

eremite zum Anlass einer dramatischen Wendung genommen. Krebber scheint auch Gelegenheit absichtsvoll verpasst zu haben. Eine dramatische Abwendung, keine parodistische Kapitulation. Und auch kein ressentiment des Künstlers – was Diedrich Diederichsen in einem Interview mit Krebber die „Inszenierung der Intransparenz“ genannt hat.⁸ Vielleicht ist es aber der betrunkene Schauspieler, von dem er in einem Presstext schreibt. Ein Schauspieler, der auf der Bühne auftaucht, nachdem er eigentlich schon verstorben worden war, und der dem Publikum eine komische Entschuldigung liefert und es sich durch sein Erröten verstört. Was Krebber mit dieser Schau wie auch schon in anderen erreicht hat, ist, dass Scham neben dem performativen Wissen um sich selbst existieren kann. Das ist eine Konstante in Krebbers Werk und eines der Geheimnisse des Krebberes. Obwohl Krebbers Scham absichtsvoll bis an den Punkt der Künstlichkeit heranreicht, ist sie nicht mit sich im Reinen (wie man es vielleicht von Kippenberger sagen könnte). Die starke Prägnanz, von der sie umgeben ist, könnte in ihrer seltsamen Wendung gerade die Ermöglichung einer derartigen Scham sein. So wird eine Ausstellung, die leicht ein schwermütiges Spiel des Scheiterns hätte werden können, zu einem Medium für die Vermittlung intensiver Erfahrungen. Nachdem ich die Galerie verlassen hatte, schrieb ich in mein Notizbuch: „Wenn ich an deine Schau denke, bin ich versucht zu weinen.“ Und das war nur zu einem kleineren Teil als Witz gemeint. Sollte Krebber die Möglichkeit bedacht haben, dass seine Kunst sogar berührend sein könnte? Dass seine Witzarbeit und die Höflichkeit, mit der sie geleistet wird, jemanden zum Weinen bringen könnte? Das ist ein Effekt, für

den einige von Krebbers Bewunderern kein Sensorium haben. Für sie ist seine Ambivalenz nicht viel mehr als ein Alibi für die Schönheiten eines postmedialen Formalismus.

MICHAEL SANCHEZ

(Übersetzung: Bert Rebhandl)

Michael Krebber, „Miami City Ballet“, Galerie Daniel Buchholz, Berlin, 2. Juli bis 21. August 2010.

Anmerkungen

- 1 Isabelle Graw, „One Step Forward, Two Steps Back“, Pressematerial zu „Michael Krebber, Shordt Ride in a Fast Machine, examples of the art collection of Des Esseintes“, Maureen Paley Interim Art, 2001.
- 2 Prina hat die Formulierung „Retrospektive unter Zwang“ für eine Reihe von Ausstellungen 1996 verwendet und dann noch einmal – mit dem Untertitel „Reprise“ – für eine Ausstellung im Carpenter Center in Harvard, 2004.
- 3 Susan Sontag, „Notes on Camp“, in: *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966; dt. Ausgabe in: *Kunst und Antikunst*, München: Hanser, 2003. Sontag verdankt zu diesem Thema auch eine Menge den Texten von Jack Smith für *Film Comment*.
- 4 Krebber hat an verschiedenen Punkten seiner Karriere seine Produktion ausgesetzt, in einer expliziten Umkehrung von Kippenbergers Versuchen einer Entmystifizierung der Kunst durch Überproduktion. Diese Bewegung lässt sich, wie so viele von Krebber, leicht als Versuch missverstehen, einen Duchamp'schen Mythos zu kultivieren.
- 5 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt/M.: Fischer, 1992.
- 6 Leo Steinberg, *Other Criteria*, London: Oxford University Press, 1972, S. 77–78.
- 7 Diedrich Diederichsen, *Michael Krebber, Artist Painter*, Graz: Edition Stadtpark, 1991, S. 5.
- 8 Ebd., S. 15.

POETIK DER GESCHICHTE

Über Sven Johne im Frankfurter Kunstverein

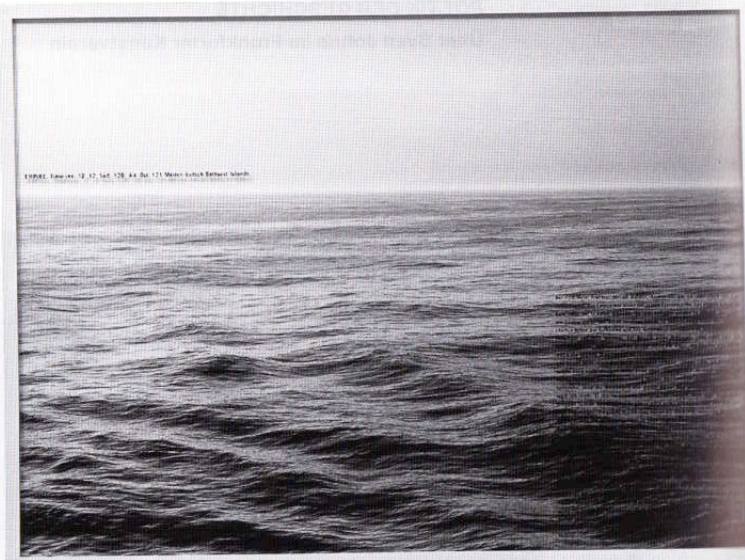


Auf den ersten Blick scheint das Werk von Sven Johne sich mit der Rekonstruktion historischer Ereignisse auseinanderzusetzen. Wie sich anhand seiner Ausstellung im Frankfurter Kunstverein allerdings zeigt, ist der in Berlin lebende Künstler ein eher unzuverlässiger Chronist. Häufig von Anekdoten des Alltags, modernen Mythen oder skurrilen Vorfällen aus der Rubrik „Vermishtes“ ausgehend, bleibt die Verbindung zwischen fotografiertem oder gefilmtem Bild und geschriebenem oder gesprochenem Text in seinen Arbeiten häufig vage.

Angereichert mit einer Prise Humor ergibt sich durch dieses offensichtliche Missverhältnis eine poetische Sicht auf die Vergangenheit, mit der sich Johne auch gegen die längst häufig medial vermittelte Allmacht offizieller Geschichtsschreibung wendet.

Die erste größere Werkschau des 1976 in Bergen auf Rügen geborenen Sven Johne versammelt thematisch wie formal heterogene Serien von Fotoarbeiten, quasi-dokumentarischen Materialsammlungen, Foto-Text-Kombinationen und zwei aufwendig produzierte Videos. Dennoch wirkt die großzügig über vier Stockwerke des Frankfurter Kunstvereins arrangierte Ausstellung konzentriert und kohärent, auch wenn jede einzelne Arbeit auf je eigene Weise auf der Suche nach verlorenen Spuren historischer Ereignisse, idiosynkratischen Figuren und zufälligen, tragikomischen Ereignissen ist. Ein entfesselter Drang zur Archivierung und zur Dokumentation zahlloser Abdrücke, die politische Geschichte im Individuellen hinterlassen kann, scheint hier am Werk, und so stehen zahlreiche Zeitungsausschnitte neben Schlafprotokollen, Bild- und Beweismaterialien. Das Ergebnis stiftet auf der inhaltlichen Ebene aber trotz der

Sven Johne, „Empire“, aus der Serie „Ship Cancellation“, 2004



geschlossen wirkenden Anordnung von Tafel, Schaubilder und Display-Arrangements allerdings eher Verwirrung als Ordnung, und es scheint sicher: Diese Historiografien schreiben Geschichte nicht aus der Perspektive der Sieger.

Ohne so markiert zu sein, teilen sich die Arbeiten fast gleichgewichtig und eher unauffällig in Beiträge einmal zum Topos der „großen weiten Welt“ (Schiffe, Inseln, Häfen, New York) und zum Komplex „Ostdeutschland“ (Ostsee, Rügen, Lausitz, Leipzig) auf, und beides sind bei Johne gleichermaßen Bühnen des Scheiterns. Zum ersten Thema gehören etwa imaginäre Seekarten von „jungen Seefahrern“, große Farbfotografien mit Meereslandschaften inklusive genauer Ortsbestimmungsdaten, kombiniert mit auf das Oberglas gedruckten lakonischen Berichten von historischen Schiffbrüchen. Eine siebenteilige Serie von Schwarzweiß Fotografien dokumentiert den Künstler beim mehrfachen Ins-Meer-Werfen von Flaschenpost, die (vielleicht) seinen (gegebenfalls auch ausgefüllten) ebenso ausgestellten Vordruck mit „Bemerkungen der Hilflosigkeit“ enthalten.

Unter dem Titel „Wachwechsel“ sind fotografische Porträts von Hochseefrachtschiffen zu

sehen. Auf einer Bildtafel wird ersichtlich, dass es sich um die Beute von Schiffsentführungen handelt, wobei laut Begleittext „zunächst niemand an Land die Entführungen“ bemerkte. Ebenso wenig im Bilde scheinen die Protagonisten der elf pittoresken Fotografien mit dem Titel „Badende“ zu sein, die Badegäste am Strand der italienischen Insel Lampedusa zeigen, der symbolisch gewordenen Endstation für zahllose tödlich verlaufene Flucht- und Immigrationsversuche in die EU aus dem Süden. Aber wie in den Fällen der Seefahrtbilder erzählen diese Geschichte nicht die Bilder selbst, sondern allein ihre Titelunterschriften oder die beigefügten Texte. Die Text/Bild-Konstellationen der meisten gezeigten Arbeiten haben eine solche Nichtkongruenz; gezeigt und erzählt werden unterschiedliche Dinge, und erst zusammen ergibt sich, gewissermaßen poetisch, ein Drittes, eine Bildgeschichte. Deshalb ist insgesamt der Eindruck des Archivischen oder Dokumentarischen eher irreführend: Die Beweiskraft der einzelnen Elemente der hier wie Archive erscheinenden Anordnungen ist begrenzt und unbestimmt, erst durch die poetisierende Aufladung gewinnen die Bilder eine Prägnanz, die sie selber nicht erzeugen können. Ob diese Bezüge dann aber „real“



Sven Johne, „Kleistners Archiv“, 2005, Frankfurter Kunstverein, 2010, Ausstellungsansicht

sind (und nicht komplett erfunden), ist jedes Mal mehr als fraglich.

Im zweiten, „ostdeutschen“ Komplex finden sich ähnliche Verweis- und Verwirrungsstrategien. „Kleistners Archiv“ präsentiert in zwei Schaukästen 240 Schwarzweiß Fotografien der Ostsee, zugeschrieben dem Mediziner und Hobbyfotografen Alfred Kleistner, dem 1976 eine spektakuläre Flucht aus der DDR auf dem schwimmend zurückgelegten Seeweg gelang und der sich 1999 nach einer unglücklichen Nachwendebiografie am Ostseestrand das Leben nahm. Ein Rechercheprojekt mit dem fontanehaften Titel „Wanderungen durch die Lausitz“ inszeniert den Künstler auf der Spur von (Gerüchten zu) frei laufenden Wölfen in eben dieser Region. Das Ergebnis sind unheimliche, grobkörnig-grünstichige Nachkamerafotos, natürlich ohne Wölfe, aber mit Ansichten verlassener Ortschaften und überwucherten Industrieanlagen.

Die fünfteilige Texttafelserie „Großmeister der Täuschung“ setzt fünf charmant-tragischen Figuren ein Denkmal: Neben einem Straßenbahnentführer aus Leipzig und einem Bankräuber mit Wasserpistole aus Regis-Breitungen in Sachsen bleibt hier Claus-Dieter Henning aus Stralsund

im Gedächtnis, der sich mit selbst gebastelten Pokalen und gut erfundenen Geschichten von Lokalpresse und Mitbürgern als angeblichen „Großmeister im Konflikt-Schach“ feiern ließ.

Aus diesen eher heiteren, in ihrer spürbaren Zuneigung zu den Verlierern der gesamtdeutschen Geschichte und ihren skurrilen Schicksalen leicht melancholischen Arbeiten sticht die 20-minütige Videoarbeit „Tears of the Eyewitness“ von 2009 nicht nur wegen ihrer visuellen Qualität und packenden Dramaturgie heraus, sondern auch durch ihr Verrätselungspotenzial. In einer Filmstudiosituation stimmt (laut Katalogtext) ein „Motivationstrainer“ in einem englischsprachigen Monolog einen Darsteller auf eine Szene aus dem Herbst 1989 in Leipzig ein. Der „Trainer“ gibt zu, die Ereignisse nur aus zweiter Hand zu kennen, vermag aber in einer pathetisch-klischeehaften Darstellung die Ereignisse effektiv nach folgendem Schema zu erzählen: Furchtlose Bürger erkämpfen sich die Freiheit gegen die brutale Staatssicherheit und machen Geschichte. In dieser Überzeichnung gerät das historische Reenactment zum peinlichen Rührstück. Der (wirkliche oder nur gecastete?) „Zeuge“ spricht kein einziges Wort, aber als der Trainer „We shall overcome“ anstimmt, kommen ihm die Tränen, das Ziel der Übung scheint erreicht, das Pathos ist übergesprungen, der Filmdreh zur Revolution kann beginnen.

Ganz offensichtlich werden hier – wie in der gesamten Ausstellung – die derzeit in vielen Kunstformen bearbeiteten Fragen des Dokumentarismus, der Zeugenschaft und Authentizität verhandelt.¹ Das Video ist aber auf souveräne und sehr humorvolle Weise mehrdeutig. Es werden weder die manipulativen Erzählungen, wie es „wirklich“ gewesen sein soll, denunziatorisch

entlarvt (der Trainer lügt nicht, er war ja „nicht dabei“), noch wird der implizite Freiheitsheroismus der Geschichte, der „Mythos 1989“, affirmiert, da er deutlich als strategische Übertreibung zu erkennen ist, aber auch nicht völlig ironisiert, da seine psychologische Wirksamkeit ja gerade Gegenstand der filmischen Versuchsanordnung ist.

Vielleicht liegt das Besondere und Einnehmende von Johnes künstlerischer Position in der hier aufscheinenden mehrdeutigen Haltung zum Gegenstand, die sich im Archiv, im Beleg und in der Dokumentation eher weiter verwirrt, als sich in einer eindeutigen Referenz aufzulösen. Johne scheint weniger an der dekonstruierenden Entmythisierung, Entlarvung und Rückführung auf den harten Boden der Tatsachen interessiert zu sein als an dem, was man bestimmten großen Mythen (etwa der Befreiung oder des Fortschritts) entgegensetzen könnte. Aber dies können für ihn selbst nur andere, aufgelesene, eben kleinere Mythen (des Scheiterns und des Verlorengehens) sein. Mythisch in einem ganz harmlosen Sinn sind auch diese leicht banalen, anekdotischen Geschichten, weil sich in ihnen vielleicht wirkliche Ereignisse, Bilder und Imaginäres zur Überhöhung eines individuellen Falls zum poetischen Denkbild verbinden. Und solche Vorgehensweisen sind ja auch trotz der derzeit starken Tendenz zum neuen Dokumentarismus nicht selten.² Was verwandte Projekte angeht, scheinen mir Johnes Projekte, trotz vieler formaler und thematischer Ähnlichkeiten mit beiden, stärker mit Tacita Deans allegorischen Verdichtungen als mit Allan Sekulas fotografischen Forschungsdesigns zusammenzustimmen (man vgl. – übrigens bei analogen Schifffahrtsobsessionen – Sekulas „Fish Story“, 1995, mit Deans „Girl Stowaway“, 1994,

oder „Disappearance at Sea“, 1996): Das Ergebnis der künstlerischen Recherche- und Dokumentationsprojekte bei Dean und Johne ist kein objektivierendes Aufzeigen, aus welchen disparaten Elementen sich ein ganzes Verweissystem ergibt, wie bei Sekula, als vielmehr ein bewusst idiosynkratisches Spiel mit einem bildlich und narrativ ausgesponnenen Einzelfall.

Johnes Archive, Belege und Dokumente spielen also keine Tatsachen gegen die medialen oder nationalen Konstruktionen aus, sie verwenden und radikalisieren das mythische oder poetische Potenzial der kleinen Geschichten gegen die eine ganz große. Das Gegenschneiden von Globalisierung und Schiffbruch, deutscher Vereinigung und verqueren Lebensläufen kritisiert keine falschen Bilder, fügt aber einige neue hinzu, neben denen die dominanten etwas weniger autoritativ aussehen. Der Humor, den diese Operation freisetzt, ist bei diesen Themenkomplexen mehr als befreiend, auch wenn die Gefahr des Abgleitens ins Kalauernd-Anekdotische nie ganz fern ist (man siehe den Titel der Ausstellung). Aber ohne Humor wäre die subversive Arbeit am Mythos ja auch nicht zu ertragen.

MARTIN SAAR

Sven Johne, „Berichte zwischen Morgen und Grauen“, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M., 13. Mai bis 25. Juli 2010.

Anmerkungen

- 1 Jens Kastner, „Irritationen des Bildregimes“, in: Berichte zwischen Morgen und Grauen, Ausst.-Kat., hg. v. Frankfurter Kunstverein, Berlin: Revolver Verlag, 2010, S. 118–129.
- 2 Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia + Kant, 2008.

STACHEL IM FLEISCH

Über Wolf Vostell im Museum Morsbroich, Leverkusen



Für Wolf Vostell lag die Kunst buchstäblich auf der Straße. Zwischen 1954 und 1988 veranstaltete der Pionier des Happenings über fünfzig Aktionen im öffentlichen Raum. Zwar bezog sich Vostell in seinen spektakelhaften Inszenierungen vielfach auf politische Themen, gegenüber den Studentenprotesten um 1968 zeigte er sich jedoch distanziert. Die Situationisten um Guy Debord wiederum lehnten seine Happening-Praxis entschieden ab; ein Maoist wie Jörg Immendorff kritisierte Vostells auf dem Höhepunkt des Vietnamkriegs angefertigte Collage eines Bombers, der Lippenstifte anstatt seiner tödlichen Fracht abwirft, als kolonialistischen Zynismus.

Zwölf Jahre nach dem Tod des Künstlers ordnet das Museum Morsbroich in Vostells Heimatstadt Leverkusen nun die Happenings in ihren geschichtlichen Kontext ein und zeigt zugleich ihre Beziehungen zur Kunstgeschichte auf.

Wolf Vostell gilt neben Allan Kaprow als einer der Urväter des Happenings – eine Genrebezeichnung, die Kaprow 1958 in New York prägte und die Vostell für seine eigenen Zwecke zum „Dé-coll/age-Aktion-Happening“ erweiterte. Sein

„Das Theater ist auf der Straße“, 1958 in Paris, bei dem Passanten per Handzettel aufgefordert wurden, die Textfragmente von zerrissenen Plakaten laut vorzulesen, die auf ihnen noch erkennbaren Gesten zu reproduzieren und sodann die „Décollage“ fortzusetzen; und „cityrama 2“, eine Art alternativer Stadtrundfahrt, die ihre Teilnehmer 1961 zu den immer noch zahlreichen Kölner Ruinen des Zweiten Weltkriegs führte, gehören zu den frühesten Happenings in Europa bzw. in Deutschland.

Wie ambitioniert Vostell schon früh an sein Selbstverständnis als innovativer Künstler und an seine Positionierung in der Kunstgeschichte heranging, wurde in der Retrospektive, die das Museum Morsbroich in Vostells Geburtsstadt Leverkusen ausrichtete, auf vielfältige Weise deutlich. So nutzte er Mitte der 1960er Jahre eine fotografisch dokumentierte Begegnung mit Marcel Duchamp, um sein künstlerisches Programm „Kunst = Leben“ auf den Punkt zu bringen: Duchamp habe – im übertragenen Sinn – die