lässt, erstanden werden. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Auf der Startseite der Homepage stellt sich ArtFacts folgend vor: „This is a list of the 100 top-ranked artists on ArtFacts. These rankings are based on a unique set of algorithms that process exhibition data. You can access the entire ranking of over 622257 artists and more filtering options by booking the **ANALYTICS**, **PROFESSIONAL** or **PREMIUM** plans listed."(https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists, 12.11.2018). Während ArtFacts ein (Miss-)Erfolgsbild von Künstlern als Bündelung der Schaffenshistorie anbietet, lässt sich Erfolg als solchen jedoch grundsätzlich in Frage stellen. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Erfolg im kapitalistischen Sinne bedeutet wie hoch das Veräußerungs- und Verwertungspotenzial des Künstlers und seiner Werke ist - und zwar vom ersten Moment der digitalen Erfassung, angenehmer verstanden im Wort des „Teilens", bis hin zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Speisung eines eigenen Profils durch einen persönlichen Account. Hier könnte ihre Werbung stehen. Für die Kunst bedeutet das einen Schift von analogen Ausstellungsflächen hin in digitale Präsentationsräume. ArtFacts dient hierbei als Paradebeispiel wie *Erfolg* als gesellschaftlich hoch angesehener Wert durch ein System des Rankings zum ultimativen *telos* einer statistisch aufbereiteten Welt konstituiert wird. Hierbei spielen nicht nur die Auflistung der Anzahl und der dokumentarischen Aufzählung digitaler Repräsentationsräume von etablierten Institutionen bis hin zu randständigen Off-Spaces eine Rolle

Shoshana Zuboff, *Big other: surveillance capitalism and the prospects of an information civilization*, Journal of Information Technology (2015) 30, 75-89

Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. Dtv, München 2007.

Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung*. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008.

den Erfolg eines Künstlers zu bemessen. Auch nicht nur die eigene Präsentation der Werke auf Künstler-Webseiten, sondern insbesondere ganz im Sinne der *Aufmerksamkeitsökonomie*, wie stark der Künstler im Internet als Person(a) vertreten, *sichtbar* und vernetzt ist, wird zur ausschlaggebenden Frage was den Triumph eines Kunstschaffenden ausmacht. Um sich bei ArtFacts zu registrieren, bedarf es einer Accounterstellung über andere Dienste, die mit ArtFacts kooperieren und ganz im Zeichen der digitalen Wahrnehmungsarchitektur angesiedelt sind: Twitter, Google oder zumindest über eine Emailadresse wird der Zugang zum Erfolg gelegt. Je genauer und größer die Zielgruppe auszumachen ist, desto höher die Chance auf einen Absatzmarkt mit Profitpotenzial. Ziel- und Absatzgruppen lassen sich im digitalen Zeitalter als *Follower* ausmachen und das über statistische Erhebungen persönlicher Preisgaben -ganz ohne Rechnungen stellen zu dürfen. Der *Ausverkauf des Selbst* dient als Grund-Garantie und notwendiges Einbringen, um in einer Gesellschaft des Wettbewerbs über *Wahrnehmung* überhaupt *zu sein*. Die Wahrnehmung, einst beschränkt über nur wenige Kanäle, um massenmediale Reichweite zu generieren, ist heute ein Ozean wettbewerbs-ideologisch verseuchter Gewässer, zu denen ein Ausflug nicht genug ist, baden sollst du darin, so lange und so viel du nur kannst. Das *Surfen* im Selfi-Modus ist damit zur existentiell notwendigen Lebenseinstellung geworden. Wer sich verweigert, hätte vielleicht noch Zeit, um Menschenleben beim Schwimmen über Weltmeere zu retten. Aber damit macht man sich mittlerweile strafbar. Und das Mit-Schwimmen im metaphorischen Sinn, hier synonym für das *Surfen* gebraucht, ist die charmanteste Form eines Opportunismus, der zwar das persönliche Ego stärkt -ohne dafür das Haus verlassen zu müssen, aber *Solidarität* im klassischen Sinn tendenziell schmälert. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Das Aufgehen in der digitalen Masse als vereinzelter Fame-Suchender ist immer noch einfacher als kriminalisierte Handlungen aus Menschlichkeit heraus vorzunehmen. Man stellt nur selten oder sehr leise auch mal die Frage nach einem *bedingungslosen Grundeinkommen*, wenn der Markt sich aus Existenzen speist, die als solche erst Beachtung finden, wenn sie sich preisgeben, am besten unentgeltlich zur Schau stellen. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Im Glauben an ein unkontrolliertes Spiel mit möglichst hohem Gewinn, lassen sich am meisten Gelder generieren, was sich am konstanten Erfolg von Glücksspielen wie Lotto ablesen lässt. Zeige mir dein Profil und ich sage dir, wer du bist. Müll lässt sich in mindestens drei Kategorien einteilen. Beim Menschen stellt sich die Verwertungsfrage komplexer dar, kommt aber über „soziale" Plattformen und Ranking Pages geradezu kinderfreundlich daher. *Erfolg* setzt sich aus der Anzahl von Klicks und damit der generierten Reichweite von Schaulustigen zusammen. Nun ist es nicht mehr der kritische Untergrund als Bewegung, einst auch „so-called" Avantgarde, - nun zeichnet sich der Künstler selbst sein Bild nach Außen im Spiel narzisstischen Heischens nach Aufmerksamkeit nach. Was für Albrecht Dürer noch als revolutionärer Akt galt, nämlich sich das erste Mal in der europäischen Kunstgeschichte als eigenständige Künstlerperson abzubilden, ganz unabhängig von Auftraggebern - das nennt sich heute die Realisierung Andy Warhols Prophezeiung als feuchter Traum vereinzelter, aber vieler *Kulturstricher* dieser Tage. 15 Minuten Fame, werden zu einem lebenslangen Marathon des Sich-zur-Schau-Stellens. Wer es schafft die Augen vieler auf sich zu lenken, ein Bild von sich selbst zu kreieren im steten Fluss immer neuer Bildangebote seiner selbst, der bekommt überhaupt erst die Chance in ein kollektives Gedächtnis einzugehen. Neben dem eigenständigen Schaffen einer Kunstpersona, wird sich aber schon bald die Frage auftun, wie man eines Tages Künstler-Biografien schreiben wird, wenn sich das scheinbar gesamte Leben auf digitalen Plattformen abspielte, deren Servern privaten Unternehmen gehören, die national völlig unterschiedlich aufbereiteten Rechtssystemen unterstehen und dennoch Rechte über Bilder und Konversationen über Ländergrenzen hinaus besitzen. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Wem gehören die Bilder und datenreichen Hinter-

lassenschaften von Chats, Arbeits-, Bekannten- und Freundeskreisen, deren Verhältnisse als solche nicht mehr klar zu definieren sind, wenn Freundschaften sich als bloße Bestätigung eines Pop-up Fensters auf Flatscreens ausmachen, und doch eher Dunstkreise als tatsächliche Verhältnisse von Verflechtungen aufzeigen? Wer sich nicht „connected", ist selbst schuld am Ausbleiben des Erfolges. Einher geht die Logik der Aufmerksamkeit als Voraussetzung für Erfolg mit einer Kultur des Bewerten und Kommentierens. Der Shitstorm stellt dabei nur eine unangenehme Ausformung von massenhysterischen Phänomenen unserer Gegenwart dar. Sozial bedeutet nicht mehr solidarisch mit Minderheiten und Randgruppen zu sein, sondern *social platforms* entwickeln sich zu Kampfstätten visueller Reproduktionsfabriken über das *Spektakel* im Modus der Ich-AG. Jemand gilt nun etwas, wer am Besten eine dieser Scheinwelten des Erfolges konstruiert, um im großen Welttheater so vieler Schattenexistenzen nicht nur sich selbst, wer letztlich *seinem* Werk noch so etwas wie Substanz durch *Schein* zu verleihen vermag. Erfolg bemisst sich an der Quantität der Kunstproduktion und den Netzwerken, welche Zugang zu Geldquellen und Fan-Gruppen legen, um Nachahmungseffekte und den Glauben an ein Konstrukt von **V**ERY **I**MPORTANT **P**EOPLE zu fixieren. Wer aber setzt sich noch für **V**AGABONDS **IN** **P**OWER ein (Fela Kuti) in Zeiten, in denen Kritiker von Staaten zu potenzielle Staatsgefährder und Terroristen degradiert werden? Sicherheit und Ordnung im Zeichen umfassender Datenerfassung ist eine Form von Oppression, der sich die Kunst in den Anfängen moderner Gesellschaften zu entziehen versuchte, während man heute gerne minimalistisch reduziert in der Bedeutung eines Werkes daherkommt, das großformatig als teures Kulturprodukt in Bankenhallen und als Wohnzimmerschmuck von Neureichen dienen möchte. Geiz ist geil. Reich ist besser. Die Frage wie sich Erfolg in der Kunst tatsächlich bemessen lässt, bleibt offen. Hier könnte Ihre Werbung stehen. Die Rankingvorgänge selbst bleiben undurchsichtig, opak. Hinzu kommt ein kritisches Moment, vergegenwärtigt man sich, dass „das" Internet (neben anderen digitalen Netzfeldern, deren Zugang wir jedoch nicht kennen oder selten nutzen wie das DarkNet) nicht nur einen einst demokratisch gedachten, somit politischen Ort darstellte, sondern mittlerweile ein von kapitalistischen Markstrukturen und -interessen getragener Olymp weniger Anbieter darstellt, die als Unternehmensgründer wie Facebook und Instagram ein unsichtbares, kleines Heer von Investoren, Werbebetreibenden und Software- Entwicklern stellen, um den Hunger einer großen Armee Fame-Suchender Kulturproduzenten zu *bedienen* -nicht zu stillen. Sich bewerben, Werbung für sich machen, Werbung schalten lassen. Die Bewerbung ist ein tragendes Mittel im Zeichen des Wettbewerbs. Doch welchen Wettbewerb muss die Kunst über sich ergehen lassen, möchte sie doch alles andere als immerzu nur selbstreferenziell die Reproduktionsmaschine visueller Erzeugnisse von Ereignissen sein -und im besten Fall als kritisches Potenzial in Form eines Kunstwerkes auch als Ausdruck einer Lebenshaltung in Distanz zu bestehenden Verhältnissen treten möchte? Wer will noch ein wenig verstören? Partnership und Tinder sind digitale Plattformen, die über Algorithmen versprechen einen Partner zumindest zum Bumsen zu finden. Überhaupt scheint es in diesen Tagen leichter zu sein es miteinander zu treiben als sich aneinander zu reiben. Phänomena in Abstraktum. Das Mitlaufen ist dem Internet in der Erfolgslogik *inhärent* eingeschrieben. Die Avantgarde war nicht nur dem Namen nach eine Gruppe von Kunst- und Kulturproduzenten, die dem Strom an hysterischen Massen vorausgehen wollte, eher war sie auch so etwas wie ein Widerstandszentrum im Feld unkritischer Massen, die sich gutgläubig in die Arme oppressiver Politiken zweier Weltkriege fallen ließen. Die Antike lebte von den Geschichten ihrer Götter, gesehen hat man sie nicht, und doch waren sie in den Köpfen der Menschen so präsent, dass man Tempel für sie errichtete. Heil Internet. Wo sind die jungen Römer (Falco)? Wer nicht an das Profil glaubt, wird ausgemerzt. Man muss sich Vorteile schaffen, Wettbewerbsvorteile, um Karrierechancen und -potenziale gewinnbringend für sich zu nutzen. Die

Baudrillard, Jean, „Requium für die Medien", in ders., *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978a, 83-118.

Baudrillard, Jean, „Unser Theater der Grausamkeit", in ders., *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978b, 7-18.

Baudrillard, Jean, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.

Fela Aníkúlápó Kuti' & Africa ‚70' - *V.I.P. (Vagabonds In Power)* Vol. 1 Live In Berlin, Label Jofabro- KILP 001, 1979, Original Recording S. F. Berlin

Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*. Wagenbach-Verlag, Berlin 2016

Paul Dourish: *Not The Internet, but This Internet: How Othernets Illuminate Our Feudal Internet*, Department of Informatics University of California, Irvine

Falco: Junge Römer, A&M Records – AMS 12-9769, 1984, Written by Falco, Robert Ponger

Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", in ders., Unterhandlungen. 1972-1990, Frankfurt a.M. 1993, 254-262.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen*. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1977.

Ulrich Bröckling: *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. (Hrsg. mit Susanne Krasmann, Thomas Lemke). Suhrkamp, Frankfurt 2000.

Andrejevic, Mark: »Facebook als neue Produktionsweise«. In: Röhle, Theo/ Leistert, Oliver (Hg.) (2011): *Generation Facebook*. Bielefeld, Transcript, S. 31-49.

Halpin, Harry: »Immaterial Civil War. The World Wide War on the Web«. In: Culture Machine, (2013), S. 1-26.

RSMA (Rahel Saba Mariam Albrich) is an artist and philosopher and currently based in Vienna.

Familie sucht man sich nicht aus, das Netzwerk schon. Glaube an die Macht deiner Tat, Arbeit macht nur frei, wenn du deine Tätigkeit als solche ansiehst. Bezahlung wird in Zeiten des Präkariat obsolet. Zeit ist Geld und Zeit hat niemand mehr, Geld auch nicht, aber der Glaube, der Glaube, dass es anders besser werden könnte, lässt dem Spieltrieb in der Arena des Fame-Kultes freien Lauf. Homo ludens likes to play with money, he never had, to play is our nature, and money feels good. But fame feels almost better. Hier könnte ihre Werbung stehen. You don´t have to change the world. Better change your attitude and play. Play without getting payed. To be seen is the guarantee of your tomorrows breakfast in one of the last ungentrified flats you are still allowed to sit in. We, Kulturstricher dieser Tage, we don't occupy houses, we like to buy devices, which rape the same earth we are all walking through. But the result of mother earth´s abuse is the photo-shopped visualization of boring lives in insecure times. Beautiful, beautiful we will die in the hand of thousands as photo stories in pocket format phones. You feel the taste of bitterness and undefined depression in so called rich countries? You never had enough followers to be satisfied enough about your singled existence? You can make it better, just do it, do it now, do it loud, you only live once and you don´t own anything, but if you work hard enough, for work which is not recognised at all as such anymore, there will be a perspective, a dream -at least of fame and attention. LOL about your YOLO. Hier könnte Ihre Werbung stehen. You never wanted to be a prostitute, indeed every bitch is better payed than you are, although he or she is working less for higher profit. But everyone wants to be seen and everyone is searching for the golden moment of a collective brainfuck he or she was initiating - with pushing only one button. We all sell ourselves without getting payed and if you don´t run into the opaque space of digital industries, there won´t be a right to exist at all. Lost Avantgarde, Kultrustricher of these days, put your real hands on to masturbate instead losing time in a second life which stays cold because it can´t feel anything. And when we die, we won´t be able to see anymore who are our true friends, but still there will be human beings visiting you on the graveyard. Your Emailaccount and Facebook profile won´t come to say goodbye. Kultrustricher of these days, unify for collective amnesia hoping on better days, unify to dance as profileless, unfitting spirits. Kulturstricher of these days, stay unsettled -not exploited! All Kulturstricher of these days, network with eachother -in a different way. Long lives the postfactual Avantgarde!

Hier könnte Ihre Werbung stehen.

Def.: *Kulturstricher* bilden die Mehrzahl von Akteuren, die an der großen Maschinerie der Kulturproduktion im weitesten Sinne beteiligt sind, aber im Zeichen digitaler Umwälzungen und Arbeitsmarktverschiebungen nicht nur entweder nicht oder nur schlecht ausbezahlt werden. Projektgläubig verleben sie im Modus des *unternehmerischen Selbst* ihre Tage trotz eines hohen Aufwandes an Arbeitskraft und -zeit prekär, aber stets in der Hoffnung zumindest Beachtung, Anerkennung, letztlich Aufmerksamkeit zu generieren, um aus der Anpreisung des eigenen Lebens in der „Öffentlichkeit" irgendwann auch tatsächlich monetären Gewinn über die eigenen Werke zu erlangen. Kulturstricher sind hart arbeitende Kulturschaffende, deren Leben sich in insbesondere finanziell prekären Verhältnissen abspielen, die alles geben, um zu überleben, und im besten Fall noch darauf hoffen irgendwann eine so große Follower-Gemeinde zu generieren, dass größere Unternehmen ein Interesse aufbringen Werbung auf ihren Darstellungsplattformen als Zeichen des Erfolgs zu schalten. Kulturstricher bilden die große Gruppe opportunistischer Kunstschaffender, die hungrig sind -und unkritisch bleiben.