Colophon

vol. (neun)

COLOPHON
Vol. (neun) : ALTER EGO

} Beiträge:
Emilia Antoni
Julia Butz
Olivia Folek
Lola Geiger Ortega
Leonie Hänfling
Philippe Hansen
Laura Klodt-Bußmann
Victoria Lobato
Priska Marx
Florens Meßmer
Yonas Moeller
Maria Rüegg
Magdalena Ruml
Vincent Wolff

} Herausgabe,
Lektorat,
Korrektorat:
Anke Dyes
Ulrike Keuper

} Redaktion:
Magdalena Becker:
Ordnungskonzepte
und Kartenkunde
Niklas Wolf:
Erstaunliches
und Wunderbares
Daniela Stöppel:
Wissens
und Welta nauung

Institut für Kunstg nte
der LMU
Zentnerstr. 31
80798 München

} Verlag:
edition metzel
Agnesstr. 12
80798 München

Auflage
/
zwei
hundert
fünfzig

} Konzept und Gestaltung:
Fritzi Bosch
Henri Gröper
Mimi van Handel
Diva Lindenberg
Kyra Winkler

in Zusammenarbeit mit
Anna Lena von Helldorff
und André Grau

} Druck:
Offset und Risographie
hergestellt in den
Grafischen Werkstätten
der HGB Leipzig

Mit besonderem Dank an
Luise Bartels,
Sebastian Cewe
und Sanna Schiffler

} Papier

PlanoJet, 90 g/m² (SchneiderSöhne)
RecyStar Nature 70 g/m² (Papyrus)
CircleOffset White 70 g/m² (Igepa)
Munken Pure 80 g/m² (Papyrus)
Munken Lynx 90 g/m² (Inapa)

Dies ist eine Kooperation des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München und des klassenübergreifenden Lehrangebots „Künstlerisches Schreiben und Forschen“ der AdBK München mit Studierenden aus der Typografie-Klasse der HGB Leipzig.

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

ISSN: 2747-9455
ISBN: 3-88960-259-6

© 2025 Texte bei den
Autor:innen

n coverrr
aus cover
in critics
critics, rein in fakes
aus fakes, rein in alters
alters rein outro
outro

alter ego

} Satzschriften:

Times New Arial,
von Liebermann Kiepe Reddemann
Variable Schriften machen es möglich, zwei visuelle Extreme (Times New Roman und Arial) nicht nur in einer Schrift zu vereinen, sondern auch Zwischenschritte zwischen Serifen- und Grotesk-Schrift darzustellen.
timesnewarial.liebermannkiepereddemann.de

R6 Regular,
von Nagyeong Heo
R-6 wurde speziell für die Risographie, vor allem für Fließtext entwickelt. Die Schrift basiert auf dem Grundgerüst der Univers, welche in den Lesbarkeitstests am besten abgeschnitten hat. Die Formen wurden entsprechend den Eigenschaften der Risographie angepasst, beispielsweise durch Öffnung der Gegenformen, Vergrößerung der Abstände und Reduktion der Strichstärke. Die Schrift wurde in der Fachklasse für Type-Design, HGB Leipzig entwickelt.

critics
fakes
alters
egos

{critics}
{fakes}
{alters}
{egos}

critics
fakes
alters
egos

Alter Ego {andy/ulke}

Die neunte Ausgabe der Zeitschrift *colophon* widmet sich der Autofiktion in der Kunstkritik. Unter dem Titel *Alter Ego* geht es darum, das Verhältnis von Kritiker*innen zu ihrem Gegenstand ebenso wie zu ihrer eigenen Rolle zu betrachten. Denn oft genug fangen Kritiker:innen [1] bei sich selbst an beim Schreiben über Kunst und setzen sich und ihr Leben so ins Verhältnis zu ästhetischen Erfahrungen; Sie kontextualisieren soziale, ökonomische und andere Bedingungen des Zeigens und Betrachtens von Kunstwerken.

Das Heft nimmt dieses Beziehungsgeflecht aus Selbstreflektion, Kritik und eigener künstlerischer Schreibpraxis in den Blick. Es setzt sich mit Kunstkritik als künstlerischer Textform auseinander und erprobt dabei die Fiktionalisierung von Autorschaft. Als Figur wird die Kritikerin dabei insbesondere immer dann selbst zum Thema, wenn Pseudonyme und Kunstfiguren als Kritiker:innen eingesetzt werden, oder wenn gefordert wird, die Rolle der Kritikerin abzuschaffen, aufzulösen oder sie zu „desintegrieren“.

Die Texte, die wir in Vorbereitung des Heftes gelesen haben, sind Beispiele für solche markanten Momente der (Selbst-)Reflektion der Kritiker*innenfigur. In der Diskussion der Texte wurde nicht zuletzt deutlich: Die eigene Rolle, die eigenen Kriterien und deren Offenlegen, das Einrahmen einer bestimmten Perspektive als partikular, ist Teil der Geschichte der Kunstkritik als Genre. Die Begründung, warum etwas gute oder schlechte Kunst ist, warum es sich überhaupt lohnt, darüber zu sprechen, ist immer auch persönlich.

So markieren Diderots Salonberichte der Jahre 1759–81 nicht nur den Beginn der (modernen) Kunstkritik als Textgattung, [2] sondern verhandeln stets auch die eigene Rolle als Urteilender mit. Die Relativität eines jeden Geschmacksurteils spiegelt sich auch in der Form wider: Fernab von Paris konnten die Abonnent*innen der Briefe nie sicher sein, wer da wirklich spricht und wem was in den Mund gelegt wurde. Vor diesem Publikum konnte Diderot kritisieren, ohne Rücksicht nehmen zu müssen. Seine Salonkritiken geben den Umgang vor, der bis heute das Format ausmacht: eine Ausstellung anschauen und sagen, ob die Kunst gut war – ohne dabei die Bedingungen ihrer Entstehung und ihrer Rezeption aus dem Blick zu verlieren.
Im 20. Jahrhundert geriet die Kunstkritik zunehmend in eine Krise, geradezu habituell wurde immer wieder der Tod des Kunstkritikers ausgerufen. Aus dem Problem, als Teil einer Szene zugleich kritisch über diese zu schreiben, entwickelten Autor*innen neue Formen der Kunstkritik.

Die queerfeministische Autorin Jill Johnston schrieb in den 1960er und 1970er Jahren und dabei zunehmend über sich selbst. [3] Als Tanzkritikerin war sie zunächst eine wichtige Stimme für den Post Modern Dance rund um das Judson Dance Theater. Aber ihre Rolle als Teil der Szene schien ihr zunehmend im Widerspruch zu ihrer Rolle als deren Kommentatorin zu stehen, sodass ihr die Kunst bald vielmehr zum Anlass wurde, um sich über die eigene Identität klar zu werden.

Wenig später erfand Lynne Tillman mit Madame Realism eine Figur, mit deren Hilfe sie einen vorgeblich naiven Blick auf Kunst und ihre soziale Konstruktion werfen konnte. [4] Statt über die Bilder einer Ausstellung zu schreiben, belauscht sie deren Publikum. Anders als bei Johnston dient die Kunstkritik nicht dazu, die eigene Identität zu reflektieren. Vielmehr ermöglicht die Kunstfigur einen anderen, eher strukturellen Zugang zur Kunst und ihren Dispositiven. Annika Bender ist das jüngste und zugleich klassischste Alter Ego. [5] Mehrere Personen schrieben in den 2010er Jahren unter diesem Namen, um Ausstellungen und Künstler*innen auch harsch kritisieren zu können – ohne sich aber das eigene (Kunst-)Umfeld zum Feind zu machen. Das Pseudonym wurde inzwischen aufgegeben. Weil es zu erfolgreich wurde und als Kritikform letztendlich selbst in die komplizierten Verflechtungen von Selbstkritik und Selbstbespiegelung, die die zeitgenössische Kunst auch andernorts betreibt, integriert wurde.

Auch diese Ausgabe von *colophon* ist als Kooperation zwischen dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität und der Akademie der Bildenden Künste München entstanden. Letztere ist dieses Mal durch den neuen Arbeitsbereich Künstlerisches Schreiben und Forschen vertreten.

Dementsprechend sollte es bei diesem Heft um Schreiben als Praxis von Künstlerinnen und Kritiker*innen gleichermaßen gehen. Entstanden sind experimentelle, fiktive und dennoch kritisch auf ihren Gegenstand bezogene Texte. Die Kapitelüberschriften **Critics**, **Fakes**, **Alters** und **Egos** sind eher als Kommentare zu verstehen, denn als Kategorien; Kommentare, die das Feld der Kritiker*innenstimmen, das sich hier in den 14 Beiträgen der Studierenden zeigt, abstecken.

Zwischen diesen Begriffen changieren die Texte. Denn die Auseinandersetzung mit Alter Egos im Feld der Kunstkritik bedeutet, mittels einer mehr oder weniger fiktiven Figur aus einer neuen Perspektive zu sprechen – sei es über ausgedachte Restaurants, sei es über reale Ausstellungen – und zu erproben, ob man noch dieselbe ist, am Ende des Textes.

[1] Siehe zum dezidiert unsystematischen Gendern: Jule Govrin: Begehren und Ökonomie, Berlin/Boston 2020, S. 4.
[2] Denis Diderot: Salons 1761–1767 (Auszüge), in: Peter Bexte: Denis Diderot. Schriften zur Kunst, Berlin/Hamburg 2005, S. 31–230.
[3] Jill Johnston: The Disintegration of a Critic, hg. v. Fiona McGovern, Megan Francis Sullivan und Axel Wieder, London 2019.
[4] Lynne Tillman: The Complete Madame Realism and Other Stories, hg. v. M. G. Lord und Andrew Durbin, South Pasadena 2016.
[5] Annika Bender, Death of an Art Critic/Tod einer Kritikerin hg. v. Valérie Knoll, Hannes Loichinger, Berlin 2017.

Anke Dyes/Ulrike Keuper	andy/ulke	Alter Ego	( )
{	critics		
Maria Rüegg	marü	Von Schichten und Chimären. Archäologie als Metapher	(neun)
Vincent Wolff	viwo	Untitled (POV)	(elf)
Julia Butz	jubu	Novis, c'est la vie	(drei zehn)
Florens Meßmer	flme	WATTE, oder: Echos im Museum	(fünf zehn)
	fakes		
Leonie Hänfling	lehä	Aus dem »Salon von 1765«	(ein und zwanzig)
Philippe Hansen	phha	Museum für moderne Kunst Warschau	(drei und zwanzig)
Olivia Folek	olfo	Sehen und gesehen werden	(fünf und zwanzig)
	alters		
Magdalena Ruml	maru	Miss Understanding besucht ein Auktionshaus, ein Museum und eine Galerie	(ein und dreißig)
Emilia Antoni	eman	Schattenspektakel	(drei und dreißig)
Lola Geiger Ortega	logo	Die Narbe, die bleibt	(fünf und dreißig)
Priska Marx	prma	Schwere, die sich befreiend anfühlt	(sieben und dreißig)
Laura Klodt-Bußmann	lakb	Übergang	(neun und dreißig)
	egos		
Yonas Moeller	yomo	Ob ich ein paar Worte sagen möchte. Und wie es mir geht, ob ich erschöpft bin. Ob ich zufrieden bin.	(fünf und vierzig)
Victoria Lobato	vilo	Performative Expertise in der Kunstwelt (Kunstkritik)	(sieben und vierzig)
Anke Dyes	andy	Das Subjekt ist kein Motiv der Arbeit	( ) }

{critics}

ECHT. SOFT. WILD.

Dann satt sein heißt: abgeschlossen haben.

Als ich fünf war,

Während mein Freund, noch immer vertieft in den Text, an gleicher Stelle stehen blieb, hatte ich bereits angefangen, Instagram shoutouts{1} vorzubereiten.

Dieses Objekt ist nicht gedacht für die Augen der Lebenden,

KNALLBUDE,
ICH LIEB'S,

ERINNERUNGS-
QUATSCH

Jeder Farbton: ein Seufzer. Jede Form: ein Spiegel. Dieser Raum: ein Genuss – das Einzige auf der Welt, worüber eine Theorie sich zu haben lohnt.

, als ich neun war.

: *a tutti gli archeologi*
/ custodi di ogni fine —

Das Gesicht meiner verlorenen Frau.

Hier.

Am Ende wusste niemand, ob
jetzt Kunst entsteht oder einfach nur der Strom ausfällt.

BITTE NICHT ANFASSEN

Von Schichten und Chimären. Archäologie als Metapher {marü}

Als ich fünf war,

nahm mich meine Großmutter auf meine erste Grabung mit. Archäologisch war sie nicht, und legal, strenggenommen, erst recht nicht. Wir gingen mit dem Metalldetektor in die Schweizer Berge, wo angeblich eine Abteilung des römischen Militärs Rast gemacht hatte. Gefunden haben wir Konservendosen, wohl der Pausenmüll eines Regiments aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Moderne Archäologie also.

Arturo (Josh O'Connor) ist echter Archäologe, wenn auch schon lange nicht mehr im akademischen Sinne. In Alice Rohrwachers Film *La Chimera* (2023) durchstreift er mit einer Gruppe von *tombaroli* – Grabräubern – die Landschaft auf der Suche nach etruskischen Hinterlassenschaften. Sie hoffen auf einen Ausweg aus der Landarmut, die ihre Vorfahren ihnen vermacht haben, und verkaufen die gefundenen Artefakte an einen zwielichtigen Kunsthändler, der sich Spartaco nennt. Arturo hingegen scheint eine Verbindung zu den Toten zu haben und kann deren Gräber aufspüren, sucht dort aber eher seine geliebte Benjamina. *Perduta* ist sie, verloren, und er soll sie finden, so lautet der Auftrag von Benjaminas Mutter Flora (Isabella Rossellini) – was wirklich mit ihr passiert ist, werden wir nie herausfinden, und auch nur die beiden halten an diesem Euphemismus und der Überzeugung fest, dass sie auffindbar sei.

Mühelos verwebt Alice Rohrwacher Realität mit magischem Realismus und schafft einen visuell eindrucksvollen, geradezu haptisch wahrnehmbaren Film. Die Kamerafrau Hélène Louvart, die hier zum dritten Mal mit Rohrwacher zusammenarbeitet, spielt mit den Bildformaten und Ästhetiken des Filmes, sie verwendet 35 mm, Super 16, wechselt in traumartigen Passagen zu Super 8, und lässt in Momenten innerer Unruhe als visuellen Ausdruck des Gefühlszustands die Kamera rotieren: Jedes Mal, wenn Arturo eine Ahnung überkommt, er mit einer Mischung aus Wünschelrutenmagie und akademischem Wissen ein etruskisches Grab aufspürt, kippt das Bild, rotiert, und saugt Arturo in die Unterwelt. Die Kamera antwortet auf seine Suche im Untergrund, indem sie das Bild auf den Kopf stellt, als ob er das, was sich unter der Erde verbirgt, so sehen kann, wie wir die Sonne und die Sterne.
In der ersten Szene nimmt der Film seinen buchstäblichen roten Faden auf: In einer sonnendurchfluteten Traumwelt zieht die schöne Benjamina wie Ariadne den Faden aus dem Boden und Arturo zu sich. Er scheint sie gefunden zu haben, den Grund, warum er so sehr die Vergangenheit und die Toten sucht und warum er eine magische Verbindung zu ihnen zu haben scheint. Die zweite Szene zeigt ein abruptes Aufwachen: Arturo, der abgewrackte Archäologe, ist im Zug auf dem Weg nach Hause. ‚Zu Hause' ist in dem Fall eine Hütte, gebaut an eine antike Stadtmauer einer winterlichen Kleinstadt in der Toskana, buchstäblich gestützt an und gebaut auf die Antike. Er scheint gerade aus dem Gefängnis freigelassen worden zu sein, er steckt noch im sommerlichen Anzug – seine Gefährten ließen ihn beim letzten Antikenraubzug wohl zurück und lieferten ihn den *carabinieri* aus. Die *tombaroli* sind eine Mischung aus etruskischen Archetypen und griechischem Chorus, immer präsent im Hintergrund, sie erzählen und kommentieren Arturos antikisch-tragische Geschichte mit Gesang und Musik. Dass deren Beziehung zu Arturo nicht ganz auf Augenhöhe stattfindet, zeigt schon das Filmposter, das visuell Bezug zur Tarotkarte „Der Gehängte" nimmt. Leichenblass baumelt Arturo kopfüber, festgebunden an einem roten Faden, Münzen fallen aus seinen Taschen, die von seinen Gefährten gierig aufgesammelt werden. Ihre Profile und überzeichneten Hände erinnern stilistisch an etruskische Wandmalerei. So wie die Tarotkarte Reflexion und Perspektivänderung symbolisiert, muss Arturo die Rollen, die er innehat und seine Wünsche im Laufe des Films überdenken.

Alice Rohrwacher bedient sich der Archäologie als Metapher für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Identität und kultureller Erinnerung. Ihre symbolische Bedeutung liegt im Prozess des Aufdeckens, des Verstehens und des Umgangs mit dem, was war – um daraus zu lernen, wer wir sind und wer wir sein könn(t)en.
Gleichzeitig ist die Vergangenheit nie statisch, niemand kann endgültig sagen, „genau so war es", sondern alles, was wir versuchen, sind Annäherungen.
Sie besteht aus unseren Interpretationen und dem wandelbaren Blick auf sie, wie wir sie konstruieren.
Die Archäologie ist somit ein Feld der (Selbst-)Reflexion, eine Suche nach den Ursprüngen, nach der eigenen Vergangenheit, eine Analyse der persönlichen und der kollektiven Erinnerung, ja eine Stratigraphie der Menschlichkeit.

Stratigraphie ist die archäologische Methode, bei Ausgrabungen die einzelnen Schichten des menschlichen Lebensschutts streng voneinander zu trennen, um die darin gefundenen Objekte relativ zueinander zu datieren. Manchmal wünschte ich, jemand würde das für mein Leben machen, all meine vergangenen Selbsts, meine Alter Egos aufdröseln, meine Besitztümer und Beziehungen sezieren und mir danach zu sagen, wer ich bin.

Arturo lernt im Haus Floras deren vermeintliche Gesangsschülerin Italia (Carol Duarte) kennen, die von ihr als unbezahlte Haushälterin ausgenutzt wird. Die zwei nähern sich einander an, es ist ein zärtliches Aufblühen eines neuerwachten Interesses an der Gegenwart. Doch als Arturo nach dem vergnügten Sommerfest am Meer zufälligerweise ein Grab findet, versteht Italia, dass er und seine Begleiter Grabräuber sind. Entsetzt verflucht sie die Gruppe, die Stätte müsse geschlossen bleiben, denn manche Sachen seien nicht gedacht für die Augen der Lebenden, sie gehörten den Toten.

Doch wem gehört die Vergangenheit, wem gehören die Toten und ihre Objekte, für wessen Augen wurden sie gemacht? Wer darf darüber bestimmen, über die eigenen Hinterlassenschaften und über ihre Deutung? Was heißt Diebstahl, wenn sie niemandem, wenn sie allen gehören?

Bei meiner ersten wissenschaftlichen Grabung brannte die Sonne auf das Heiligtum der Diana. Es befand sich in einem erloschenen Vulkankrater, die überbordende Fruchtbarkeit der Vulkanerde passte zur Naturgöttin und Herrscherin der wilden Tiere. Ich saß im Schatten eines Olivenbaumes, dessen Wurzeln, von einem Sturm ausgerissen, wie ausgeblichene Knochen in die Höhe ragten und sah vor mir das Funkeln eines römischen Goldrings, vom umstürzenden Baum aus der Erde gehoben. Heute frage ich mich manchmal, was passiert wäre, hätte ich ihn einfach eingesteckt. Hätte ich ihn getragen – die zeitlose Schönheit des ovalen Rubins hätte man auch als ein Familienerbstück ausgeben können – oder hätte er mich verfolgt, hätte mich die Angst vor der Enthüllung meines Frevels verrückt gemacht, das goldgewordene *tell-tale heart* Edgar Allan Poes, das unter dem Dielenboden wummert?

Das Problem mit kontextlosen archäologischen Objekten im Kunsthandel und illegalen Grabungen ist, dass letzteres reine Schatzsuche ist. Ohne Kontext gehen die meisten Informationen verloren, die ein Gegenstand uns über die Vergangenheit verraten kann, sprich: der Befund. Ein Fund ohne Be-Fund verliert ein Großteil seiner Aussagekraft, das Wo, Wie und Warum. Und in der Realität werden die meisten illegalen Antiken leider eben nicht wie hier von sympathischen Underdogs ausgegraben, sondern sind eingebunden in Systeme der organisierten Kriminalität.

Arturo und die *tombaroli* betreten, trotz Italias Warnung, die Gruft und entdecken, dass sie noch unversehrt und mit reicher Wandmalerei geschmückt ist, die allerdings sofort durch die einströmende Sauerstoffzufuhr anfängt zu verblassen – und eine lebensgroße Kultstatue der *Potnia Theron* beherbergt, einer „Herrin der Tiere". Als sie von vermeintlichen *carabinieri* überrascht werden, schlägt einer der Gefährten zu Arturos Entsetzen der Göttin kurzerhand den Kopf ab und sie fliehen Hals über Kopf, Kopf unterm Arm. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die Männer Spartacos, des dubiosen Kunsthändlers, die jetzt die gesamte Stätte in Ruhe auseinandernehmen können und die Funde zu einer Auktion bringen.

Arturo kriegt davon Wind und die gesamte Gruppe fährt in die Schweiz zum exklusiven Verkaufsevent auf einem Privatboot. Die bisher anonym gebliebene Spartaco (Alba Rohrwacher) hat hier ihren Auftritt und gibt sich als gutvernetzte Antiquitätenhändlerin zu erkennen. „Sie ist von unschätzbarem Wert. Genau darum sind wir hier. Um das Unschätzbare schätzen", so beschreibt Spartaco die kopflose Statue den gebannten Sammlern.

Den fehlenden Kopf haben die *tombaroli* dabei, um zu beweisen, dass die Statue ihnen gehörte. Doch als Arturo ihn ein letztes Mal zärtlich in den Händen hält, und wohl die Ähnlichkeit zu seiner Benjamina entdeckt, versteht er schließlich die Warnung Italias: Dieses Objekt ist nicht gedacht für die Augen der Lebenden, um an megareiche Sammler verkauft zu werden und in ihren Privatsammlungen zu verschwinden. Es wurde gemacht, um mit den Toten zu ruhen. Kurzerhand wirft Arturo den Kopf über Bord; er sinkt auf den Grund des Sees und verschwindet wieder in der Dunkelheit, dorthin, wo er hingehört. Wie in Trance läuft Arturo zu Fuß zurück in die Toskana, verfolgt von den Gestalt gewordenen Geistern der von ihm ausgeraubten Gräber. Zuhause angelangt findet er Italia, die mittlerweile ein leerstehendes Bahnhofsgelände in ein Frauenhaus verwandelt hat. In diesem Fall soll ein Ort, der niemandem gehört, allen gehören, als ein Platz der Gemeinschaft. Hier muss sich Arturo entscheiden, ob er mit ihr eine Zukunft bauen möchte und die Vergangenheit und Benjamina ruhen lassen kann, oder ob er weiterhin eine Tür ins Jenseits sucht ...

Die titelgebende Chimäre beschreibt die Filmemacherin Alice Rohrwacher als etwas, was wir als Menschen immer erreichen wollen, aber uns stets aus den Finger gleite, als ein Wesen in verschiedensten Formen, welches aber stets unfassbar bleibt. In der antiken Mythologie war die Chimäre ein feuerspeiendes Mischwesen aus Löwe, Ziege und Schlange, ein wandelbares Ungeheuer, das von allen Seiten Gefahr verhieß: Während man vorne den Kopf abschlug, biss schon die Schlange von hinten zu oder die Ziege hüllte einen von allen Seiten in Flammen. Sie wohnte angeblich in (dem nach ihr benannten) Chimaira, einem Ort in der heutigen Türkei, an dem bis heute leichtentzündliche Gase aus Rissen, Spalten und kleineren Öffnungen des felsigen Untergrunds austreten: Die Gegend scheint in ewige Feuer gehüllt. Vielleicht prägen die möglicherweise halluzinogenen Gase die moderne italienische Bedeutung des Wortes als Ausdruck für ein Trugbild, einen flüchtigen Tagtraum oder eine fixe Idee. Arturo ist stets auf der Suche, bemüht, seine Vergangenheit und seine Traumata zu bewältigen und fixiert auf die unmöglich scheinende Suche seiner verstorbenen Frau. Zugleich erinnert der Filmtitel an die berühmte etruskische Bronzestatue von Arezzo, die unweit des Schauplatzes gefunden wurde. Sogar die von Arturo entdeckte Marmorstatue ist in stilistischer Hinsicht eine anachronistische Chimäre, ein fabelwesenartiger Mix von Elementen verschiedener Gottheiten und Stilepochen (was jedoch wohl nur archäologisch versierte Zuschauende erkennen).

Verloren habe ich meine Großmutter, als ich neun war. Verloren in den Bergen. Heute bin ich Archäologin. Vielleicht ein bisschen, weil es sie stets so interessierte und sie ihre Leidenschaft direkt oder indirekt an mich weitergab, wie meine Sommersprossen. Vielleicht aber auch, weil ich die Vergangenheit analysieren will und Bedeutung in ihr suche. Rohrwachers Film endet mit dem Zitat: *a tutti gli archeologi / custodi di ogni fine* – an alle Archäolog:innen, Wächter:innen eines jeden Endes.

Untitled (POV) {1} {viwo}

Nachdem ich mir den Auftritt eines Freundes angesehen hatte (ein alter Schulfreund, der jetzt Schauspiel studiert), wollten wir gemeinsam eine Ausstellung besuchen.
Da er sich mehr für die darstellende Kunst interessiert und ich mich mehr für die bildende, war es an mir auszusuchen, was für eine Ausstellung wir uns ansehen würden. Und weil ich die Arbeiten von Ghislaine Leung schon seit einiger Zeit verfolge, aber noch nie eine ihrer Shows persönlich gesehen hatte, entschied ich, dass wir ihre Arbeiten im nbk (neuer berliner kunstverein) besuchen würden. Ein Ort, dessen demokratische Struktur (und dementsprechend großes und diverses Kurator*innen-Team) Leungs Praxis auch noch mal interessanter zu entfalten versprach.
Ich merkte, wie neugierig ich auf die Reaktion meines Freundes war und versuchte deshalb, auf dem Weg in Richtung Ausstellung so wenig wie möglich zu erzählen, um ihm einen unvoreingenommenen ersten Eindruck zu ermöglichen. Die Erfahrung der meisten Theaterstücke unterscheidet sich grundsätzlich von jener der meisten Kunstausstellungen. Der wahrscheinlich größte Unterschied würde darin liegen, wie die Raumstruktur das Erleben vorgibt. Den Auftritt meines Freundes hatte ich im Sitz verharrend verfolgt; in Ausstellungen dagegen sind Betrachter*innen oft vom Geschehen umringt, wenn nicht sogar darin einbezogen. Sie haben selbst zu entscheiden, wie lange sie an welchem Ort verbringen. Beides sind Modi der Betrachtung, die stark an ihre Formate und Inhalte geknüpft sind, es aber auch gut vertragen, wenn sie etwas durchmischt und dadurch jeweils hinterfragt werden, was sowohl zeitgenössisches Theater als auch zeitgenössische Kunst oft versuchen. So auch die Ausstellung, die wir uns anschauen wollten.

Wir betraten den nbk, grüßten die Aufsicht und fanden uns in einem fast gänzlich leeren Raum wieder.
Vor uns auf dem Boden eine Aufreihung von Deckenstrahlern, wie man sie vielleicht aus Büros kennt. Längliche Hüllen für Leuchtstoffröhren, mit dreieckigem Querschnitt, reflektierender Innenseite und Lamellenstruktur, sowie einer mittlerweile vergilbten Außenfläche. Den Blick weiter schweifen lassend, bemerkte ich auf der Wand zu meiner Linken eine Furche, die auf einer ungefähren Höhe von einem Meter parallel zum Boden verlief, um kurz darauf schräg nach unten zu verlaufen und in einem offenen Steckdosenloch zu münden. Als wäre ein in der Wand verputztes Kabel der Länge nach herausgerissen worden. Etwas ernüchtert von diesem reduzierten Angebot an Sinneswahrnehmungen, führte uns der erste Weg in Richtung der Ausstellungstexte, die sich direkt neben dem Eingang befanden.
Ich fragte nach einem Raumplan und erfuhr, dass die Ausstellung ganz ohne diesen auskommen sollte. Den *Press release* in der Hand, begann ich durch den ersten Raum zu laufen. Ohne viel von dem Text gelesen zu haben, aber bereitsetwas informiert über Ghislaine Leungs Herangehensweise und Praxis, wollte ich mich auf die Ausstellung konzentrieren. Auf den Raum selbst, die hinterlassenen Spuren, die beigefügten Elemente, sowie die Gesten, mit denen Leung dies alles arrangierte.

Eigentlich kann ich es nicht leiden, Ausstellungen mit Freund*innen anzuschauen, selbst mit flüchtigen Bekannten finde ich es schwierig. Ich habe immer das Gefühl, Arbeiten und Räume in gleicher Geschwindigkeit abschreiten zu müssen, um meiner Gesellschaft weder Stress noch Langeweile zu bereiten, indem ich zu kurz oder zu lang an einem Ort verweile. Seitdem ich Kunst studiere, bewege ich mich um ein Vielfaches schneller durch Ausstellungen. Aus der einstigen Neugier, auch auf den ersten Blick weniger Interessantes erst einmal auf mich wirken zu lassen und ihm eine Chance zu geben, wurde ein schnelles Abscannen der Situation – mit dem Ziel, interessante Momente, seien es Arbeiten oder deren Setzung, schnellstmöglich herauszufiltern und sich hauptsächlich ihnen zu widmen.

Dieses Mal fiel es mir

{1} In einem Talk über Félix Gonzáles-Torres, den ich auf Youtube ansehen konnte, habe ich gelernt, dass er die meisten seiner Arbeiten „Untitled“ nannte, nach diesem „Untitled“ aber immer noch etwas in Klammern Gesetztes anhängte, um die Bedeutung seiner Arbeiten zwar für Interpretationen offen zu halten, trotzdem aber einen Hinweis zu geben, einen Rahmen zu abzustecken, in dem sich der Inhalt verorten lässt.

leichter, mich auf die Ausstellung einzulassen. Während mein Freund, noch immer vertieft in den Text, an gleicher Stelle stehen blieb, hatte ich bereits angefangen, Instagram *shoutouts*{2} vorzubereiten. Bei der Auswahl der Fotomotive waren zum einen persönlich favorisierte Aspekte der Ausstellung entscheidend, zum anderen aber auch eine Suche nach Ausschnitten, die online noch nicht häufig gezeigt worden sind. Ich fotografierte die ungeputzten Fenster, die Flecken an der Wand, sowie die Lichtspots – die zwar auf die Wand trafen, aber ins Nichts gerichtet schienen. Kurz darauf traf ich wieder auf meine Begleitung. Wir standen gemeinsam vor einer großen, per Folienplot auf die Wand des zweiten Raumes geklebten Tabelle. Diese listete die Kosten der Ausstellung auf, in der wir uns befanden. Eine Geste, die mich neben ihrer künstlerischen Qualität auch rein praktisch interessierte, weil ich mir nur schwer die finanziellen Realitäten hinter einer solchen Ausstellung vorstellen konnte. Wir sprachen das erste Mal darüber, was wir gerade sahen. Mein Freund fragte, ob das nun wirklich die Spuren der vorangegangenen Ausstellung seien, was ich bejahte. Die Rohheit der Räume bewundernd, ging ich weiter und war mehr und mehr davon begeistert, wie die Architektur immer stärker in den Vordergrund trat und als Rahmen sichtbar wurde.

Die Stille wurde von einer Frau durchbrochen, die die Eingangstür der Ausstellung öffnete und eintrat. Noch im Eingang stehend, schaute sie sich mit etwas ungläubigem Blick um und lief direkt in den zweiten Raum. Vielleicht in der Hoffnung, dass sich darin eine (von der Tür aus) nicht einsehbare Arbeit versteckte, welche die davor herrschende Leere erklären würde. Nachdem sie nichts dergleichen vorfand, näherten sich ihre Schritte wieder der Tür. Sie öffnete diese, drehte sich in Richtung der Aufsicht und erklärte in lauterem Ton (der offensichtlich nicht nur zum akustischen Verständnis beitragen, sondern auch ihrer Entrüstung Form geben sollte), sie sei froh, schon vor Jahren aus dem Verein ausgetreten zu sein. Sie schloss die Tür lauter als nötig und lief merklich aufgebracht aus unserem Sichtfeld.

Nachdem wir uns alle kurz sprachlos angeschaut hatten, fragte die Aufsicht, was genau die Frau gesagt habe, sie hatte es tatsächlich aufgrund des Halls nicht gut verstanden. Ich gab den ausgedrückten Missmut über die Ausstellung und den Kunstverein wieder, nur um direkt danach zu betonen, wie toll ich die Show finde und wie froh ich darüber sei, endlich eine Ausstellung von Ghislaine Leung persönlich anschauen zu können.

{2} Bei sogenannten „shoutouts“ handelt es sich um Instagram Stories, die Ausstellungen, Arbeiten oder Teile davon zeigen und zu Künstler*in und Ausstellungsort verlinken, um den eigenen Follower*innen die Möglichkeit zu gegeben, bei Interesse direkt mehr zu erfahren. Dieses Verhalten hat sich als Ausdruck von Wohlgefallen etabliert, ist mittlerweile aber fast schon zur Währung geworden. Eine Währung, die vermeintlich etwas über Qualität aussagt.

Novis, c’est la vie {jubu}

Es gibt Abende, an denen ich mich frage, ob ich nicht doch lieber in einer anderen Zeit Kritiker geworden wäre – in einer Zeit, in der die Gastronomie auch für Menschen mit einem Durchschnittsgehalt bezahlbar war, in der die Gäste stundenlang am Tisch saßen, ohne dass jemand auf die Uhr schaute, und in der die Küche noch ein Ort der Überraschungen war. Heute, wenn ich durch die Türen eines wirklich guten Restaurants trete, spüre ich immer öfter: Die goldenen Zeiten sind längst vorbei. Die Gastronomieszene hat sich in den letzten Jahren massiv verändert – und leider nicht immer zum Guten. Die Preise für hochwertige Zutaten explodieren, Fachpersonal ist rar wie ein guter Trüffel im Winter und die Zahl der Gäste schrumpft stetig. Die gehobene Küche, die einst für Entschleunigung und Genuss stand, wird heute oft von festen Tischzeiten dominiert. Der Genuss wird zur Zeitfrage, der Abend zum Wettlauf gegen die Uhr. Die Gründung eines Fine-Dining-Restaurants gleicht heute einem Abenteuer und ist für viele schon fast ein Akt der Verwegenheit. Und dennoch gibt es sie, die mutigen Träumer, die sich in dieser schwierigen Zeit an das Abenteuer eines eigenen Restaurants wagen. Zu ihnen gehört auch der junge Gastgeber und Spitzenkoch im Novis. Er hat sich dem Wahnsinn verschrieben, ein eigenes Restaurant zu führen – ein Unterfangen, das ungefähr so vernünftig ist, wie ein Fahrrad-Rad auf einen Küchenhocker zu montieren.

Die Anfangsinvestitionen im Novis? Komplett surreal! Die Ausgaben für Küchenausstattung, Technik und bizarr teure Umbauten schossen ins Unermessliche – das Budget wurde nicht nur gesprengt, sondern in eine andere Dimension katapultiert. Die Liquiditätsreserve versprudelte so schnell wie Wasser in einem Urinal. Und die Gaststättenerlaubnis? Sie existiert vermutlich irgendwo zwischen der vierten Dimension und dem hinteren Regal, auf dem die Flaschentrockner wohnen. Das Kühlhaus entpuppte sich als eine Art *Escape Room* für Erwachsene, aus dem niemand mehr herausfindet. Die Zu- und Abluftanlage ist so unterdimensioniert, dass man beim Braten von drei Schnitzeln gleichzeitig einen tropischen Monsun im Gastraum auslöst. Sie ist ein dadaistisches Rätsel: Sie funktioniert nur, wenn jemand hinschaut. Am Ende weiß niemand, ob jetzt Kunst entsteht oder einfach nur der Strom ausfällt. Die wenigen Minuten, die beim Dauerstress bis zur Eröffnung noch blieben, reichten gerade mal, um zwischendurch per Kurznachricht bei Freunden und Familie den Status quo infrage zu stellen. Erholung? In diesem künstlerischen Prozess bleibt nicht die Zeit, um zu hinterfragen, wie viel die Kreativität kosten darf. Dazu kamen psychische Belastungen, Schlafprobleme und Selbstzweifel: Wird das Konzept funktionieren?

Ich trete in den Gastraum. Schon die Atmosphäre fällt aus dem Rahmen: Manche könnten das Restaurantdesign als ästhetisch nicht unbedingt ansprechend einordnen, andere empfinden die Absurdität des asymmetrischen Mobiliars als durchaus anziehend. Schließlich ging es dem Gastgeber auch darum, mit seinem Restaurant ein Kunstwerk zu schaffen – einen Ort, der sich vielen Normen und Traditionen widersetzt und das Empfinden der Restaurantbesucher auf den Kopf stellt. So weit, so gut. Ich bin bereit, mir das antibürgerliche kulinarische Kontrastprogramm zu gönnen und mit ein paar Bissen das Establishment herauszufordern. Als Aperitif wählen wir einen R. Muttini. Ein Dry Martini mit einer Gurken- und Ingwerinfusion als kleinen Twist. Schmackhaft. Der Gruß aus der Küche ist ein buntes Dip-Set, bestehend aus drei Reagenzgläsern, die mit Rote-Bete-Humus, Avocado-Limetten-Crème und Mango-Curry gefüllt sind. Die Dips sind frisch, die dazu gereichten Brotchips knusprig. Was folgt, ist weniger eine Vorspeise als ein kulinarisches Palindrom: Das multisensorische Verwirrspiel präsentiert sich auf einem verspiegelten Teller, auf dem sich ein Carpaccio vom Gelbflossen-Thunfisch mit fermentierter Ananas und einem Hauch Wasabi-Schaum wie eine kunstvoll arrangierte optische Täuschung anordnet. Aber immer so, dass es links wie rechts gleich aufregend schmeckt. Unerwartet harmonisch oder anders gesagt: eine Gaumenfreude, die man sowohl von Anfang bis Ende als auch von hinten nach vorne essen kann.

Als zweiten Gang wählen wir etwas Leichtes: Die Tofu-Transzendenz im Gurkennebel entfaltet eine stille Provokation auf der Zunge. Begleitet wird der Gang von einem knusprig frittierten Salbeiblatt auf einem Löffel aus hauchdünnem Parmesan.

Auch die Tapas meiner Begleitung sind *ready made*. Drei Häppchen, sauber aufgereiht wie Fundstücke in einer Vitrine: gegrilltes Okraschotenfilet, marinierte Pilze auf winzigem Crackerpodest und Chips aus violetter Süßkartoffelglasur – dünn, fast durchsichtig, wie ein zerbrechliches Glasfragment. Zurückhaltend inszeniert, aber mit klarer Handschrift. Der Kommentar meiner Begleitung: *„Irgendwie vertraut. Und doch ganz anders."*

Manchmal aber fehlt den Gerichten der letzte Schliff und die Souveränität im Detail, um aus einem guten Gericht einen wirklich erinnerungswürdigen Gang zu machen. Es sind nicht die kreativen Konzepte, die hier ins Wanken geraten, sondern ihre Umsetzung: Aromen, die nebeneinander stehen, anstatt sich zu ergänzen; Texturen, die mehr irritieren als bereichern.

Fast schon ärgerlich aber war die „Fountain Surprise". Wenn man einem Gericht schon Zutaten nach dem Zufallsprinzip hinzufügt, sollte schon ein genussvolles Ergebnis herauskommen. Hier aber traf eine schwere *Beurre Blanc* auf säuerliches Gemüse, dazwischen etwas Knuspriges ohne klare Funktion – ein Nebeneinander statt eines Dialogs auf dem Teller. Der Überraschungseffekt blieb vage, das Geschmackserlebnis fragmentarisch. Da ist es manchmal einfach besser, einen leeren Teller mit einem Augenzwinkern zu servieren. Schließlich ist die Kochkunst nicht das, was man sieht, sondern sie findet in den Lücken statt. In der Stille zwischen zwei Gängen, im kurzen Zögern vor dem ersten Biss, im Nachhall eines unerwarteten Aromas entfaltet sich oft das größte Potenzial. Vielleicht aber war es auch ein Fehler, die Speisekarte als dadaistisches Manifest anzulegen und die Gäste ihr Menü per Würfelwurf wählen zu lassen. Der Anspruch, jede Regel zu brechen, jede Erwartung zu unterlaufen, ist verführerisch, aber riskant. Denn dann wird der Abend zur Zufallskombination aus Kontrasten, nicht zur fein abgestimmten Erzählung.

Fest steht: Dieses Restaurant ist kein Ort für gewöhnliche Esser. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst, Alltag und Absurdität. Und so ehrlich muss ich sein: Nicht jeder Gang überzeugt, nicht jede Idee trägt. Doch vielleicht ist gerade das die wahrhaftigste Form von Genuss: einer, der Spuren hinterlässt und sich weigert, bloß geschmacklich zu sein. Wer hier satt wird, hat vermutlich das Konzept nicht verstanden und genau das ist der Sinn der Sache. Denn satt sein heißt: abgeschlossen haben. Doch dieses Menü will nicht abschließen, sondern öffnen – für Irritationen, Fragen, Gespräche. Manchmal muss man eben die Grenzen der Kochkunst radikal erweitern, damit der Weg für neue Ausdrucksformen geebnet wird. Und so verlässt man das Novis nicht mit dem Gefühl, etwas Bestimmtes gegessen zu haben, sondern mit dem Eindruck, Teil eines größeren Experiments gewesen zu sein.

Autor: nS (Novi Sellavie)

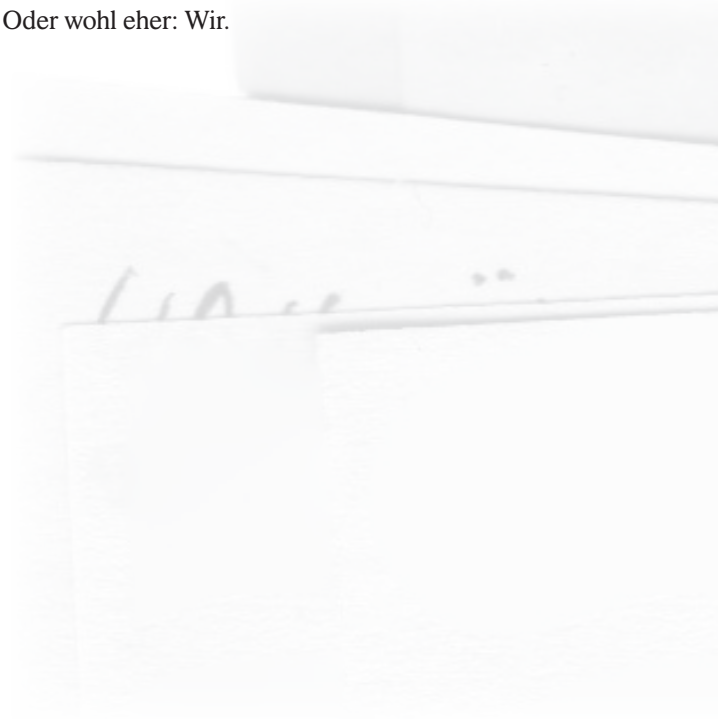
WATTE, oder: Echos im Museum {flme}

Ich betrete den Raum mit der gebotenen Nüchternheit eines Betrachters. Die Luft ist kühl, steril fast, wie sie es in White Cubes zu sein pflegt. Kuratierte Stille. Der Boden, dessen Grund sich nur erahnen lässt, ist übersät von bunten Wattebauschen: Magenta, Cyan und Gelb nehmen den Großteil der Fläche ein, obgleich sich auch zarte Violett- und Grüntöne entdecken lassen. Hinweistafeln fehlen, wodurch ein kontextloses Environment geschaffen wird, das einen Zustand des Schweigens, des Fühlens und des Reflektierens eröffnet. Der Pressetext lässt mich wissen, dass es sich hierbei um eine Installation der Künstlerin INESZ RHICH POE handelt, deren Werk WATTE keine zufällige Anordnung, sondern vielmehr eine deliberate Komposition offenbare, die sich im Wechselspiel von Licht und Bewegung stetig neu definiere. Die Watte wirkt weich und konturlos. Der Boden ist begehbar und bleibt doch unberührt. Das Werk ist gänzlich raumfüllend, nur die Watte und ich, ein stilles Angebot zur Auseinandersetzung mit Material, Form und Raum.

Doch während ich diese Eindrücke zu fassen versuche, regt sich ein anderer Ton in meinem Inneren. Etwas Sonderbares, das sich nicht auf die formale Analyse zu beschränken gedenkt. Es ist beinahe so, als spräche ein anderer in mir … und plötzlich stehe ich da, wankend, unsicher gar, wie jemand, der das Gewitter der eigenen Gedanken kaum zu ertragen vermag.

Es bricht aus, wie aus einer verdrängten Kammer meines Geistes: ein Gefühl von Unruhe, Schuld, Lärm. Diese Watte … sie ist zu weich, zu zart, zu still. Diese Farben … sie schreien nicht, aber klagen stumm. Was ist hier Schuld, was ist Sühne? Jeder Wattebausch offenbart sein Dasein, seine Existenz. Unzählige flauschige Kugeln, gefangen im geschlossenen Raum. Und ich, der Betrachter, bin ein Sünder. Wieso füllen diese Farben in mir eine Leere? Wieso hallt ihr Widerhall wie das Echo eines begangenen Vergehens? Die Watte, sie lügt nicht. Ihre Stille wird immer lauter, das Licht blendet mich. Ich fühle mich wie in einem Verhör. Ein Mensch, der denkt, der sehen will, aber nicht wagt zu fühlen, was wirklich da ist. Dieser Flausch, diese Unschuld, ist sie nicht trügerisch? Ist sie nicht der Inbegriff unserer moralischen Täuschung? Jeder Schritt durch diesen Raum ist ein Tritt in eine Erinnerung, ein zitterndes Eingeständnis. Die Watte ist nicht Material, sie ist Zeugnis. Davon, was wir zu überdecken versuchen. Sie erinnert an das, was weich scheint, doch innerlich hart ist. Ich stehe im Raum wie ein Angeklagter vor einem unsichtbaren Richter, dessen Urteil ich längst kenne, aber nicht hören will. Der Raum: mein Gericht. Die Watte: meine Beichte. Aber kaum werden diese Gedanken greifbar, schlägt mein Herz schneller und es ertönt eine andere Stimme in meinem Kopf. Bin das noch ich? Ungefiltert, beinahe schroff … Ey, Moment, STOPP! Jetzt dreh ich echt ab: dieser Raum! Ich tret' rein und BÄM, WATTE! So bunte CHENILLES für Erwachsene, Alter! Keine Ahnung, wer sich das ausgedacht hat, aber sofort kriegste PANIK IM HERZ. Was zur Hölle soll das sein? Du willst was erwarten, irgendein schickes Gemälde oder so, und dann flutschste quasi ins ZUCKERWATTEKOMA. Aber dann denkste: Vielleicht kommt's nicht aufs Sehen, sondern vielmehr aufs SEIN an. Ich mein', komm schon: WATTE! Überall Farben wie 'ne durchgedrehte Packung MARSHMALLOWS, die sich auf'n Trip verlaufen hat. Kein Schild, kein BITTE NICHT ANFASSEN. Und du denkst dir nur: Klaro, ich fläz mich rein. Wär ja quasi 'n KUNSTVERBRECHEN, wenn nicht. Du checkst's kaum. Da liegste im WATTELAKE, jedes Plüschding prasselt sanft nieder und du merkst EY, da spielt keiner KUNSTKÖNIG. Alle sind gleich, WATTEZOMBIES im weißen Raum. Weiß, weiß, alles weiß und ich weiß, dass du weißt, dass er weiß, dass wir im geweißelten Weiß alle wissen, was ich weiß: Hier zählt nur das JETZT, das FÜHLEN, dieses SOFTCHAOS, das gleichzeitig chillt und dich kickt. Ich mein', bin ich der Einzige, der sich hier fragt, ob das alles nicht vielleicht einfach … GEIL ist? Dieses Zeug spricht in FARBEN, aber es schreibt sich in dich rein wie diese Plattencover, die man früher stundenlang angestarrt hat, weil sie einem sagen wollten, was keiner sagen KONNTE. Und plötzlich denk ich an UDO. An Abstürze. An Süße. An alles auf einmal. Und ja, ich weiß, das hier ist jetzt kein DISKURSRAUM, das ist 'ne emotionale KNALLBUDE, aber verdammt, ich lieb's. ICH LIEB'S, weil es mir zeigt, dass es da noch was gibt, das sich anfühlt, wie es sich anfühlen soll: ECHT. SOFT. WILD.

Ich taumle innerlich, voll von ERINNERUNGSQUATSCH und dann, wie durch einen Spiegel, durch den man zu viel gesehen hat, beginnt sich alles zu verfeinern, zu stilisieren, … und ach, welch süße Ironie, dass gerade das Unbedeutendste, wie diese flüchtigen Bälle aus Watte, sich so unerhört bedeutungsvoll aufführen dürfen. Welch betörende Eleganz in der Stillosigkeit. Welch zarte, jedoch geradezu teuflisch raffinierte Inszenierung: diese mutlose Unschuld der bunten Watte, in einem makellosen weißen Raum ausgestellt, als wäre der Kosmos selbst Gefangener einer kindlichen Vision. Jedes pastellige Kugelkonstrukt schwebt am Boden. Sieht man genauer hin, so offenbart es sich als reines Manifest unserer Sehnsüchte nach sauberer Überschreitung. Ein Ensemble aus Schein und Entzücken, vielleicht gerade daher so unumgänglich reizvoll.
Ich erinnere mich an einen Satz, den ich selbst einmal schrieb: *„Doch jeder tötet, was er liebt“*. Wie wahr es hier wird. Denn dieses Werk, sofern man es so nennen möchte, verführt mit einer Zartheit, die in Wahrheit die kälteste Berechnung ist. Jeder Farbton: ein Seufzer. Jede Form: ein Spiegel. Dieser Raum: ein Genuss – das Einzige auf der Welt, worüber eine Theorie sich zu haben lohnt. Ich frage mich: Wäre Dorian hier entlanggegangen, hätte er sich erkannt im Fühlen? Oder wäre dies bloß ein weiterer Moment seines Vergnügens gewesen, das er ungerührt verschliss? Das Wattefeld wird mir zur Allegorie einer Gesellschaft, die zu weich geworden ist, um Schmerz zu ertragen und sich deshalb in pastellfarbenen Konzepten verliert. Doch gerade darin liegt doch ihr Reiz, ihr Geheimnis, ihr Triumph: Sie zeigt, was sie verbirgt. Und verbirgt, was sie zeigt. Letztlich ist es die Ungewissheit, die einen reizt. Erst ein Nebel macht die Dinge wunderbar.
Und vielleicht ist es eben dieser Nebel, aus dem ich erwache wie aus einer Trance. Ich stehe da, als hätte ich mich selbst völlig vergessen. Den Nachhall der Echos im Kopf, versuche ich mich zu sammeln.
Die Eindrücke sind vielstimmig, vielleicht widersprüchlich, doch nicht beliebig. Gestaltet Kunst die subjektive Wahrnehmung oder doch umgekehrt? Und ist es womöglich essenziell, zwischen Haltungen zu wechseln, um Kunst vollumfänglich erfassen zu können? Was bleibt, ist meine Stimme.
Zwar leise, aber dennoch da – und die Erkenntnis: Innerhalb der Kunstkritik gilt es nicht zwischen Subjektivität oder Objektivität zu entscheiden. Sie beginnt dort, wo man aufhört zu zitieren. Wo das Ich sein darf und genau hinsieht. Zufrieden mit dieser Erkenntnis trete ich schließlich aus dem Raum. Oder wohl eher: Wir.



{fakes}

bin in "critics"

Bin in fakes

A rs

bin raus aus fa

critics raus

jetzt in cover

back in critics

critics drin

geh raus+

raus

jetzt bin ich draußen

bin in intro

raus

ack in critics

bin in fakes

k in critics

ıs aus cover

die ich hier sehe, blicken nicht zurück, sie schweigen, sie dulden, ihre Mün-

nicht Gespräche. Und ihre Hände, diese feinen

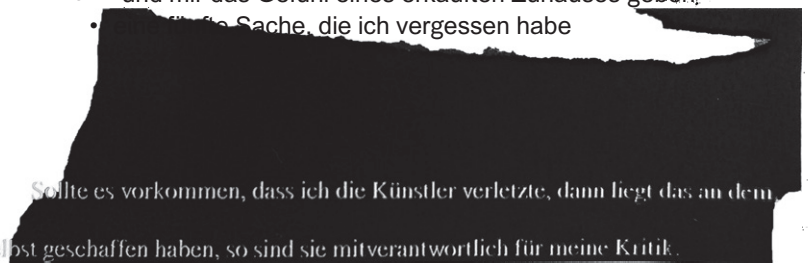
immer ruhend, nie nie fortsetzend!

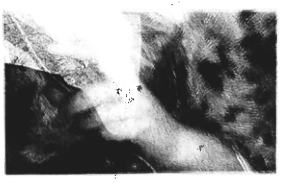
kaufe ich:

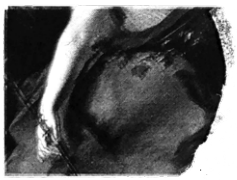
- eine rote Wolldecke
- zwei eingeschweißte Bettlaken
- zwei Erfrischungstücher mit Zitronenaroma
- zwei weiße Kissen, die nach kommerziell genutztem Waschmittel riechen
- [illegible] Sache, die ich vergessen habe

Sollte es vorkommen, dass ich die Künstler verletzte, dann liegt das an dem, was sie selbst geschaffen haben, so sind sie mitverantwortlich für meine Kritik.

und mir das Gefühl eines erkauften Zuhauses geben.







Ich verschließe

Ich suche

sind

mit dem gleichen Accessoire bestückt.

Das

schwarze Lederband am Schlüsselbund trägt das Muster, das ich in dem zuvor

+ fakes

bin raus aus critics +-fakes

bin in cover

wieder draußen

now in fakes

Aus dem »Salon von 1765« { lehä }

An meine Freundin Madame D' Épinay

Ich muss dir schreiben, wie dankbar ich dir bin, meine liebe Freundin, denn es ist etwas mit mir geschehen. Du weißt, früher bin ich durch die Säle des Salons geschlendert wie so viele, flüchtig abgelenkt und den Blick mehr auf die Gesellschaft als auf die Kunst gerichtet. Ich schaute, aber ich sah nicht. Deine geistreiche Feder hat mir die Augen geöffnet.

Ich möchte dir beschreiben, wie du in mir die Wahrnehmung wecktest für die Sprache der Kunst. Ich begann, das Licht zu spüren und sah nun nicht mehr nur zu. Schatten von Dingen schufen Räumlichkeit und machten sie lebendig. Ich spürte, wie ein Gesicht Wärme bekam und wie eine Hand Fleisch wurde. Worte wie Komposition, Ausdruck, Harmonie, die mir früher nur wie kluge Begriffe vorkamen, nahmen Gestalt an. Es bedarf eines Künstlers Geistes: eines wachen Auges, einer führenden Hand und eines unbeirrbaren Willens, dem Werk die eigene innere Form zu geben.

Nun verweile ich vor den Bildern des Salons, und siehe da, sie sind mit Frauen bevölkert. Ich will sie, deren Raunen und Flüstern diese Hallen erfüllt, zu mir sprechen lassen, ihnen allen eine Stimme geben, zugleich meinen Empfindungen lauschen, die ganze Wahrheit ausdrücken. Sollte es vorkommen, dass ich die Künstler verletzte, dann liegt das an dem, was sie selbst geschaffen haben, so sind sie mitverantwortlich für meine Kritik. Und doch muss ich dir gestehen, dass es mir wohl bewusst ist, dass es nicht leicht ist, zu urteilen und gleichzeitig gerecht zu bleiben und vielleicht war ich das nicht immer.

Liebe Freundin, ich stehe hier im Salon, vor François Bouchers neuer Diana. Eine Szene, in der sie mit ihren Nymphen angeblich dem Bade entsteigt. Doch statt einer stolzen Diana nach erfolgreicher Jagd sehe ich nur laszive Wesen, die kein Wild verfolgen, sondern selbst zur Beute gemacht wurden. Ihre Haut glänzt wie Porzellan, der Leib weich und süßlich gemalt, als sei sie nicht göttlich, sondern verführerisch. Die Geschichte geht doch weiter? Werden sie nicht von Aktäon, einem thrakischen Jäger, entdeckt? Verwandelt Diana, die römische Göttin der Jagd, des Waldes und auch der Unschuld, ihn daraufhin – vor Wut darüber, dass ein Mensch sie entblößt gesehen hat – nicht in einen Hirsch? Der dann, wie die Metamorphosen unseres Ovids weiter berichten, von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird?

Doch hiervon ist kein Hauch in diesem Gemälde zu sehen. Kein Zorn, kein Aufschrei, keine Bewegung einer Göttin, die sich ertappt weiß. Hat der Maler all dies mit Bedacht ausgelassen, aus Furcht vielleicht, von ihr mit jenem Blick getroffen zu werden, der einst den armen Aktäon in einen Hirsch verwandelte und ihn nun demselben bedauernswerten Schicksal zuzuführen droht? Mir scheint, dass die Perlenkette und der blaue Umhang hinzugefügt worden sind, als sicheres Erkennungsmerkmal ihrer göttlichen Herkunft. Doch welche Jägerin trägt Perlenkette und liegt am Rande eines Gewässers auf kostbaren Seidentaft? Nur ein entblößter Körper, der sich dem Auge darbietet. Nicht mal ein Spiegelbild ist in dem Gewässer zu erkennen.

Ja, meine Liebe, ich gestehe dir, der Anblick dieses Bildes versetzt mich in Unruhe, nicht nur wegen der Nacktheit, sondern auch wegen der schmerzlichen Abwesenheit weiblichen Bewusstseins. Stellen wir uns vor, sie würde aufstehen, dem Betrachter ins Gesicht sehen, nicht sanft, sondern wissend. Würde sie dann noch als schön gelten oder bloß als unbequem?

Lasse ich den Blick weiter durch den Salon schweifen, sehe ich unzählige Gemälde mit Frauen. Und dennoch macht sich ein Gefühl der Einsamkeit in mir breit. Die Frauen, die ich hier sehe, blicken nicht zurück, sie schweigen, sie dulden, ihre Münder sind halb geöffnet, als erwarteten sie Befehle, nicht Gespräche. Und ihre Hände, diese feinen Hände: immer ruhend, nie tätig, nie forschend. Natürlich sind die Frauen manchmal bekleidet, als Gemahlinnen in Porträts, ausgestattet mit den Attributen ihres Standes. Und doch frage ich mich: Was für ein Weib sah der Maler? Malte er ein Spiegelbild seiner Wünsche oder ein Abbild unseres Wesens? Ich blicke umher und all diese Damen sind entweder Venus oder Maria, Hure oder Heilige, doch niemals Mensch; kein Gedanke scheint sie zu bewegen, keine Arbeit ihre Hände zu beschäftigen.
Sie sprechen nicht, und sei es mit ihrem Blick.

Ich suche mit meinen Augen nach einer Frau, in der ich mich oder dich wiederzuerkennen vermag, bedauerlicherweise finde ich keine. Ich glaube, wir müssen lernen, uns selbst zu sehen, nicht in diesen Bildern, sondern in dem, was sie verschweigen. Und doch, ich Glückliche! Auf der zarten Pastell-Miniatur, die an der Wand deines Salons vergangenen Sonnabend hing, erblickte ich ein solches Wesen. Ich sah dich, gekleidet in Kornblumenblau, der Farbe der Hoffnung und des Neubeginns. Deine Augen blickten mich klug und fragend an.

Ach, meine liebe Louise, das sind meine Gedanken, doch ich spüre in diesem Moment, dass ich nicht länger zwischen diesen Bildern wandeln will, als wären sie bloß Schmuck für Männerwände und ich deren stumme Genießerin. Ich will laut aussprechen, was diese Leinwände uns flüstern.

In tiefer Zuneigung und Unruhe,
Deine Denise Diderot

Museum für moderne Kunst Warschau {phha}

Beim überteuerten Supermarkt in der Unterführung des Bahnhofs kaufe ich:

- eine 1,5-Liter-Flasche vom günstigen Discounter-Sprudelwasser
- eine Packung Nippon-Puffreis mit Schokolade umhüllt
- ein belegtes Brötchen mit Käse, Salat und einer Gurke
- eine gekühlte Dose Coca-Cola

Der Zug steht auf einem etwas abseits gelegenen Gleis. Zwanzig Minuten vor Abfahrt laufe ich mit einem kleinen Rucksack den Bahnsteig entlang bis zu meinem Schlafwagen und steige ein. Ich betrete meine Kabine mit der Nummer vier durch eine Schiebetür mit Fenster, verdeckt durch einen türkisgrünen Vorhang. Vom Bahnsteig dringen gedämpft die Geräusche der wenigen einsteigenden Menschen zu mir durch. Eine fast komplett heruntergezogene Jalousie färbt die gleißende, vom Grau des Bahnsteigs reflektierte Sommersonne orange und taucht die Kabine in ein warmes Licht. Auf beiden Seiten der Kabine spannen sich jeweils drei Betten übereinander über die gesamte Breite auf. Über dem Fenster hängt ein kleiner Spiegel. In der Mitte des Raumes eine Leiter, deren Sprossen mit einem Stoff überzogen sind, der an Zugsitze erinnert. Die rote LED-Punktanzeige über der Tür zeigt die Uhrzeit und ein Datum von vor langer Zeit an. Daneben ein Bedienfeld für ein Radio oder eine Klimaanlage. Auf den dünn gepolsterten Betten liegt bereit:

- eine rote Wolldecke
- zwei eingeschweißte Bettlaken
- zwei Erfrischungstücher mit Zitronenaroma
- zwei weiße Kissen, die nach kommerziell genutztem Waschmittel riechen und mir das Gefühl eines erkauften Zuhauses geben
- eine fünfte Sache, die ich vergessen habe

Zwischen den grau lackierten Streben und kleinen Geländern der Betten, Leiter und LED-Punktanzeige erzeugen diese Anhäufungen eine Situation zwischen Hotelzimmer und Gefängniszelle. Ich erlebe einen Anflug von beruhigender Einsamkeit. Ich bin ab jetzt auf mich gestellt, für vierzehn Stunden entkoppelt vom Rest der Welt – hoffentlich zu schnell, um vom Leben eingeholt zu werden. Ich frage mich, ob ich die Tragweite dieser Reise verstehe. Die Realität plump überzeichnet durch meine *Kabinensituation*.

Ich verschließe die Tür von innen mit einer kleinen Kette, die mich ab jetzt vom Rest des Zugs abtrennt. Ich packe meine Einkäufe aus und verteile sie auf einem kleinen Tisch unter dem Fenster, auf eines der Betten lege ich meinen kleinen Rucksack und Pullover. Hin- und hergerissen zwischen Schlafzimmer und öffentlichem Verkehrsmittel, entscheide ich mich, meine Schuhe und Socken auszuziehen. Die Socken hänge ich über die zweite Sprosse der Leiter.
Nach kurzer Zeit fährt der Zug an und zieht mich mit sich.
In der Mitte zwischen den Betten ist nur wenig Platz, quer durch diesen Raum spannt sich die Leiter mit meinen Socken. Diese Anordnung lässt mich meine Bewegungen im Raum der Kabine komisch platziert erleben. Ich muss aufpassen, mich nicht an den Möbeln zu stoßen. Um die oberen Betten zu erreichen, reicht die Leiter alleine nicht aus; so werden die anderen Betten und der Tisch zu Tritten und Griffen. Der Raum ist gefüllt und trotzdem durchlässig.
Er erinnert mich an den Kletterturm auf einem Spielplatz, der aus einem dreidimensionalen Geflecht roter Seile besteht. Ich fühle mich nicht eingeengt, eher durch die Kabine strukturiert – sie übt sich auf meinen Körper aus.
Ich klettere ein wenig herum.

Ich suche mir die mittlere Pritsche auf der rechten Seite der Kabine aus und stelle fest, dass ich das Fenster bis unter die Liegehöhe herunterschieben kann. Ich freue mich sehr darüber – so kann ich im Liegen meinen Kopf aus dem Fenster halten. Ich filme mich selbst in der Kabine. Ich möchte ihre Einsamkeit teilen, aber nicht aufgeben. Auf einem Video betrachte ich mich im Weitwinkel von außerhalb des Zugs. Am Ende meines ausgestreckten Armes liege ich auf der Seite, meinen Kopf halb aus dem Fenster. Auf einem anderen Video sehe ich meinen Körper vor mir ausgestreckt auf der Liege, meine nackten Füße Richtung Fenster. Rechts neben mir an der Wand ein kleines Netz, in das ich die leere Nippon-Packung gestopft habe, im kleinen Spiegel über dem Bett die Cola-Dose. Vor dem Fenster springen die Linien von Kabeln und Mauern an der Bahntrasse. Dahinter rauschen die Bäume und erzeugen ein flimmerndes Farbfeld aus dunklem Grün und Blau. Im Hintergrund ziehen langsam Seen und Hügel in der Alpenvorlandschaft vorbei. Je weiter etwas weg ist, desto genauer kann ich es betrachten. Die Spiegelung meiner Kabine legt sich sanft über das bewegte Bild des Fensters.

In Salzburg geht die Sonne unter. Das Licht meiner Kabine wechselt in unvorhersehbaren Intervallen die Helligkeit. Daneben ein elektrisches Summen, das mit wechselnder Geschwindigkeit des Zuges andere Töne anschlägt. Ich lese in meinem Buch, immer wieder halten wir an Bahnhöfen. Auf den hell beleuchteten Bahnsteigen ist es Nacht. Ich beobachte sie von meinem dunklen Bett aus durch eine halb durchscheinende Jalousie. Die Menschen bewegen sich wie in einem Schaufenster vor mir. Ab und zu schaut jemand in meine Richtung. Ich weiß nicht, ob sie mich sehen können. Immer wieder steigen sie ein und aus. Ich habe außer dem Schaffner noch niemanden im Zug gesehen. Ich muss an meine Nachbarn denken: Hinter der Wand meiner Großstadtwohnung lebt jemand. Wir haben uns noch nie gesehen, weil sie einen anderen Hauseingang benutzen.

Später trete ich aus meiner Kabine in die Dunkelheit des Gangs. Das Rasseln des Zuges ist hier viel lauter. In einem Lied, das ich gerne höre, erklärt die Sängerin mit starkem amerikanischen Akzent, dass *rasseln* ein viel zu sanftes Wort für einen Zug ist. Vor den Fenstern ziehen die Lichter Spuren über mein Sichtfeld. Ich bin überrascht, wie es sich anfühlt, in einem Zug durch die Nacht zu fahren. Ich gehe an geschlossenen Vorhängen vorbei. Am Ende des Wagens finde ich die Toilette. Die kleine Kabine wird durch das matt folierte Fenster von vorbeiziehenden Farben in einem langsamen Takt erleuchtet. Auf dem Rückweg sehe ich am anderen Ende des Gangs eine Person, die sich durch die Dunkelheit auf mich zubewegt. Erst jetzt verstehe ich, dass der Strom ausgefallen ist. Bevor wir uns treffen, verschwindet sie hinter einer der Türen.

Zurück in der Kabine ziehe ich meine Hose aus und lege mich in mein Bett. Langsam lasse ich mich in meiner Kapsel immer tiefer in die nächtliche Landschaft ziehen. Viktor hat einmal gesagt, dass die Züge Menschen und ihre Gedanken transportieren. Ich frage mich, ob es normal ist, im Nachtzug keine Hose zu tragen. Ich habe die vage Hoffnung, dass meine Probleme im Moment des Einschlafens liegenbleiben, während ich mich weiterbewege. Als ich einschlafe, rauscht die Landschaft an mir vorbei. Als ich aufwache, rauscht die Landschaft an mir vorbei.

Um acht Uhr hält der Zug am Hauptbahnhof in Warschau. Achthundert Kilometer, überbrückt durch einen vierzehn-stündigen Aufenthalt in einem kleinen Raum. Ich glaube nicht, dass mein Körper das versteht. Der Gang vor meiner Tür ist auf einmal voll mit Menschen, die jetzt aus ihren Kabinen hervorkommen. Ich ziehe den Dunst der nächtlichen Reise mit mir durch die heiße Stadt bis zum Museum. Mich empfängt ein moderner Quader aus Sichtbeton. Langsam findet sich die Gruppe für die Führung im kühlen Erdgeschoss des Baus ein. Es werden Empfänger mit schlecht sitzenden Ohrhörern verteilt, damit jeder gut hört. Auf der Ausweiskarte der Frau steht *education.*

Ich bin erschöpft und setze mich etwas abseits der Gruppe auf einen Fenstersims. Durch das Fenster schaue ich auf Parkplätze und Einkaufszentren. Durch die Kopfhörer dringt leicht gebrochen der Monolog der Kunstvermittlerin zu mir durch.

Anna sagt, dass das Highlight des Museums das angeschlossene Café ist – das Essen ist sehr lecker, und man kann wunderschön auf der Terrasse in der Sonne sitzen. {1}

{1} Jill Johnston hat im Laufe ihrer Karriere als Kritikerin dem Tanz selbst weniger und weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Ich verstehe, warum die Busfahrt dorthin begeistert.

Sehen und gesehen werden {olfo}

Als befände ich mich in einem Museum, betrachte ich die großen Schaufenster mit ihren ausgestellten Artikeln wie teure Gemälde an der Wand. Die großen Lettern an den Fensterfronten machen auf die *Boutiquen* aufmerksam, die sich um Aufmerksamkeit ringend zu duellieren scheinen. International bekannte Luxusmarken sind entlang einer Straße platziert, sodass der Eindruck entsteht, hier ließen sich schnell mehrere tausend Euro auf einmal ausgeben. Schon vor den Türen kann die Zielgruppe der Warengeschäfte ausgemacht werden. Schnelle Sportwagen oder zu große *SUVs* finden nur ein paar Schritte von den Portalen entfernt ihren Platz. Während des *Windowshoppings* verliere ich mich in Gedanken über die, die hier parken, hier einkaufen, hier schlendern. Ich nähere mich einem Schaufenster mit golden glänzenden Buchstaben an der Fassade und meine Zweifel über mein Vorhaben, einen kurzen Blick in das Geschäft zu werfen, wachsen. Einige Meter entfernt halte ich inne und will wieder umdrehen. Der blaue Himmel erleichtert mir die Entscheidung keineswegs und ich zweifle an der Wahl meines Outfits, das nicht dem unausgesprochenen *Dresscode* der *Boutiquen* und der Straße selbst entspricht.
Dennoch wage ich die nächsten Schritte zur geschlossenen Tür und befinde mich vor dem hohen Eingangsportal. Um dem Kunden das Kauferlebnis so angenehm wie möglich zu gestalten, öffnet sich kurz vor dem Betreten der Filiale der Ladeneingang, auch für mich. Der Türsteher übernimmt ebenfalls meine nächste Aufgabe und schließt die Tür nach meinem Eintreten sorgfältig wieder. Im Inneren empfangen mich neben dem Portier noch zwei weitere Angestellte, die von einem Tresen aus ihre Blicke auf mich werfen.
Nach einem aufgesetzten Lächeln beiderseits gebe ich ihnen zu verstehen, dass ich mich nur umschauen wolle und keinen Platz in ihrem vorliegenden Terminkalender beanspruche. Im Kontrast zur Münchner Sonne erwartet mich ein angenehmes Klima und meine Sonnenbrille wandert von meiner Nasenspitze auf den Haaransatz. Auf dem mir unbekannten Terrain fallen als Erstes die gefüllten Vitrinen ins Auge, die ihre Schmuckstücke in grellem Licht präsentieren. Das vertraute Muster der angesehenen Modemarke tritt auf den ausgestellten Taschen in verschiedenen Farben und Formen in Erscheinung. Wie in einer Galerie oder bei einem Museumsbesuch traue ich mich nicht, einem Artikel besonders nah zu treten, geschweige denn, ihn anzufassen. In den hinteren Teil des Ladens schlendernd, versuche ich interessiert zu wirken. In dem Bewusstsein, dass ich hier keinen Einkauf tätigen werde, zwinge ich mich, den Luxusgütern länger als nötig Aufmerksamkeit zu schenken.
Zu meiner Linken steht eine fünfköpfige Familie, die sich von einem Mitarbeiter einreden lässt, wie wichtig der erste richtige Geldbeutel sei. Die Schwester, ausgestattet mit einer Handtasche der gleichen Marke, nickt verständnisvoll. Um nicht zu auffällig dem Gespräch zu lauschen, begebe ich mich weiter nach hinten in den Raum, wo zu meiner Rechten ein adrett gekleideter Mann auf einem runden Barhocker sitzt. Erst nach zweitem Hinsehen fällt mir der kleine Hund auf dem Schoß des Kunden auf, der, gut erzogen und für solche Anlässe trainiert, die Zeit verstreichen lässt. Die Nachfrage nach einem anderen Modell der vorliegenden Tasche lässt den gegenüberstehenden Mitarbeiter in die Vitrine hinter sich greifen. Auf der anderen Seite des Raumes sticht mir ein kleiner Junge in einem übergroßen Sessel ins Auge. Gelangweilt und mit hochgelegten Füßen auf seine Eltern wartend, tippt er auf das im Querformat liegende Smartphone. Nun spüre ich etwas Normalität in diesem Raum und muss an ähnliche Momente aus meiner Kindheit denken, nur in einer Hinsicht verschieden – dem gehobenen Preisrahmen.
Plötzlich steigt durch die auf mich gerichteten Blicke der Mitarbeiter ein unwohles Gefühl in mir auf und ich sehe mich gezwungen, das Geschäft zu verlassen. Schnellen Schrittes steuere ich den Ausgang an und bedanke mich nach einer knappen Verabschiedung des Personals beim Türsteher. Meine Sonnenbrille findet wieder ihren ursprünglichen Platz und ich habe das Bedürfnis, mich so schnell wie möglich von dem Gebäude zu entfernen. Scham steigt in mir auf und ich kann es kaum erwarten, um die Ecke zu biegen und aus dem Sichtfeld zu verschwinden. Ich spüre die Sonnenstrahlen auf meinen nackten Schultern und folge der Straße vor mir, die sich schlangenartig in eine Kurve verwandelt. Aufgrund einer Baustelle erholen sich die Schienen, die normalerweise von der Tram Nummer 21 befahren werden.

Schon von weitem erkenne ich die dunkelroten Sonnenschirme einer Szenebar der *Münchner Schickeria* und hoffe auf einen freien Tisch im Außenbereich. Allerdings ist jede unbesetzte Tischplatte als *reserviert* ausgewiesen und auch im Inneren kann ich keinen freien Platz ausfindig machen. Ich wende mich an eine Kellnerin mit der Frage, ob noch was frei wäre. Ohne zu zögern, bietet sie mir einen Platz in unmittelbarer Nähe an und auf meine Bitte, draußen sitzen zu wollen, ist das kleine Schild auf der Tischplatte keine Hürde mehr. Zwei Stühle mit dem Rücken zur Bar stehen einem Stuhl mit dem Rücken zur Straße gegenüber. Mir fällt auf, dass die Gäste sich an der Fensterfont platziert haben. Von hier aus hat man den besten Blick auf das Geschehen außerhalb der Tagesbar. Schon nach kurzer Zeit erscheint meine Begleitung und ich fühle mich schlagartig wohler. Nach einer liebevollen Begrüßung und dem Bestellen zweier Getränke mache ich es mir auf dem wetterfesten Stuhl bequem. Ich kühle mich mit einem Schluck aus meinem alkoholfreien Cocktail ab und freue mich über meine gute Wahl. Hier sind Sonnenbrillen nicht nur aufgrund der hellen Umgebung von Bedeutung. Alle Nasen in unserer Umgebung sind mit dem gleichen Accessoire bestückt. Die Brillen bieten Anonymität, aber auch die Gelegenheit, den umherschwirrenden Menschen auf der Straße unauffällig hinterherzuschauen. Ein Glotzen im edlen Stil und ein weiteres Statussymbol. Die zu großen Schriftzüge oder Logos sind seitlich an den Brillenbügeln angebracht und damit kaum zu übersehen.

Versteckt im Schatten der Sonnenschirme begutachten wir den angenehmen Trubel vor der Kulisse. Und werden dabei selbst Teil des Schauspiels. Die vorbeiziehenden Leute laufen, selten ohne einen Blick auf das Lokal zu werfen, an uns vorbei. Ich sehe die Menschen und sie sollen mich sehen. Urteilend oder einfach nur beobachtend schlüpfen wir in unsere Rollen. Mit meinem Glas in der Hand gelangen Wortfetzen der Unterhaltung des Paares neben mir an meine Ohren. Das Thema *Bitcoin* scheint relevant und ohne die Aktien ginge heutzutage gar nichts mehr. Mein Glas leert sich und die Eiswürfel fangen bei der Hitze schnell an zu schmelzen. Ein neuer Gast nimmt am Tisch neben uns Platz und gibt seine Bestellung auf. Ein hell klingendes Geräusch lässt mich aufschauen. Auf der Tischplatte des Mannes befindet sich nun ein Autoschlüssel mit einem Anhänger. Das schwarze Lederband am Schlüsselbund trägt das Muster, das ich in dem zuvor besuchten Laden gesehen hatte. Mir fällt auf, dass sich in meiner Tasche kein Gegenstand vergleichbaren Wertes befindet, den ich auf meinen Tisch legen könnte. Den letzten Schluck meines Cocktails nippend, muss ich mich zurückhalten, die Limetten aus meinem Glas zu fischen. Nach dem Bezahlen werfe ich einen letzten Blick auf unsere leeren Gläser und vergleiche unseren Tisch mit denen der anderen. Halbvolle Getränke und üppige Essensreste lassen die leeren Plätze unpassend wirken. Man kann es sich schließlich leisten, etwas übrig zu lassen. Ich entferne mich von dem kleinen Lokal und lege damit meine automatisch eingenommene Rolle ab. Sehen und gesehen werden. Ein Teil von ihnen zu sein und den Alltag in vollen Zügen genießen zu können. Ein kurzer Ausflug in eine Welt, die gleichzeitig anziehend, jedoch auch befremdlich wirkt.

~

Mehr schwarz: Ich schmiere mir dunklen Lidschatten über die Augen, ein schwarz

}alters}

Technopaignia: τέχνη = Kunst, Handwerk, Wissenschaft + παιγνιον = Spiel(zeug).

(—›
die Allegorie)
(—› ein abstraktes Konzept
verbildlichen)

(—›
die bildliche Darstellung).
Ich weiß, das ist erstmal ein
Knoten im Kopf.

Der Bildschirm wird schwarz,

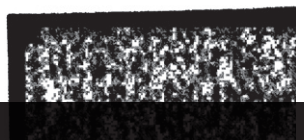
ἔκφρασις = Beschreibung,
ist eigentlich genau das,

Folgendes könnte Ihrė Sensibilität verletzen. Vorausgesetzt,

Willst du denn nicht wegschauen?

Und dann brauchst du mehr. Mehr

Reize. Mehr Drama. Etwas, das dich wachrüttelt.



An Orten wie diesen setzt das Funktionieren nicht stark ein.

– *„ ... fascinating the relation between abstraction and body.“*
– *„At the same time it’s like a ...“*

Hier werde ich wirklich gar nicht bemerkt und verschwinde fast.

Technopaignia:
τέχνη = Kunst, Handwerk, Wissenschaft + παιγνιον = Spiel(zeug).

Die gedrehte Zigarette gibt er ihr jetzt.

Miss Understanding besucht ein Auktionshaus, ein Museum und eine Galerie {maru}

Miss Understanding fühlt sich wie eine Betrügerin. Sie geht durch die Ausstellung eines Auktionshauses. In ihrem Kopf weiß sie schon, dass sie niemals etwas kaufen würde. Allein die Teilnahme an der Auktion ist eine Hürde, die für sie eigentlich zu hoch ist. Warum steht sie also so interessiert vor den Gemälden, als wäre ihre einzige Entscheidung nicht, ob sie diese erwerben wird, sondern lediglich, wo sie diese in ihrer Wohnung platzieren wird? Eine Freundin möchte auf der Auktion ein paar Werke ergattern. Drei Zeichnungen von Dalí, auf 1.000 € insgesamt angesetzt.

Miss Understanding ist überrascht. Die Preise sind weniger surreal, als Miss Understanding dachte. Ihr Interesse richtet sich aber nicht auf den Dalí vor ihr, sondern auf das Gespräch der Auktionatorin mit deren Kollegin. Sie reden über die Versteigerung der ersten originalen *Birkin Bag* in Paris (Miss Understanding muss erst einmal ihre modebewusste Freundin fragen, was das überhaupt ist).

– *„So schlampig sieht sie aus."*

Die Tasche ist gemeint, bis noch *„aber sie selber ja auch"* hinzugefügt wird.

– *„Ja, aber irgendjemand kauft sie immer, es gibt immer einen Verrückten, der es kauft."*

Da spricht offensichtlich ihre Berufserfahrung.

– *„Meine erste war ja die Kelly Bag, die haben sie mir ja so schön hergerichtet. Dummerweise habe ich die dann versteigert."*

Miss Understanding geht weiter, ansonsten ist es in den Ausstellungsräumen still. Gespräche zwischen Interessenten werden offensichtlich nur leise geführt und sobald sie einer Gruppe zu nahe kommt, wechselt diese den Raum. Miss Understanding ertappt sich dabei, dass sie sich geschmeichelt fühlt, als mögliche Konkurrenz in der Auktion angesehen zu werden. Sie steht jetzt in einem Ausstellungsraum eines Museums, in dem sich Besucher:innen die Stücke von John Cage anhören können.

Zwei ältere Frauen kommen in den Raum, durch ihre bunte Kleidung wirken sie fast jugendlich. Eine Frau in Rosa-, die andere in Blautönen. Miss Understanding sieht sich und ihre beste Freundin in den beiden Frauen wieder. Als sie die Kopfhörer anziehen, will die rosa Frau sie fast direkt wieder abnehmen.

– *„Ich will das nicht hören, das sind so ätzende Töne."* Ihre Freundin hindert sie daran, die Kopfhörer auszuziehen.

– *„Doch, behalt sie auf, man muss vor allem Geduld haben."*

– *„Ja, die habe ich heute nicht."*

Miss Understanding sieht sich jetzt vor allem in der rosa Frau wieder, fragt sich aber, wann, wenn nicht an einem Freitagnachmittag, sie denn sonst genug Geduld mitbringen würde. Ein Museumsmitarbeiter weist sie darauf hin, dass sie sich während des Anhörens doch gerne auf die Stühle setzen dürfen. Die blaue Frau setzt sich hin, die rosane bleibt stehen. Sonst käme sie ja vielleicht in Versuchung, sich doch auf Cages Klänge einzulassen.

– *„Und, hast du's jetzt gehört?"*

– *„Ja, gruselig."*

Miss Understanding setzt sich auf eine Bank vor einem großen Gemälde. Zwei Männer und eine Frau stellen sich direkt vor sie und versperren ihr die Sicht. Sie will sich schon beschweren, aber dann wird ihre Sicht auf das Gemälde für die ungefragte Expertise der Drei eingetauscht. Da kann Miss Understanding doch nicht nein sagen (kann sie auch nicht, sie wird ja nicht gefragt).

– *„ ... fascinating the relation between abstraction and body.“*
– *„At the same time it's like a ...“*
– *„Like a camouflage!“*
– *„Yes camouflage, like a blanket.“*
– *„Did you know the motif is a quote from a portrait by Munch?“*

Das hat Miss Understanding nicht gewusst. Sie steht auf und als sie gerade in den nächsten Raum will, geht eine Frau an ihr vorbei. Sie hält ein Kind in ihrem Arm und wird von einem älteren Herrn begleitet. Er hat einen grimmigen Gesichtsausdruck und die Frau gibt ein flottes Tempo vor, die drei rennen schon fast durch den Ausstellungsraum. Die Frau scheint Angst zu haben, dass ihren beiden Begleitungen die Geduld ausgeht, würden sie länger brauchen. Das kleine Kind und der ältere Mann sehen gleichermaßen schlecht gelaunt aus. *„Wos soin' an so a Kunst schee sei?“* hört Miss Understanding ihn im Vorbeigehen sagen. Vielleicht rechtfertigt vor allem der freie Eintritt heute einen Besuch in einem Museum mit ‚nicht-schöner' Kunst. Und obwohl der Kommentar ein bisschen in ihrem Kunsthistoriker-innen-Herz schmerzt, merkt Miss Understanding, dass sie ihn hundertmal der ‚Expertise' der drei vorherigen Kritiker:innen vorziehen würde. Der ältere Mann muss niemandem beweisen, wie viel er über die Gemälde weiß oder eine Faszination für diese vortäuschen.
Miss Understanding stellt sich vor eine Videoinstallation, die eine Performance von Tänzer:innen zeigt. Vor ihr ist eine gepolsterte Sitzbank, auf der ein kleines Mädchen ausgebreitet liegt. Sie scheint nicht überzeugt von der Ausstellung zu sein, vielleicht hat sie beim Titel *Fünf Freunde* eher an ihren Lieblingsfilm gedacht. Oder ihre Mutter hat sie mitgenommen, in der Hoffnung, sie könnte bereits in ihrer circa vierjährigen Tochter Interesse an Kultur wecken.

– *„Schau, die Boxen da vorne sind die gleichen wie im Video!“* sagt sie begeistert zu ihrer Tochter, die gelangweilt durch den Ausstellungsraum schaut.
– *„Und was kann man damit machen?“*
– *„Anschauen.“*
– *„Nur anschauen?“*
– *„Ja, anschauen.“*

Die kurze Antwort der Mutter wirkt, als wäre sie genervt von der fehlenden Begeisterung für die intermedialen, experimentellen Werke von Cage und Cunningham. Dabei bemerkt sie nicht, dass ihre vierjährige Tochter gerade eine Frage gestellt hat, die sich Künstler:innen und Kunstkritiker:innen schon seit Jahrhunderten stellen und die sie bis heute nicht einstimmig beantworten können.
Miss Understanding betritt jetzt eine Galerie, die ebenfalls John Cages Werke präsentiert und diese auch verkauft.
Nach ihrer Besichtigung der Ausstellung blättert Miss Understanding in den ausgelegten Pressetexten.

„Ähnlich wie bei Picasso und anderen Künstlern dieser Größenordnung …“ [1]
„ … mit grenzenloser Innovation und Mut zum Experiment …“ [2]

Sie fragt sich, welche Passagen aus der Erstfassung dieses Textes verändert, korrigiert und gelöscht wurden und durch wie viele E-Mail-Postfächer er gegangen war, bis er für die Veröffentlichung zugelassen wurde. Sie legt den Text wieder zurück. Normalerweise mag Miss Understanding es, solche Texte nach dem Besuch einer Ausstellung zu lesen, sie nehmen ihr die Arbeit ab, sich eine eigene Meinung bilden zu müssen. Doch jetzt fällt ihr auf, dass die Sätze wie Werbeslogans klingen.

[1] John Cage. Petite Ouverture, Pressetext Knust Kunz Galerie, München 2025.
[2] Ebda.

Schattenspektakel {eman}

Die große Frage, mit der ich mich beschäftige: In welchem Ausmaß kann ich Leser*innen ein Kunstwerk beschreiben, vorausgesetzt, sie haben das Werk nicht vor sich? Wie kann ich als Bachelorstudentin im vierten Semester Kunstgeschichte einen Text verfassen, der es schafft, ein Kunstwerk wirklich zu vermitteln, also, ein visuelles Werk in Textform umzuwandeln?
Denk nach. Jetzt frage ich mich auch: Wieso ist das Beschreiben heutzutage noch wichtig, wo doch alle Zugang zum Internet haben und sofort eine Abbildung des besprochenen Werks nachschlagen können?
Warum ist das, was ich versuche, überhaupt relevant?
Um mich dennoch zu rechtfertigen, halte ich es hier fest – und Achtung: Dieser Text ist ein Versuch, nicht eine Lösung.
Die Fragen und Problemstellungen, die mich hier beschäftigen, beschäftigten schon andere und schon vor Jahrhunderten. Das heißt nicht, dass die Probleme gelöst und die Fragen beantwortet sind. Ein Abbild des Werkes funktioniert nicht für alle Rezipient*innen.
Und zudem können Kunstwerke verschwinden oder zerstört, Abbildungen verfälscht werden und ich bin nicht mal überzeugt, dass ein Abbild wirklich die Wirkung eines visuellen Kunstwerks vermitteln kann.

Ein Versuch, die Wirkungsmacht bei Abwesenheit des Werkes zu erzielen, ist die Ekphrasis.
Ekphrasis: ἔκφρασις = Beschreibung, ist eigentlich genau das, was ich versuchen will, zu erschaffen.
Eine schriftliche Beschreibung eines Kunstwerks, dessen Abbildung man nicht vor sich hat.
Das Geschriebene soll dabei die volle Wirkung – das persönliche Erleben der künstlerischen Arbeit – vermitteln können.
Der Text als Alter Ego des Kunstwerks.

Der Kunstkritiker Denis Diderot wendet diese Kunst der Vermittlung an:
Es gelingt ihm, ein Werk, das er selbst angeblich nicht einmal in echt – nur im Traum – gesehen hat, so lebhaft und exakt zu beschreiben, dass Leser*innen seines Textes das Gemälde erkannten. [1]
Ebendieser Traum Diderots spielt sich in der Höhle Platons ab, wo er ein Abbild des Werkes zu sehen bekam.
Schon die *Ekphrasis* an sich ist eine wirkungsvolle Methode und Diderot erzeugt eine weitere Ebene der Beschreibung. [2]
Er erschafft aus der *Ekphrasis* eine *Allegorie* der bildlichen Darstellung. [3]
Das Mittel (—› die *Allegorie*) zum Zweck (—› ein abstraktes Konzept verbildlichen) wird selbst Gegenstand der Beschreibung, in dem es die eigenen Werkzeuge anwendet (—› die bildliche Darstellung).
Ich weiß, das ist erstmal ein Knoten im Kopf. Er beSCHREIBT uns ein BILD für BILDLICHE Darstellung.

Durch die dargestellte Verlagerung des Gemäldes aus dem Salon in *Platons Höhle* stellt er das Bild dem Abbild gegenüber – zu einer Zeit, in der es noch nicht einmal möglich war, so genaue Abbilder zu schaffen, wie es heute Fotografie etc. erlauben. Doch selbst die exaktesten Abbildungen von Kunstwerken haben ihre Grenzen in der Vermittlung.
Außerdem sind die visuellen Kunstwerke zur Zeit Diderots im Allgemeinen der mimetischen Kunst zuzuordnen. Ich möchte die Behauptung aufstellen, dass es leichter ist, *Ekphrasis* für diese die Natur nachahmenden Werke zu formulieren, weil sie das abbilden, was wir so ähnlich auch selbst in der Wirklichkeit sehen. Und dafür finden wir meiner Meinung nach leichter Worte, als für die Kunst, die später aufkommt:
Die Kunst als Ausdrucksmittel, Kommunikation oder ästhetische Antwort …
Aus heutiger Sicht ergibt sich die Problematik der Vermittlung abstrakter, intermedialer oder performativer Kunstwerke. Wie verschriftliche ich diese Werke? Was, wenn ein Werk gegenstandslos ist oder wenn es nur ein einzelner Gegenstand ist, wenn es nur aus Licht, Bewegung oder Ton besteht?
Dazu könnte ich probieren, rhetorische Stilmittel zu nutzen.
Beispielsweise für die Soundsysteme der Ausstellung resynthesizers in R. M. Schindlers *Fitzpatrick-Leland House* in Los Angeles, zu sehen und zu hören vom 21. November 21 bis 13. März 22, und jetzt auf YouTube.

Dort wurden auf drei Ebenen Werke mit auditiven, olfaktorischen sowie literarischen Komponenten ausgestellt. Um die Wirkung deutlicher zu machen, hier ein möglicher Vergleich: Die Klänge in Florian Heckers *resynthesizers* [4] erinnern zwischenzeitig an metallene Objekte, die im Wasser versunken aneinanderstoßen. Diesen Satz könnte ich noch weiterentwickeln und den Text optisch zu einer Form werden lassen, eine Welle beispielsweise, um die erzeugten *Sound waves* und den Vergleich mit Wasser zu visualisieren. Diese Methode wurde auch bereits im antiken Griechenland angewandt, unter dem großartigen Begriff *Technopaignia: τέχνη = Kunst, Handwerk, Wissenschaft + παιγνιον = Spiel(zeug)*.
So wurde sie typischerweise als Formgedicht umgesetzt, also eine literarische Komposition, deren Textkörper den Umriss eines Gegenstands nachzeichnet. Hier ein Versuch, dies für Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* umzusetzen:

W e r
H a t
A n g s t
?
W o v o r
A n g s t
?
V o r
F a r b e
O r d n u n g
V o r
D e r
Anwesenheit
E i n e s
Unsichtbaren
S u b j e k t s

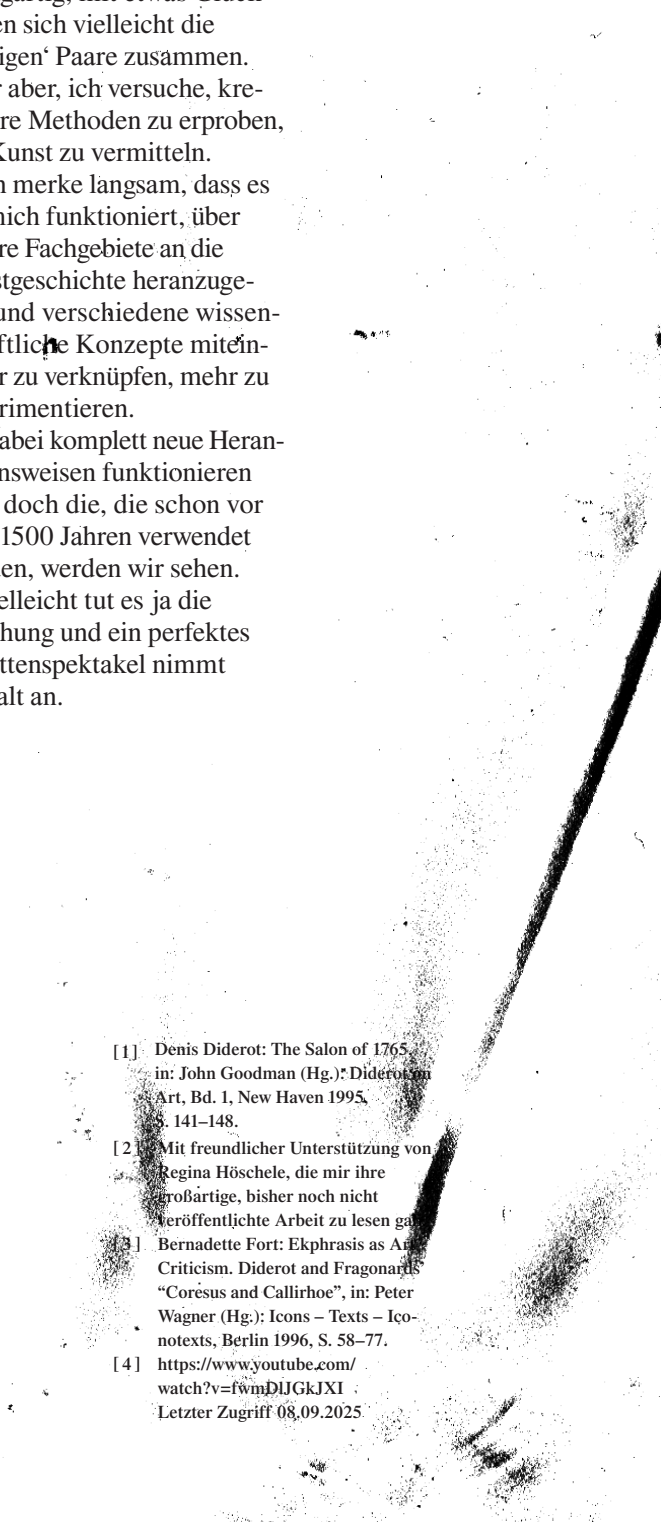
Doch gibt es eine allgemeingültige Musterlösung, wie Kunst durch Schreiben beschrieben werden kann? Entsteht ein Bild in unserem Kopf oder ‚hören' wir die Beschreibung beim Lesen, einen Hall von Worten, wie in einem leeren Museumssaal? Die perfekte Schilderung müsste eigentlich auf das lesende Individuum angepasst sein – für mich eignen sich offensichtlich literarische Phänomene der hellenistischen Literatur, jemand anderem müsste ich ein Kunstwerk vielleicht mittels der *Teilchen-Wellen-Dualität* vermitteln, in einem metrisch anspruchsvollen Gedicht oder durch eine besondere Lesart oder Typographie des Textes.

Letzen Endes haben Rezipient*innen unterschiedliche Bedürfnisse und Herangehensweisen.

Genauso sind aber die Verfasser*innen von Texten über Kunst in ihrem Schreibstil einzigartig, mit etwas Glück finden sich vielleicht die ‚richtigen' Paare zusammen. Oder aber, ich versuche, kreativere Methoden zu erproben, um Kunst zu vermitteln.

Ich merke langsam, dass es für mich funktioniert, über andere Fachgebiete an die Kunstgeschichte heranzugehen und verschiedene wissenschaftliche Konzepte miteinander zu verknüpfen, mehr zu experimentieren.
Ob dabei komplett neue Herangehensweisen funktionieren oder doch die, die schon vor über 1500 Jahren verwendet wurden, werden wir sehen.

Vielleicht tut es ja die Mischung und ein perfektes Schattenspektakel nimmt Gestalt an.



[1] Denis Diderot: The Salon of 1765, in: John Goodman (Hg.): Diderot on Art, Bd. 1, New Haven 1995, S. 141–148.
[2] Mit freundlicher Unterstützung von Regina Höschele, die mir ihre großartige, bisher noch nicht veröffentlichte Arbeit zu lesen gab.
[3] Bernadette Fort: Ekphrasis as Art Criticism. Diderot and Fragonard's "Coresus and Callirhoe", in: Peter Wagner (Hg.): Icons – Texts – Iconotexts, Berlin 1996, S. 58–77.
[4] https://www.youtube.com/watch?v=fwmDlJGkJXI Letzter Zugriff 08.09.2025

Die Narbe, die bleibt {loge}

Der Bildschirm wird schwarz, der Abspann läuft. Namen flackern über die Leinwand, die ich längst nicht mehr lese. Die letzte Vorstellung im Studio Isabella ist vorbei. Heute Abend bin ich allein hier, der ganze Saal nur für mich, und ich habe noch ein paar Minuten, bis ich rausgeschmissen werde. Ich lasse mich in den weichen Sessel sinken und gehe den Film nochmal durch.

Als ich das Plakat vor einigen Tagen sah, mit den grellen Farben und der reizvollen Typo, kaufte ich sofort die Eintrittskarte. Almodóvar. Ich liebe seine Filme, und *Kika* hatte ich noch nicht gesehen. Und jetzt? Jetzt sitze ich hier, sprachlos. Ich dachte, ich gehe in eine schrille Komödie. Über eine kleine Vorwarnung hätte ich mich gefreut. Der Film war traumatisierend.

Habe ich ihn trotzdem genossen? Kann beides gleichzeitig wahr sein?

Ein brutaler, blutiger Film, aber so lustig. Überspitzte Gewalt bis zum Gehtnichtmehr. Szene um Szene wurde es heftiger, absurder. Irgendwann war es nicht mehr ernst zu nehmen. Und diese Frau, die Journalistin, sie war so pervers, unberührt … Andrea Scarface hieß sie, die Moderatorin dieser grausamen Sendung, *Das Schlimmste des Tages*.

Das Leid anderer war ihr Antrieb, ihre größte Freude. Immer auf der Suche nach mehr, danach, etwas Schlimmeres zu finden, um die letzte Sendung noch zu toppen. So gierig, unersättlich. So sehr sehnte sie sich nach einer Katastrophe. Es schien fast, als wolle sie diese selbst herbeiführen. Skrupellos. Ich denke an einen Satz, den sie ausspricht: *„Und ich warne Sie, Folgendes könnte Ihre Sensibilität verletzen. Vorausgesetzt, Sie haben überhaupt noch welche."*

Ich kriege Gänsehaut. Sie verkörpert alles, was in dieser Welt falsch ist, die Lust an Gewalt und Leid, den schamlosen Voyeurismus.

Ich finde keine Antworten auf meine Fragen. Meistens habe ich doch so viel zu sagen, aber dieser Film war echt hart. So viel davon habe ich durch meine Fingerspitzen hindurchsehen müssen, mir sogar die Ohren zugehalten, um mich vor dieser Brutalität zu schützen. Ich kann es nicht ertragen, ihr passiv zuzusehen. Wie ein Angriff fühlt es sich an, als reiße mich jemand heraus aus der fragilen Trance, in die ich versunken war. Gewaltdarstellungen lösen etwas zutiefst Unangenehmes in mir aus. Eine Unsicherheit, die ich nicht einordnen kann.

Ich schließe die Augen, möchte mich sammeln, doch keine Minute ist vergangen, da höre ich schon das Klackern hoher Absätze. Sicherlich eine Mitarbeiterin, die mich gleich bittet, zu gehen. Ich öffne meine Augen wieder, doch die Erscheinung ist so surreal, dass ich es nicht glauben kann. Vor mir steht sie. Höchstpersönlich, von Kopf bis Fuß in einem glitzernden Gaultier-Anzug: Scarface, die teuflische Journalistin.

– Hat dir der Film gefallen? – fragt sie mit zarter Stimme.

Ich bin wie erstarrt. Die Stille zieht sich hin. Ich muss was sagen, und schaffe es nur, ihr zittrig zu antworten:

– Also, ich weiß ehrlich gesagt nicht, was ich sagen soll, nicht so wirklich. Ich habe ja nicht einmal richtig schauen können. Was für ein Horror, und das alles hintereinander ...
Mir ist schlecht geworden. Und du, so zynisch, so böse ... Wie kannst du dich so am Leiden erfreuen? Willst du denn nicht wegschauen?

– Wieso das. Du schaust doch auch nicht weg – antwortet sie trocken.

Verwirrt blicke ich sie an:

– Doch, natürlich schaue ich weg. Ich kann sowas nicht leiden. Gewalt liegt mir nicht, ich dachte, dieser Film ist eine Komödie. Nichts hätte mich darauf vorbereiten können, was ich da gesehen habe. Ich bin viel zu empfindlich dafür, glaub mir.

Ein Lachen hallt durch den Raum.

– Wem willst du etwas vormachen? Wenn das so ist, wieso bist du nicht gegangen? Du konntest deine Augen nicht von der Leinwand nehmen, selbst wenn du es gewollt hättest. Du hast Fragen? Ich gebe dir Antworten. Schatz, hör mir gut zu. Ich will dir sagen, worum es hier wirklich geht. Du willst wissen, warum du Gewalt im Film nicht erträgst, aber trotzdem immer wieder hinschaust? Warum du bei jeder blutigen Szene das Gesicht verziehst und trotzdem nicht gehst? Ich sag's dir: Weil du sie brauchst.

– Wie kannst du so etwas sagen? Sicherlich nicht, du irrst dich. Ich brauche keine Gewalt. Gewalt stumpft ab, sie macht dich skrupellos. Unberührt, wie du es bist. Das darf mir nicht passieren. Ich will nicht abstumpfen, nicht meine Menschlichkeit vergessen.

Sie macht eine kurze Pause, schaut auf die dunkle Leinwand, als würde sich dort etwas abspielen, was ich nicht sehen kann.

– Du tust so, als wäre Abstumpfung ein Unfall. Dabei ist sie System. Du kriegst es jeden Tag serviert. Pausenlos wirst du bombardiert, Werbung, Nachrichten, Inhalt, ununterbrochen. Aber irgendwann reizt es dich nicht mehr, nicht wahr? Irgendwann verlierst du den Geschmack. Und dann brauchst du mehr. Mehr Reize. Mehr Drama. Etwas, das dich wachrüttelt. Etwas, was dir zeigt: Ich bin noch da, ich spüre noch was. Gewalt macht das. Ich zeig es dir, reiße dich raus, aus deiner Leere. Gewalt nimmt dir deine Menschlichkeit nicht, sie ist Teil davon. Du bist längst abgestumpft. Und daran bin ich nicht schuld. Ganz im Gegenteil. Ich bringe dich wieder zum Fühlen. Nein, nein: Ich bin der Beweis, dass du fühlst. Noch.

Ich sehe, wie sie lächelt. Selbstsicher, als wüsste sie ganz genau, was sie mit mir macht. Den Blick fest auf den Boden gerichtet, frage ich vorsichtig:

– Aber sag mir, wo bleibt denn die Empathie? Wie kann ich lachen, mich amüsieren, wenn ich so etwas sehe? Ich weiß, es ist nicht real. Aber es ist ein Spiegel. Was da passiert, passiert auch in der Welt. Wie kann dich das nicht stören??

– Empathie? Das ist doch das, was ich dir versuche zu sagen: Ich bin Empathie. Ich fühle mit allem, was ich habe. Mit dem Opfer. Mit dem Täter. Auch mit dir, die sich schämt, aber trotzdem nicht wegguckt. Ich fühle, und ich bringe dich dazu, mitzufühlen. Und ich sage dir, du brauchst das, wie alle anderen auch. Was dich stört, ist nicht die Gewalt. Es ist, wie gut sie dir gefällt.

Empört schaue ich auf. Mein Blick trifft ihren. Herausfordernd.

– Hörst du mir eigentlich zu? Ich sage doch, Gewalt gefällt mir nicht. Nicht einmal eine Fliege will ich leiden sehen. Aber vielleicht hast du recht, und ich brauche nur diesen Reiz …

– Nenn es, wie du willst – sagt sie, unbeeindruckt von meinem Geständnis.

– Was auch immer du mit deinem Gewissen vereinbaren kannst. Aber du musst wissen, ich habe recht. Nicht nur vielleicht. Sag doch einfach, dass du fühlen willst, ohne dass es dich trifft.

Wieder verbreitet sich Stille im Raum. Nur mein Herzschlag hämmert in meinem Kopf. Ich zögere. Was würde es bedeuten, wenn sie recht hätte?

– Aber, wie ist das zu rechtfertigen? Ich bin nicht gewalttätig, ich bin nicht böse. Ich möchte niemanden verletzen. Oder vielleicht doch? Sag mir, wieso brauche ich dich?

– Entspann dich. Die Lust daran macht dich nicht böse. Oder vielleicht doch, aber daran kann ich nichts ändern. Du brauchst mich, weil ich keinen Filter habe. Du brauchst mich, weil ich keine Moral verkörpere, kein richtig oder falsch, gut oder böse. Du brauchst den Moment, in dem alles stillsteht, das kontrollierte Chaos. Wenn du Konsequenzen willst, schau in die Welt. Ich bin für die Show da. Und du, meine Liebe, genießt es, dieses grausame Spektakel. Fühlen, Loslassen, Vergessen. Dafür bin ich da.

– Selbst wenn. Ich will das nicht.

– Jetzt stell dich nicht so an. Ich möchte dir zeigen, dass du keine Gewalt verabscheust. Nur deinen Spaß daran. Du hast Angst davor, was das bedeutet. Du schämst dich, und dabei geht es keinem anders. Du willst gut, du willst brav sein. Aber innerlich brennt es. Unterdrücktes, Frust, Schmerz – Wut, die ich für dich austrage. Das ist die Gewalt, vor der du dich fürchtest. Wann willst du es denn endlich verstehen? Die Leinwand blutet für dich, damit du sauber bleibst. Und weil du dich weigerst, all das zu fühlen, lässt du mich sprechen. Ich bin deine Stimme, wenn du sprachlos bist. Ich sage, was du nicht wagst, verdaue, was du nicht kannst. Ich bin die Narbe, die bleibt, wenn der Film vorbei ist.

Die Tür geht auf. Eine Mitarbeiterin lächelt mich höflich an, wünscht mir noch einen schönen Abend.

– *„Alles in Ordnung?“*

Ich nicke und bedanke mich im Vorbeigehen. Mein Kopf ist ganz leer, ganz still. Ich fühle mich, als wäre ich die letzten drei Stunden in einer Waschmaschine durchgewirbelt worden. Ich verlasse das Kino. Die kalte Luft lässt mich zittern, Schritt für Schritt gewinne ich meine Nüchternheit zurück. Ich sehe mein Spiegelbild in einem Autofenster. Ich bleibe stehen, irgendwas ist anders. Für einen Moment glaube ich, ein Lächeln darin zu sehen. Nicht meins.

Schwere, die sich befreiend anfühlt {prma}

Es ist 20:00 Uhr, ich lege mich schlafen.
Eigentlich gehe ich nie so früh ins Bett, aber ich will bereit sein für später.
Wenn ich um diese Uhrzeit nur kurz schlafe, fühlt sich mein Kopf danach schwer an und es dauert einige Zeit, bis ich wieder in unserer Welt ankomme. Aber heute möchte ich nicht in unserer Welt sein.
Ich erwache zwei Stunden später durch eine Mitteilung auf dem Handy:
„Dikkahhh Timetable ist so krass. Weißt du schon wann du da sein willst? Lass auf jeden Fall pünktlich für Ruffneck kommen."
Noch im Halbschlaf schalte ich meine Musikbox an und lasse auf voller Lautstärke meine Gabber-Playlist dröhnen. Ich habe keine Zeit aufzuwachen, aber wie gesagt, das will ich auch gar nicht. Der plötzliche Wechsel von kompletter Stille zu diesen harten, schnellen Klängen lässt mich den Stress von heute langsam vergessen. Ich krieche aus dem Bett und begebe mich auf die Suche nach meiner zweiten Haut für heute Nacht.
Im Schrank finde ich eine Hose, die ich letztes Jahr in Berlin gekauft habe: So viele Nieten und Ketten, die ihre eigene Musik spielen, sobald ich mich darin bewege. Sie ist schwer, wie mein müder Kopf. Eine Schwere, die sich befreiend anfühlt und mich auf eine andere Seite zieht.

In einem schwarzen Crop-Top, das mit Stoffstücken verknotet ist, erkenne ich die Person im Spiegel langsam wieder. Mehr Schwarz: Ich schmiere mir dunklen Lidschatten über die Augen, ein schwarz-silberner Gürtel kommt um die Hüften. Es fehlen nur noch die großen, schweren Ketten, damit sich das Spiegelbild endlich von meinen Gedanken löst.

Es klingelt an der Tür. Als ich sie öffne, kommt mir ein Paar Nike-Shox entgegen, die sich unter einer langen, breiten Adidas Jogginghose erkennen lassen. Mein Rave-Buddy steht mit einem Redbull in der Hand vor mir und hüpft erwartungsvoll hin und her.
Als die Person an meiner Seite formt auch sie meine Identität und gibt mir Zugehörigkeit, familiär und befreiend wie heute Nacht. Gemeinsam begeben wir uns auf den Weg zur Location. In der S-Bahn bin ich wieder kurz in Gedanken gefangen: Ich sehe eine Person in der Fensterspiegelung und erkenne mich nicht.

Als wir ankommen, finde ich mich in einem alten Industriegebäude wieder. An der Decke sind zahlreiche Stahlrohre zu erkennen und die Schuhsohlen kleben auf dem dreckigen Boden. An der Seite der Halle ist ein Mischpult mit mächtigen, pulsierenden Musikboxen aufgebaut, worüber sich eine vielfältige Ausstattung an Lichttechnik ausbreitet. Als die weißen Scheinwerfer den Raum erhellen, sehe ich eine Welle an Menschen in sportlichen oder dystopisch wirkenden Klamotten. Das stroboskopartige Licht reiht deren ruckartige Bewegungen wie Standbilder hintereinander. Ein einheitlicher Tanz, der individuell umgesetzt wird. Sie drücken sich vom Boden ab und gelangen in einen schwerelosen Zustand, bis sie wieder hart auf ihren Fersen landen, um zu einem noch schwungvolleren Sprung auszuholen: Schwere manifestiert sich weiter in Form von Leichtigkeit.
Wir finden noch eine leere Fläche in der Ecke, die uns magisch anzieht. Mit jedem Schritt, den ich durch die Menge gehe, werde ich Teil einer neuen Atmosphäre. Ein kühler Schluck Energydrink rutscht mir die Kehle runter und beschleunigt mit dem ersten Auftropfen im Magen das Pochen meines Herzens. Jeden zweiten Augenblick werden die Menschen um mich erhellt. Sie geben sich genug Raum, um ungefiltert zu tanzen, bleiben jedoch verbunden durch das Unsichtbare. Das Flackern des Lichts verschmilzt mit elektronischen Klängen, schwarze/tanzende Silhouetten kommunizieren ohne Worte und die Welt verwandelt sich in einen Ort ohne Zeit.

Ich schaue um mich und sehe glatzköpfige Atzen verschwitzt um sich schlagen. Ich schmecke die Energie, die sie dabei ausstoßen. Als sich Blicke treffen und Gesichter von gröbsten Bässen verzerren, nehme auch ich diese Energie auf. Ich trage sie mit jedem Schritt weiter durch die Menge. Die Luft riecht feucht und klammert sich an meiner Haut fest, jedoch befinde ich mich schon lange nicht mehr in meinem Körper. Ich bin in einer Trance, in der grelle, flackernde Scheinwerfer meine Haut bemalen und die Geräusche meiner Umwelt meinen Herzschlag angeben. Ich schließe die Augen.

Für einen Moment bleibt alles stehen. Jeder Eindruck ist plötzlich so intensiv.
Ein Gefühl, das sich so vertraut anfühlt und doch vergesse ich jedes Mal wieder,
wer ich in diesem Moment bin.

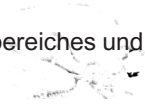
Spannung baut sich in mir auf.
Mein Herz schlägt unglaublich laut.
Ich lasse alles aus mir raus.
Ich fühle über mich hinaus.

Stunden, die wie Sekunden vergehen und Hoffnung, diese Version meiner Selbst
in den nächsten Tagen weiter in mir herumtragen zu können.

Die Tage danach sind teils motiviert und teils mühsam kraftlos. Es ist wie geahnt:
Ich kann mich nicht nachempfinden. Ich bin dieselbe Person, aber das Gefühl,
über den Körper hinaus zu fühlen, fehlt mir. Wenn ich jetzt die Schritte zum Auflösen
meiner Selbst einleite, erreiche ich mich nicht mehr. Ich würde mir nicht unterstellen,
eine Maske aufzusetzen, vielmehr gelingt es mir in diesem Zustand, Erwartungsdruck
und Unsicherheiten zu missachten, Scham abzulegen. Also wieso fühle ich mich so?
Als wäre ich gefangen in trüben, verwobenen Strukturen. Ohne die Gemeinschaft der
Hardcore-Techno-Szene bin ich wieder allein in einer Welt ohne Raum fürs Anders.

Manchmal, wenn ich unterwegs bin, die Welt um mich herum wahrnehme, wie die ein-
fahrende S-Bahn über die Gleise kratzt und der Klang von Kirchenglocken die Nachbar-
schaft durchflutet, wirft es mich zurück in die Nacht. Auf einmal drückt mein Kopf
die Loop-Taste und das Knirschen der Schienen und Hämmern der Glocken verbinden
sich zu einer Melodie.
Ich sehe eine Person in der Fensterspiegelung und erkenne mich wieder.

Übergang {lakb}



Ich sitze in der letzten Reihe des Außensitzbereiches und kann alles beobachten.

Der Platz draußen ist in eine Art Verkleidung eingepackt. Der Wintergarten dient gleichzeitig als eine Raucherecke, und es hängt dünner Zigarettenrauch im Raum. Alles ist wie von einem Podest aus zu beobachten, und ich kann nicht gesehen werden. Die Autos fahren vorbei, Touristen auf ihren Rädern, fast keine Fußgänger.
Wenn Küchenbetrieb ist, kommt immer mal wieder jemand aus der Küche, raucht eine Zigarette oder trinkt einen Kaffee.

Hier werde ich wirklich gar nicht bemerkt und verschwinde fast.

Das Besondere ist, dass er nichts sagt, er hat die innere Ruhe – oder er kann es aushalten – und sie überträgt die Energie.
Jetzt dreht er eine Zigarette. Die beiden scheinen auch zufällig hier gelandet zu sein.

Einige Leute sitzen hier, ältere Menschen, trinken Kaffee und essen Kuchen.

Es ist schön, mal rauszukommen und zu beobachten.

Ich erinnere mich, dass Simone de Beauvoir auch morgens ins Café ging, um dort zu schreiben, dann hatte sie ein bis zwei Stunden für sich.
Später saßen sie zu zweit und arbeiteten den ganzen Tag dort.

Am besten sind dafür Orte geeignet, an denen die Tische relativ weit voneinander entfernt stehen und die Gespräche der anderen Gäste nicht mitgehört werden können.

Am Nebentisch das Paar, sie sehen sympathisch aus, als würden sie Zeitung lesen und zu einem alten Mietvertrag wohnen. Ich denke, sie sprechen über Familie. Sie scheint so aufgebracht, dass es sich wahrscheinlich um Beziehungen handelt, die sich nicht so einfach ändern lassen.

Also ich sag's Dir.

Wenn man nicht mal das selber entscheiden kann.

Vielleicht kommen sie gerade von einem Sonntags-Familientreffen.

Die gedrehte Zigarette gibt er ihr jetzt.

Sie trinken zwei Kaffee und teilen sich eine Himbeer-Quark-Rolle.

Sie erzählt und blickt ihn beim Sprechen direkt an, er sieht nach vorne und sieht sie nur kurz an. Er sagt wirklich gar nichts!

An Orten wie diesen setzt das Funktionieren nicht stark ein.

Oder wie Annie Ernaux das Funktionieren beschreiben würde:
„Dem kritischen Blick der anderen zuvorkommen, durch Höflichkeit, durch die Abwesenheit der eigenen Meinung, durch ein feines Gespür für die Launen anderer, die einen treffen könnten.“ [1]

[1] Annie Ernaux: Der Platz, Berlin 2019, S. 51.

Der Ort hat etwas von einem Ventil, in dem ich nicht stattfinden muss, nicht ausgleiche, nicht auf die Empfindungen anderer reagiere. Damit ist auch etwas Niedrigschwelliges gemeint und der Übergang von einem Ort zu einem anderen.

Eine Frau kommt und setzt sich an den Tisch direkt neben mir, sie rutscht erstmal ihren Tisch etwas weiter weg und legt den Aschenbecher beiseite.

Während ich beobachte, kann ich den Bach hören, der gleich neben der Straße verläuft, oder die Bäume, die im Wind rauschen.

Das Potenzial dieser Orte liegt vielleicht gerade in ihrem unpersönlichen Wesen, wie Flughäfen oder Caféketten.

Und es gibt hier viel zu lernen:

„Ich hörte nicht nur aufmerksam zu, wenn er sprach, ich sog jede noch so beiläufige Bemerkung auf, jede kleine Bewegung. (Eines Tages, Jahre nach diesen Stunden mit Didier […], würde ich mich daran erinnern, dass Didier bei unserm ersten Treffen in einem Café in der Innenstadt von Amiens den Kellner mit leiser Stimme um einen Espresso und ein Glas Wasser gebeten hatte und ich daraufhin monatelang bei jeder Gelegenheit dasselbe bestellt hatte, dass die Kombination von Espresso und Glas Wasser, zusammen mit Didiers gedämpften Tonfall, für mich der Inbegriff von Distinguiertheit gewesen war […]).“ [2]

[2] Édouard Louis: Anleitung ein anderer zu werden, Berlin 2022, S. 175 ff.

Wichtig für diese Orte mit Hybridcharakter ist es zudem, kein Stammgast oder zu einer festen Persönlichkeit zu werden. Dabei hilft es, verschiedene Orte zur Verfügung zu haben und nur sporadisch einzukehren.

Auf der Straße sitzt ein Mann in seinem Auto und spricht laut in sein Handy, mein Rad steht davor, unangeschlossen. Jetzt holt er gegenüber seine Lieferung ab.

Irgendwann ist es mir dann zu voll geworden, und ich bin gegangen.

, weil ich meinen eigenen Fluch-
punkt am Hinterkopf trage.
die sich perfor-
mativ im Raum als epistemologisches Echo artikuliert.“

[…].

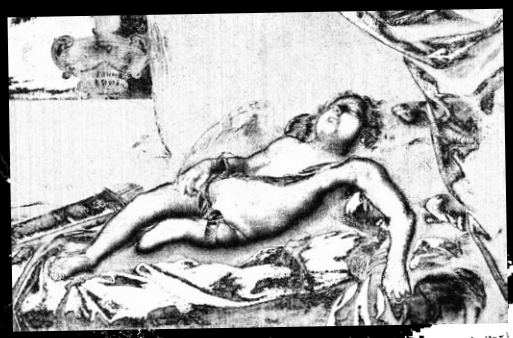
[…]

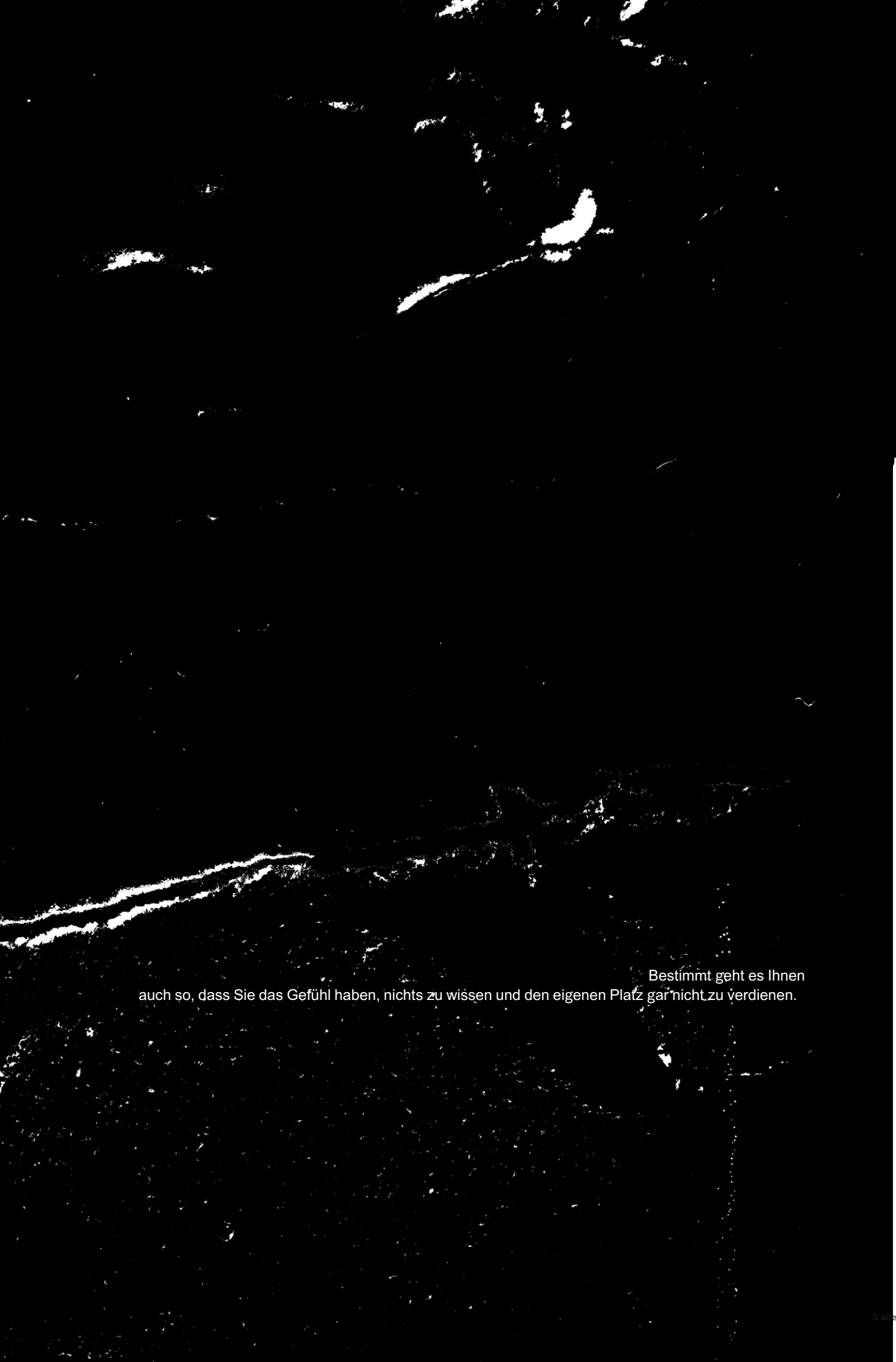
Wo der
Tisch des letzten Abendmahls nach vorne
kippt,

Figürchen am Bildrand
tanzen.

}egos{

„Removing bra, then shoes and thong.





Bestimmt geht es Ihnen
auch so, dass Sie das Gefühl haben, nichts zu wissen und den eigenen Platz gar nicht zu verdienen.

Durch die synergetische Interferenz von Dispositiv und Affekt wird ein spekulatives Feld fluiden Bedeutungsüberschusses angesteuert – eine Bewegung, die nicht zuletzt auf eine prekäre Topologie kritischer Gegenwartspraxis hinweist.

Nein. Ja. Ja. Ja.

, wie ich als Kind so tat,
als säße ich auf der großen Couch bei
Wetten dass …,

Ob ich ein paar Worte sagen möchte. Und wie es mir geht, ob ich erschöpft bin. Ob ich zufrieden bin. {yomo}

Die eigene Kunst einem Publikum zu zeigen, bedeutet, sich selbst zu zeigen, nicht vollständig, immer jedoch mindestens eine repräsentative Version des Selbst.
Wer sich damit unwohl fühlt, muss früher oder später gut darin werden, eine Version für die Auseinandersetzung mit dem Publikum zu finden, die diese Aufgabe erfüllen kann.

Mein Gesicht beschreibt eine Aufwärtsbewegung, weil ich meinen eigenen Fluchtpunkt am Hinterkopf trage. Ich spüre, wie die Haut, an den Schläfen gerafft, sich über die Brauenknochen spannt, wie sich ohnehin alles ver- und überspannt. Ich muss undurchdringlich sein, was nicht bedeutet, dass ich nicht zuhöre. Ich straffe mich.

„A big part of the artist's role now, in a massively professionalized art world, is showing up to self-market, being present. On all channels, ideally […]. In such a context of hectic short-termism and multiple types of over-sharing, some kind of voluntary retreat […] might constitute a vanguard, if a difficult and apparently suicidal one to countenance today since it seemingly requires earning the right to leave." [1]

Nicht in der Verfassung zu sein, sich einem Publikum zu stellen, ist ein Zustand, den sich Kunstschaffende am Anfang ihrer Karriere schlichtweg nicht leisten können, weil niemand für sie einspringen wird, oder eben aus Sorge davor, dass jemand für sie einspringen wird. Damit meine ich nicht, dass gefordert wäre, zuvorkommend, zugänglich und vermittelnd aufzutreten, denn es kann durchaus hilfreich sein, eine Art schroffe öffentliche Persona zu pflegen und das Nicht-Können zu vermarkten. Gemeint ist die Angst davor – oder die Unfähigkeit überhaupt –, in der Öffentlichkeit stattzufinden. Dabei gibt es genügend Kunstschaffende, die sich vor Publikum scheuen. Solche, die Menschen grundsätzlich mögen; Menschen als Mitmenschen, als Spazierende, als Demonstrierende, als Nachbar*in, als Cafébesucher*innen, als Öffentlichkeit.
Die jedoch Menschen in ihrer konkreten Rolle als Publikum meiden, also als Gruppe, die sich zeitlich und örtlich auf sie konzentriert.

Als Gruppe, deren Blick scharf und genau ist, deren Aufgabe es ist, zu beobachten, zuzuhören und zu analysieren. Sich diesem beobachtenden Blick auszusetzen, ist, sage ich als eine solche Person, dann harte Arbeit, denn *„Kunstbetrachtung ist Teil einer Beziehungsarbeit"*, [2] ebenso wie, von der anderen Seite betrachtet, das Ausstellen – *Exponieren* – von Kunst Beziehungsarbeit ist. Sich selbst und die eigenen Ideen zu repräsentieren. Künstler*in zu sein, als Rolle zu verkörpern, bedeutet auch, sich eingestehen zu müssen, manchmal performen zu können und oft auch nicht, nicht einmal in einer Version des Selbst, die beinahe nichts mehr mit meinem privaten oder anonym-öffentlichen Selbst zu tun hat.

Wenn die Ruhe und Einsamkeit der Kunstproduktion die Zentralperspektive bedeuten, dann bedeutet es, als Künstler*in wahrgenommen zu werden und aufgefordert zu werden, ein paar Worte zu sagen, in die Bedeutungsperspektive zu stürzen. Wo der Tisch des letzten Abendmahls nach vorne kippt, die Stufen der Treppe eher über- als aufeinander liegen, Figürchen am Bildrand tanzen. Eben der Versuch, etwas begreiflich zu machen und dabei ein bemühtes, aber gänzlich flaches Bild zu malen.

Ich denke an Anna Oppermann, ihren Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme), 1978–1984. In dieses Ensemble, das wie eine riesenhafte, assoziative Zettelecke den Raum erobert, jeder Gedanke, jede Verknüpfung ein *Hyperlink*, [3] verbaute sie einen Elfenbeinturm. Der Zugang dazu führt durch die Installation, die Tür selbst ist auf vier Metern Höhe hinter einer Zeichnung versteckt. Dort hinein kletterte sie während der Eröffnungen und beobachtete von diesem Punkt aus das Publikum. Der Turm sollte kein Ort sein, von dem aus sie mit Überheblichkeit oder dem Gefühl, unverstanden zu sein, auf die anderen blickte. Vielmehr war er, wie ich glaube, ein Rückzugsort und Versteck der Künstlerin.
Ein Schauen durch Schießscharten.

Ich versuche derweil, mir mein eigenes Versteck ins Gesicht zu bauen. Weil ich mir meine Unsichtbarkeit noch nicht leisten kann. Still hoffe ich auf sie, fürchte jedoch auch, was sie anrichten könnte. Was es bedeutet, körperlos und zugleich öffentlich zu arbeiten, ob das überhaupt möglich ist. Oder ob man doch, einem Geist gleich, hin und wieder erscheinen muss, wenn man beschworen wird, schwebend, huschend, schauerlich, schreckhaft, widerspenstig, nicht im Fadengitter auftauchend, eine Q&A Session über das Ouija-Brett diktierend. Nein. Ja. Ja. Ja.

Ob wir uns in der Kunst richtig repräsentieren oder repräsentiert fühlen, fragen wir uns reihum. Ob wir Lust hätten auf eine öffentliche Auseinandersetzung. Wenn es auch einfacher ginge, wenn es nicht zu spät wäre, etwas anderes anzufangen. Wenn es sich auch sonst gut leben ließe. Die Frage lautet eigentlich: Ob wir dann noch Künstler*innen wären. Ich runzele die Stirn, denke nach, denke an Hoffnungen, die ich einmal hegte. Denke daran, wie ich als Kind so tat, als säße ich auf der großen Couch bei *Wetten dass …*, als sei ich berühmt. Es gibt viele dieser Couches, stellte ich später fest, genau genommen für jeden Splitterbereich, jede Disziplin, jede Subkultur. Dort werden jedoch selten die Fragen gestellt, die uns gestellt werden; Fragen, die sich misstrauisch, prüfend verhalten, die nach Rechtfertigung verlangen.

Sie, mit ihrer guruartigen Persönlichkeit, verneint und die Nachfrage, warum sie dennoch weitermache, hängt unausgesprochen in der Luft, doch die Fenster des hohen Raums sind offen und sie zieht, weiterhin unausgesprochen, ins Freie. Das sei eigentlich, sagt die andere, der wesentliche Teil des Kunststudiums, nämlich mit diesen völlig unklaren Codes, die den Kunstbetrieb bestimmen, umgehen zu lernen. Scheinbar mühelos unzählige Codes vorwegzunehmen und zwischen ihnen zu wechseln. Sich zu befragen: Bin ich okay? Ist das okay? Kann, was ich gerade versuche, funktionieren?

Und ich möchte derweil beruflich jedem Satz nachhören, wie er durch den Raum hallt, sich die Ellenbogen stößt. Wie er sich seinen Weg bahnt und irgendwann wie eine Katze auf den Beinen landet. Das, mein eigentlicher Job, wirkt wie beiseitegelegt, wenn ich mit gestrafftem Gesicht und geradem Rücken und vollem Glas die Räumlichkeiten betrete, die Künstler*innen hervorbringt. Räume, die exponieren.
Andrea Fraser, 2001 in der MICA Foundation. In der Performance *Official Welcome* steht sie am Rednerpult und hält eine Rede. *„The MICA Foundation is endorsing Andrea Fraser's role as an institutional critic. And we're really very, very happy—we're privileged—to have been able to work with Andrea. […] turns to right and gestures to come to podium. Andrea?"* [4] Sie fährt fort, die zu eröffnende Ausstellung in einer komplexen Sprache zu beschreiben. *„Thank you… Turns to right… Andrea."* [5] Dann, nach einer kurzen Pause, verändert sich ihre Haltung, ihre Stimme, ihr Sprachregister. Sie durchläuft mehrere Charaktere, Stimmungen, stottert, gestikuliert, mal ist sie Künstlerin, Künstler, Supporter*in. Mal sind es unnötig komplexe Sätze, mal sind es Beleidigungen, die sie vom Podium spricht. *„Removing bra, then shoes and thong. I'm used to it. It's boring. I just want to say my real achievement is getting up in the morning; staying alive and not giving up."* [6]
Ihr Körper wirkt wie besessen vom Kunstbetrieb.
„And, uh, I just wanted to say, you know, I wanted to be an artist since I was, like, four, because my mother was an artist, a good one, who never got any recognition. Starting to cry.
And I loved making things. I lost that love, unfortunately." [7]

Aushalten, rät sie mir. Denn wir fühlen hier alle irgendwas, ganz klar, doch auch die Verzweiflung hat ein Ende. Dann ist der Spuk vorbei, es wird abgeschlossen, Einsamkeit kehrt ein. Ich hänge das Gesicht aus und es springt zurück in seine *default position*. *Reset.* Wenn alles, was ich in meinem Beruf anzubieten habe, verbraucht ist und ich von der Seite betrachtet als dünne Linie zurückbleibe. Sicher möchte ich ein paar Worte sagen. Auch wenn, besonders weil, selbst jetzt.

[1] Martin Herbert: Tell Them I Said No, Berlin 2016, S. 11–12.
[2] Eva Kernbauer: Öffentlich/keit machen. Das Publikum als Bild und Wert, in: Sigrid Adorf/Sønke Gau/Basil Rogger (Hg.): going public. Praktiken des Veröffentlichens im Kunstfeld, Zürich, erscheint Oktober 2025.
[3] Vgl. Wolfgang Coy: Des widerspenstigen Denkens Zähmung, in: Carmen Wedemeyer et. al. (Hg.): Umarmungen…/Embraces… Anna Oppermanns Ensemble Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R.M.R. Ein hypermediales Bild-Text-Archiv zu Ensemble und Werk, Frankfurt am Main 1998, S. 9.
[4] Andrea Fraser: Official Welcome, in: Andrea Fraser/Alexander Alberro (Hg.): Museum Highlights. The complete writings of Andrea Fraser, Cambridge, M.A. 2005, S. 214–233, hier S. 214.
[5] Ebda., S. 215.
[6] Ebda., S. 222.
[7] Ebda., S. 223.

{vilo}

Von: c.apate@aoca.edu
An: a.konrad@kuge.uni.com
Betreff: RW: Fragen und Beratung zum Studiengang Performative Expertise in der Kunstwelt (Kunstkritik)

Di., 07.08.2025 – 10:33

Sehr geehrter Herr Konrad,

wir freuen uns über Ihr Interesse an der Academy of Con Art (AoCA). Gerne geben wir Ihnen einen kurzen Überblick über den M.A. Studiengang *Performative Expertise in der Kunstwelt*. So wie ich Ihre Mail verstanden habe, streben Sie den Schwerpunkt Kunstkritik an, welchen ich damals auch gewählt habe.

Um einen generellen Überblick über den Studiengang und dessen Ziele zu geben, zitiere ich einen Auszug der Beschreibung des Studienfachs im Handbuch:
*„Performative Expertise in der Kunstwelt" ist eine sich seit Beginn der Kunstkritik immer weiterentwickelnde Fachrichtung, welche in den zwei komplementären Fachgebieten der Kunstwelt, den öffentlichen Museen sowie dem Kunstmarkt, besonders stark vertreten ist. An Museen wie im Galerie- bzw. Auktionswesen ist die Nachfrage nach Texten sowie Talks, Führungen und Vermittlungsangeboten mit einer Performativen Expertise so hoch wie noch nie. Seit der Expansion von Künstlicher Intelligenz und der Rückentwicklung von Eigenleistung steht die AoCA an der Front von Performativer Expertise in der Kunstwelt, um die Wissenslücken von Wissenschaftler*innen und Journalist*innen durch unsere Ausbildung zu kaschieren. Im Studiengang der AoCA fokussiert sich die Ausbildung auf den Erwerb des richtigen Wortschatzes, mit welchem durch gründliche Übung ein Vermittlungs-Fangnetz gewebt werden kann. Studierende verlassen die Academy mit spezialisierten methodischen Kompetenzen und praktischen Erfahrungen in deren Anwendung, die auf Forschung auf höchstem Niveau und der erstklassigen Erfahrung des Kollegiums basieren.*

Nun zu Ihren Fragen:
Mein Erststudium ist Kunstgeschichte – ist da *Performative Expertise in der Kunstwelt* überhaupt das Richtige?
Auf jeden Fall! Viele unserer Studierenden haben denselben Hintergrund und berichten immer wieder davon, wie nützlich ihre performativen Fähigkeiten in ihrem Erststudium sind. Bestimmt geht es Ihnen auch so, dass Sie das Gefühl haben, nichts zu wissen und den eigenen Platz gar nicht zu verdienen. Was da oft hilft: Fake it till you make it! Das Impostor-Syndrom ist in der akademischen Welt weit verbreitet. Dank des Studiengangs *Performative Expertise in der Kunstwelt* lassen sich alle Zweifel erfolgreich ablegen und ein positiver Zugang zur Performativen Expertise finden. Keine Sorge – an der AoCA müssen Sie nicht das Gefühl haben, dass Sie auffliegen, darauf bereiten wir Sie vor.

Erhalte ich praktische Erfahrungen im Studium und wie sind die Berufsaussichten?
Im vorletzten Semester müssen die Studierenden ein Pflichtpraktikum belegen, am besten direkt in einer renommierten Redaktion. Selbstverständlich ist ein Auslandsaufenthalt erlaubt und sogar gerne gesehen, da die Performative Expertise in der weltweiten Presse festen Fuß gefasst hat. Sollten Sie Bedenken in Bezug auf deutsche Magazine, Publikationen etc. haben, kann ich Sie beruhigen: Prominente performative Expert*innen gibt es auch im deutschsprachigen Journalismus, aber eben auch in Gebieten wie Art Consulting und in der Vermittlung generell.

Ihre beruflichen Aussichten sind also auch in der lokalen Medienlandschaft hervorragend.
Dazu können Sie aber auf der Website unter „Tätigkeits- und Berufsfelder“ mehr lesen.

Welche Literatur würden Sie zur Vorbereitung auf das Studium empfehlen?
Als guten Einstieg kann ich Ihnen folgende drei Publikationen empfehlen:

– Conny Apate (Hg.): Die Semiotik der Autorität. Ein Handbuch rhetorischer Täuschung im kunstkritischen Diskurs, Berlin 2023
– Conny Apate: Under the Banner of Pseudo-Expertise: Rhetorical Strategies for Convincing Art Criticism Without Substance, Cambridge 2021
– Conny Apate: Geschwafel. Lexikon der CONstwissenschaften, Bd. 1, 5. Auflage, München 2020

Neben der theoretischen Literatur füge ich Ihnen einen Ausschnitt des letzten Presseberichtes einer unserer besten Alumni hinzu – so haben Sie auch einen Einblick in den praktischen Nutzen und vor allem in die erfolgreiche Absolvierung des Studiums:

In der dialektischen Spannung zwischen Material und Narrativ entfaltet sich ein post-postmoderner Diskursraum, in dem Fragmentierung und Präsenz gleichermaßen verhandelt werden. Das Werk destabilisiert hegemoniale Sehgewohnheiten durch eine demotische Verschiebung und adressiert das Paradox des Greifbaren im Kontext einer rational kodierten Ästhetik. Durch die synergetische Interferenz von Dispositiv und Affekt wird ein spekulatives Feld fluiden Bedeutungsüberschusses angesteuert – eine Bewegung, die nicht zuletzt auf eine prekäre Topologie kritischer Gegenwartspraxis hinweist. Ist das Ziel hier eine prekäre Topologie kritischer Gegenwartspraxis? Die Künstlerin oszilliert dabei zwischen dekonstruktiver Geste und hybrider Entgrenzung, wobei mediale Vektoren eines postidentitären Selbst zur Disposition gestellt werden. Ihr Zugriff subvertiert normative Paradigmen durch eine Poetik des Dazwischen, die sich performativ im Raum als epistemologisches Echo artikuliert.

Diese Arbeit ist ein hervorragendes Beispiel für undurchsichtige Rhetorik mit semantischer Dekoration.
Nach Ihrem Studium an der AoCA werden ihnen solche Texte leicht von der Hand gehen.
Sollten Sie weitere Fragen zum Studium haben, können Sie sich an das Q&A auf unserer Website wenden

– generell empfehlen wir, für Recherchen rund um die AoCA stets den Inkognito-Modus im Browser aktiviert zu lassen:

https://aoca.edu/de/Studium/Studienangebot/Performative-Expertise-Hauptfach/QA

Hoffentlich konnte Ihnen diese Mail weiterhelfen und vielleicht sogar zur Immatrikulation inspirieren.
Bei weiteren Fragen können Sie sich gerne melden.

Mit freundlichen Grüßen
Prof. Dr. Conny Apate

Professur für Con-Rhetorik
Studiengangskoordinatorin M.A. Performative Expertise in der Kunstwelt
Academy of Con Art (AoCA)
c.apate@aoca.edu

Das Subjekt ist kein Motiv der Arbeit {andy}

Viele der Studierenden, die ich seit etwa einem Jahr an der Akademie der Bildenden Künste in München treffe, wollen Texte über sich selbst schreiben. Dass sie damit zu mir kommen, wenn sie denn zu mir kommen, liegt daran, dass ich einen Arbeitsbereich leite, der von der Akademie *Künstlerisches Schreiben und Forschen* getauft wurde. Die Einrichtung einer solchen Stelle ist, denke ich, dem verstärkten Interesse auch im deutschsprachigen Raum an Künstler*innentexten geschuldet. Am Schreiben, Veröffentlichen und Lesen von Texten also, die nicht im Kontext von oder als Literatur entstehen, sondern im Kontext von Kunstwerken, von Bildern, Skulpturen, Installationen, Aktionen, künstlerischer Forschung.
Und von Kunstkritik.

Texte, die über die eigene Kunst geschrieben werden, wollen oft eine spezifische Praxis vermitteln oder einen Kontext, in dem das, was eigentlich in anderen Medien passiert, überhaupt zu verstehen ist. Sie erklären Gedankengänge und Beweggründe der sonst nichtsprachlichen Praxis, Probleme in der Malerei etwa oder auch im sozialen Gefüge der Kunstwelt und welche Widersprüche sich in ihr für die Autorin ergeben. Andere berichten aus dem Alltag und über im Getriebe zumeist verdeckte Formen von Arbeit. Weil ihre Referenz Kunst ist, kennen diese Texte Narration oft vor allem als Ablauf der Dinge, die der Autorin passieren und von denen sie berichtet. Wieder andere Texte, und diese interessieren mich am meisten, versuchen einzuschätzen, ob die eigenen Erlebnisse und Ideen sich übertragen lassen, auch erklären können, was anderen passiert. Sie ermöglichen ein Verstehen über das Einfühlen, gerade indem das eigene Einfühlen verhandelt wird.

Solche Künstler*innentexte können auch als eine Art Ermächtigung verstanden werden, weil die Autor*innen die Deutung und alles, was sich sonst über die künstlerische Arbeit sagen ließe, nicht der Kunstkritik und erst recht nicht der Kunstgeschichte überlassen wollen (Künstler*innentexte sind allermeist Gegenwartstexte). In diesen Texten wird das Problem, auf das sie in ihrer Kunst reagieren, verdeutlicht, und so die Aufgabe, das Wissen um die eigene Praxis, um Fragen der Repräsentation oder der Materialbehandlung selbst in die sprachlichen Diskurse um diese Arbeit eingetragen. [1]
Das Gegenargument gegen diese Art von Künstler*innentexte, das sich aktuell verschärft durch eine immer knapper werdende Förderung von Kunst und Kultur, sieht in diesen Künstler*innentexten das mehr oder weniger freiwillige Verwertbarmachen der eigenen Kunst, die so nicht zuletzt dem Rechtfertigungsdruck der Projekt- und Antragslogik von Akademia anheim zu fallen droht. Es werde also vor allem vermittelt, um nicht anzuecken und um alle Ambivalenzen aufzulösen.

Eine Freundin schlug vor, dass man diese Künstler*innentexte auch als eine Art Überlaufbecken verstehen könne, als eine Praxis, mit Hilfe derer gerade angehende Künstler*innen alle ihre Gedanken und inhaltlichen Bedenken entwickeln könnten, um im Folgenden (oder parallel) ihre eigentliche Kunst damit nicht weiter belasten zu müssen. Statt ihre Arbeit zu vereindeutigen und mit Symbolen zu überladen, kann jede Entscheidung an einer anderen Stelle, im Schreiben, nachvollziehbar gemacht werden. Alles, was die Künstlerin bewegt hat, wird in diesem durch die Hilfspraxis entstandenen Text verhandelt, der idealerweise irgendwann später oder gar nicht erscheint. Die Kunst kann man auch ohne ihn betrachten.

Die Texte über sich selbst erkläre ich mir anders. Es erscheint derzeit besonders naheliegend, bei sich selbst anzufangen, um über das zu sprechen, oder diejenige, die man selbst angeblich am besten kennt. Ich gebe diesen oft gegebenen Rat als Lehrende selbst nicht. Denn ich würde der Prämisse widersprechen, dass man sich selbst am besten kennt. Auch die, nach der einem nur die eigene Geschichte gehört, halte ich für falsch. Und zwar nicht, weil man (wieder mehr) über andere sprechen sollte, sondern weil man seine eigenen Motive ja eben höchst selten auch erkennt.
Und diese doch aber für das Erzählen einer sinnvollen Geschichte bräuchte.

Diese Verschränkung von Narrativ, Autorschaft und Besitz ist dabei zu komplex für die gegenwärtige mediale Standpunkt-Sprechweise und zugleich deren Grundlage. Eine zutiefst widersprüchliche Lage, in der ich-sagende Texte oft als einzige Möglichkeit erscheinen, überhaupt etwas zu sagen.
Ich will die hier versammelten Texte der Studierenden aber auch nicht als Beispiel für Überlegungen zum medialen Klima, und wie es sich auswirken mag auf den Selbstausdruck, verstehen.
Stattdessen will ich abschließend die Rahmenbedingungen einer Auseinandersetzung mit Kunstkritik, und wer sie (aus welcher Perspektive) schreibt, darlegen, die auch über das *colophon*-Seminar hinaus für meine Arbeit an der Akademie von Bedeutung sind. Denn mein Vorschlag an die Studierenden (und an die Macher*innen von *colophon* und auch an Ulrike Keuper, die wiederum mit eigenen und anderen Ideen dazustieß, die den Rahmen des Projekts verschoben und erweiterten) war ja, dass es einfacher sein könnte, über Kunst zu schreiben, als über sich selbst.

Kathrin Busch argumentiert in *Autotheorie. Selbstgebrauch als Wissensform* [2], dass der Selbstgebrauch, den sie als Begriff von Foucault übernimmt, ein Wissen der Autorin ist, das diese in den Text einbringt, eine Sympathie, mit Chris Kraus auch: Liebe, mit der man erforscht, was man weiß, über sich und über andere. Nicht zuletzt, um sich in diesem Prozess zu prüfen und sich schreibend zu transformieren.

Hier wird deutlich, dass das, was Busch mit Selbstgebrauch meint, keineswegs im Schreibkurs-Ratschlag „Schreib über das, was du kennst" aufgeht. Denn nicht nur kennt sich die Autorin nicht, es geht auch gar nicht ums Festschreiben, ums Erkennen als Bestimmen oder Bestätigen. Der Selbstgebrauch birgt keine Selbsterkenntnis, sondern nur die Möglichkeit, das Selbst abzulehnen. [3]

Schreibt man über etwas anderes als sich selbst, Kunst etwa, kann es dabei, so zumindest der Kunstkritiker Craig Owens, aber durchaus um etwas gehen, das die Autorin vor allem selbst beschäftigt. Als Redakteur der Kunstzeitschrift *Art in America* war er beteiligt am ersten Auftritt von Madame Realism, einer der Stichwortgeber*innen unserer Publikation, und gehört so zum erweiterten Referenzenrahmen der „Alter Egos in der Kunstkritik". [4]

In einem Interview, das nach seinem Tod als Porträt eines jungen Kritikers erschien, fragt Lyn Blumenthal ihn, wie und ob er „in seiner Arbeit vorkommt", ob seine Texte auch von ihm selbst sprechen, Selbstporträts sind, wenn man so will. [5] Er lehnt dies ab. Oder besser: Er macht es komplizierter. Owens führt dies am Beispiel seiner Beschäftigung mit Narzissmus aus, den er in einer Kunstkritik auf doppelte Weise verhandeln kann: als Thema, das ihn in Bezug auf die Videokunst von Dara Birnbaum beschäftigt, und als Problem seines Textes, wenn er sich selbst und seine Überlegungen auf die Arbeit projiziert, genau das in ihr findet, was er sowieso braucht, um einen bestimmten Gedanken zu entwickeln. Was eben nicht bedeutet, dass er die Arbeit falsch versteht.

Das Subjekt könne nicht das Motiv der Arbeit sein, sagt Owens und meint damit sich, ebenso wie die Künstlerin. [6] Auch ihm geht es nicht um Selbsterkenntnis. Weder das Selbstporträt des Autors, noch eine letztgültige Interpretation der künstlerischen Arbeit sollen bei der Kunstkritik entstehen. Vielmehr ginge es darum, einen Umgang mit der künstlerischen Arbeit vorzuführen, beispielhaft vorzuzeichnen, wie ein Nachdenken über die Arbeit aussehen könnte, welche Kontexte und Assoziationen denkbar sind.

Hier wird der Selbstgebrauch zum Einsatz des Selbst als Beispiel für eine Wahrnehmung, eine Gefühlslage, ein Verhältnis zum Gegenstand und zum Umgang mit ihm, der das Beschriebene für Lesende öffnet, und mindestens zwei Verständnissen dient – dem der Schreibenden und dem der Lesenden.

Die Alter Egos, um die es in diesem Projekt ging, machen diesen Umgang explizit: Um nicht das eigene Subjekt zum Motiv zu machen, wird eine fiktive Persona eingesetzt, die das Selbst entlässt und dennoch „Ich" sagen kann.

[1] Siehe dazu Tom Holert: Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur, in: Texte zur Kunst 82, Artistic Research, Juni 2011, S. 38–63.

[2] Kathrin Busch: Autotheorie. Selbstgebrauch als Wissensform, in: Kathrin Busch / Barbara Gronau / Kathrin Peters (Hg.): An den Rändern des Wissens, Bielefeld 2023, S. 139–154.

[3] Ebda. S. 143. Dort weiter: „Diese Verschränkung von Selbstgebrauch und Wissenspraxis lebt heute in der autotheoretischen Literatur wieder auf. Schreibend verwandelt sich das Selbst, um anders zu denken. Die Schreibpraktiken transformieren die Bedingungen des Denkens, indem sich das Selbst – bis hinein in seine verkörperten Lebensformen – einer Wandlung unterzieht".

[4] Siehe dazu: Isabel Mehl: Im Zeichen des Zweifel(n)s. Madame Realism oder: Die Funktion der Fiktion in der Kunstkritik, München 2022, hier besonders zur Entstehungsgeschichte Madame Realisms S. 12 ff.

[5] Craig Owens: Portrait of a Young Critic, hg. v. Lyn Blumenthal / Kate Horsfield, New York 2018.

[6] Ebda., S. 23.

Figurenkabinett

A

A. Konrad
Abonnent*innen
Adélaïde de France
Aktäon
Alba Rohrwacher
Alexander Alberro
Alice Rohrwacher
Alle
Alumni
Amor, schlafend
Amphitrite
André Grau
Andrea Fraser
Andrea Scarface
Andrew Durbin
Angestellte, zwei weitere
Anke Dyes
Anna
Anna Lena von Helldorff
Anna Oppermann
Annie Ernaux
Annika Bender
Antiquitätenhändlerin
Apollo
Archäologe, abgewrackt
Ariadne
Arturo
Atzen, glatzköpfig
Aufsicht
Auktionatorin
Autor*innen
Autor:innen
Axel Wieder

B

Bacchantin
Basil Rogger
Begleitung
Benjamin von Stuckrad-Barre
Benjamina
Besucher*innen
Besucher:innen
Betrachter
Betrachter*innen

C

Cafébesucher*in
Carabinieri
Charlotta Fredrika Sparre
Carmen Wedemeyer
Carol Duarte
Chimäre, titelgebend
Chorus, griechisch
Chris Kraus
Comte de Toulouse
Conny Apate, Prof. Dr.
Craig Owens

D

David Liebermann
Demonstrierende
Denis Diderot
Denise Diderot
Diana
Didier
Dikkahhh
Diva Lindenberg
Dorian Gray
Du
Duc de Chaulnes
Duchesse d'Orléans
Duchesse de Chaulnes

E

Edgar Allan Poe
Edouard Louis
Edvard Munch
Emilia Antoni
Er
Eros Ramazzotti
Esser, gewöhnliche
Eva Kernbauer
Expert*innen

F

Fachpersonal
Familie, fünfköpfig
Fiona McGovern
Fjodor Dostojewski
Flora
Florens Meßmer
Florian Hecker
Follower*innen
Fotograf:innen
Françoise Prévost
Françoise-Marie de Bourbon
Frau
Frau, älter, blau
Frau, älter, rosa
Frauen
Freund
Freund*innen
Freundin, lieb
Freundin, modebewusst
Fritzi Bosch

G

Gast
Gast, neu
Gäste
Gastgeber
Gehängte, der
Geist
Gemeinschaft
Genießerin, stumme
Ghislaine Leung
Großmutter
Gruppe
Gruppe
Gruppe
Gruppe

H

Hardcore Techno Szene
Hebe
Heilige
Hélène Louvart
Henri Gröper
Herkules
Herr, älter
Herrin der Tiere
Hirsch
Hund, klein
Hunde, seine eigenen
Hure

I

Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich
Ich, fünfjährig
Ich, neunjährig
Inesz Rhich Poe
Interessenten
Isabel Mehl
Isabella Rossellini
Italia

J

Jana Reddeman
Jean Paul Gaultier
Jemand
Jill Johnston
John Cage
Journalist*innen
Jule Govrin
Julia Butz
Junge, klein

K

Kathrin Busch
Kellnerin
Kind, klein
Kollegin der Auktionatorin
Kollegium
Kommentatorin
Kritiker*innenfigur
Kunsthändler, zwielichtig
Kunstkritiker*innen
Künstler
Künstlerin
Künstler*in
Künstler*innen
Kunstvermittlerin
Kyra Winkler

L

Laura Klodt-Bußmann
Leonie Hänfling
Leser*innen
Leute, einige
Leute, vorbeiziehend
Liebe, meine
Lola Geiger Ortega
Louise D'Épinay
Lyn Blumenthal
Lynne Tillman

M

M. G. Lord
Macher*innen
Madame Realism
Mademoiselle Duclos
Magdalena Ruml
Maler
Mann im Auto
Mann, adrett gekleidet
Maria
Maria Rüegg
Martin Herbert
Megan Francis Sullivan
Menschen
Menschen, ältere
Merce Cunnningham
Michel Foucault
Mimi van Handel
Miss Understanding
Mitarbeiter
Mitarbeiterin
Mitmenschen
Museumsmitarbeiter
Mutter

N

Nachbar*in
Nachbarschaft
Nagyeong Heo
Niemand
Novis Sellavie
nS (Novi Sellavie)
Nymphen

O

Olivia Folek
Oscar Wilde
Öffentlichkeit

P

Paar
Pablo Picasso
Pedro Almodóvar
Person im Spiegel
Person in Fensterspiegelung
Person, eine
Peter Bexte
Philippe Hansen
Platon
Pomona
Portier
Potnia Theron
Priska Marx
Publikum

Q

R

R. M. R.
Rave-Buddy
Restaurantbesucher
Rezipient
Rezipient*innen
Richter, unsichtbar
Rudolph Michael Schindler
Ruffneck

S

Salvador Dalí
Sängerin
Schaffner
Schwester
Service
Sie
Sigrid Adorf
Simone de Beauvoir
Sønke Gau
Spartaco
Spazierende
Spitzenkoch
Statue, kopflos
Studiengangskoordinatorin
Studierende
Subjekt, unsichtbar
Supporter*in

T

Tänzer:innen
Tochter, ca. vierjährig
Tom Holert
Tombaroli
Türsteher

U

Udo Lindenberg
Ulrike Keuper
Underdogs, sympathisch
Ungeheuer, wandelbar

V

Venus
Verfasser*innen
Vertumnus
Victoria Lobato
Viktor
Vincent Wolff

W

Wir
Wissenschaftler*innen
Wolfgang Coy

X

Y

Yonas Moeller

Z

Zielgruppe

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

AKADEMIE DER
BILDENDEN KÜNSTE
MÜNCHEN

HGB Hochschule für Grafik
und Buchkunst
Academy of Fine Arts Leipzig

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Autor:innen unzulässig.
Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

critics takes alters ego

from leipzig with love

bin i
raus
rein i
raus
raus
raus
raus

} **Förderung:**
Akademie der Bildenden Künste München
Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der LMU
Institut für Kunstgeschichte der LMU
Department für Kunstwissenschaften der LMU

edition metzel

Freundeskreis Institut für Kunstgeschichte