

Eröffnung der Ausstellung

# „GEWINN MACHEN“

des Berufsverbands bildender Künstler in Hamburg

am Montag, 23. August 2010, 19 Uhr

Eröffnungsrede von Prof. Dr. Matthias Bauer



## **Rede zur Eröffnung der Jahresausstellung des Berufsverbands bildender Künstler Hamburg am 23. August 2010**

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

da ich nicht genau weiß, welchen Gewinn Sie sich davon versprochen haben, ausgerechnet mich eine Rede zur Eröffnung Ihrer Ausstellung halten zu lassen, habe ich zunächst einmal über den Titel nachgedacht. Dabei fiel mir eine Rede- und Denkfigur ein, die Roland Barthes in seinem berühmten Buch MYTHEN DES ALLTAGS beschrieben hat: *Die Quantifizierung der Qualität*. Sie ist überall am Werke – nicht zuletzt dort, wo Menschen mit Kunstwerken konfrontiert werden, deren Wert nicht genau feststeht. Es gibt Leute, die aus einer Ausstellung kommen, nicht so recht wissen, was sie mit den dort gezeigten Werken anfangen sollen und dann, gleichsam als Rechtfertigung für den von ihnen erbrachten Geld- und Zeitaufwand sagen: „Also für den Eintrittspreis hab' ich aber eine Menge Bilder gesehen. Das hat sich doch gelohnt.“ Für Roland Barthes ist diese Quantifizierung der Qualität Ausdruck einer kleinbürgerlichen Mentalität, die sich von allem überfordert fühlt, was zugleich anspruchsvoll und nicht eindeutig ist. Er schreibt: „Dadurch, dass der Mythos jede Qualität auf eine Quantität reduziert, spart er Intelligenz: er begreift das Wirkliche mit geringerem Aufwand.“<sup>1</sup> Es geht also um einen Mechanismus, von dem Barthes außerdem behauptet, dass ihn die kleinbürgerliche Mythologie „ohne Zögern auf ästhetische Fakten anwendet, die sie andererseits zu solchen erklärt, die an einer immateriellen Essenz teilhaben.“<sup>2</sup> Statt von Essenz oder Substanz spricht man zuweilen auch von der Aura des Kunstwerkes, und Sie alle wissen natürlich, dass diese Aura angeblich oder tatsächlich von der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks bedroht wird.<sup>3</sup> Sie müssen aber nicht befürchten, dass ich nun meinerseits noch einmal die Thesen von Walter Benjamin reproduziere. Vielmehr möchte ich beides vermeiden, die Mythisierung oder Auratisierung der Kunst und die Quantifizierung der Qualität. Was ich Ihnen anbieten kann, sind drei Betrachtungsweisen, die Sie selbst ausprobieren und überprüfen können, wenn Sie später durch die Ausstellung gehen.

Erstens ist mir bei der Durchsicht der Exponate aufgefallen, wie viele Arbeiten in dieser Jahresausstellung des Berufsverbands Bildender Künstler diagrammatische Züge haben. Sie inkorporieren die Strukturen und Funktionen von Schaubildern, die abstrakte Relationen und komplexe

---

<sup>1</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. 1964, S. 144.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 144f.

<sup>3</sup> Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 471-508.

Prozesse vor Augen führen. Da ist zum Beispiel das Stickbild von Karin Boine. Sie hat die grafische Darstellung der Entwicklung von Aktienkursen auf eine Leinwand übertragen und mit ihrer persönlichen Wohlfühlkurve im gleichen Zeitraum konfrontiert. Da Aktienkurse für Boine imaginäre Werte sind, musste sie ihnen etwas ‚Reales‘ entgegensetzen. Nun ist das Interessante an Diagrammen und anderen Schaubildern, dass sie selbst immer schon ein Spiel mit dem Realen und dem Imaginären entfalten. Ob es sich um Aktienkurse, um die Verteilung von Wählerstimmen oder um Konstruktionspläne handelt – Diagramme verbinden den Logos des Bildes, mit dem Logos von Zahl und Schrift. Vor allem aber machen sie Gegenstände, Sachverhalte oder Ereignisfolgen transparent durch ein Wechselspiel von Darstellung und Vorstellung, das sich zwischen dem mimetischen und dem poetischen Pol der Veranschaulichung bewegt. Diagramme zeigen an ihren Bezugsobjekten etwas auf, was man nicht sehen kann – entweder, weil diese Objekte gar nicht zu den Gegenständen gehören, die man mit den Sinnen erfassen kann (etwa die Temperatur) oder weil sie in der Wirklichkeit eine Gestalt haben, die ihre Struktur und Funktion verdeckt (z.B. die Landkarte der Bodenschätze). Sowohl die Aktienkurse als auch die Wohlfühlkurven auf dem Stickbild von Karin Boine machen das Unsichtbare sichtbar und erzielen auf diese Weise einen ästhetischen Gewinn, einen affektiven und einen kognitiven Mehrwert.

Ein Verfahren der Diagrammatik, das in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit verdient, ist die die spatiale Ordnung. Sie kann wie in der Bodenarbeit von Paule P. Payo, die für diese Ausstellung gedacht war, aber leider nicht gezeigt wird, dadurch entstehen, dass bestimmte Messwerte auf ein Raster oder Koordinatensystem bezogen werden. Die spatiale Ordnung kann aber auch ganz einfach durch eine maßstabsgerechte Übertragung von Unterschieden entstehen, wie es in der Arbeit von Susanne Dettmann geschieht. Sie hat 31 Andenken-Teller gemäß der Höhenunterschiede ihrer Herkunftsorte über- bzw. unter einander gehängt. Dabei steht die vertikale Ordnung in einem gewissen Gegensatz zu der horizontalen Ordnung eines touristischen Verhaltens, in dem wir wieder die Quantifizierung der Qualität entdecken können. Susanne Dettmann selbst hat das wie folgt erläutert: „Ein Urlaub, aus dem man ein Andenken mitbringt, bedeutet sicher ein[en] qualitativen Gewinn. Geht es aber nur noch um das ‚Anhäufen von Orten‘ nach der Devise ‚man muss überall gewesen sein‘, stellt sich die Frage, ob daraus auch noch ein Gewinn im Hinblick auf die Qualität gezogen werden kann.“ Spannend an dieser Arbeit finde ich, dass sie – um im Bild zu bleiben – eine Qualifizierung der Quantität betreibt – zum einen durch das spielerische Ranking der Andenken-Teller gemäß eines spatialen

Ordnungsprinzips, das die eigene Kontingenz reflektiert; zum anderen vielleicht auch dadurch, dass die in ihrem ästhetischen Wert durchaus fragwürdigen Teller dank ihrer spezifischen Konfiguration dann doch eine künstlerische, ästhetisch interessante Gestalt erhalten: als Ensemble.

Die Kunst der Konfiguration und Rekonfiguration verbindet im Übrigen die Diagrammatik mit der Choreografie, auf die gleich mehrere Werke der Ausstellung explizit oder implizit Bezug nehmen. Das ist bei Nicolas Fellys ‚Tanz um die goldene Maske‘ ebenso der Fall wie bei Sakir Gökcebags Wandinstallation ‚Persönliche Gewinne‘, bei den Collagen von Annegret Homann, dem Mobile von Jutta Konjer oder bei ‚bring the next ball up‘ von Elmar Lause. So unterschiedlich diese Arbeiten in ihrer Materialität und primären Anmutungsqualität auch sind – sie alle inszenieren die Bewegung von konkreten Figuren, die wiederum abstrakte Zusammenhänge veranschaulichen: Das Problem, wie man Aufmerksamkeit gewinnt (Felly); das Problem, wie das physisch Greifbare mit der Metaphysik zusammenhängt, die sich dem Anfassen wie dem Begreifen entzieht (Gökcebag); oder die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Berechenbaren und dem Unberechenbaren, das in früheren Zeiten mit der Schicksalsmacht der Fortuna und in der Gegenwart mit dem Lotteriespiel der Tombola assoziiert wird (Homann).

Bei Elmar Lause wird die Bewegung der Gewinnmaximierung durch ein Ordnungssystem zugleich als Problem und als Problemlösung vorgeführt, als ein endloser Kreislauf, der nur dann nicht zum Leerlauf gerät, wenn man im Weg selbst das Ziel erkennt. Das ist auch ein Hinweis auf die autotelische Tätigkeit des Künstlers und seine intrinsische Motivation. Was immer andere, die Kunstliebhaber, -sammler und -händler mit den Produkten der Kreativen anstellen, der kreative Prozess trägt den Sinn in sich selbst. Das Mobile von Jutta Konjer, das sich meiner Lesart zufolge ebenfalls an der Schnittstelle von Choreografie und Diagrammatik bewegt, nimmt einerseits auf die Redensart ‚Handwerk hat goldenen Boden‘ Bezug und überführt diese Lebensweisheit andererseits in eine Situation, in der sie – im doppelten Sinn des Wortes – aufgehoben ist. Die Arbeit reflektiert, dass gerade dieser Redensart durch den Wandel der Arbeitswelt der Boden entzogen werden kann, und bringt die Dinge buchstäblich zum Schweben. Neu austariert wird so das Verhältnis zwischen dem Leichten und dem Schweren, dem Spielerischen und dem Ernstesten, dem Imaginären und dem Realen.

Dass jedes Mobile eine wiederum autotelische Choreografie freisetzt, bei der das Ziel der Bewegung in der Bewegung selbst liegt, muss ich nicht eigens erläutern. Gesondert erwähnen möchte ich aber noch einmal das

diagrammatische Moment, das diese Arbeit mit der von Alfred Mattes und Monika Schröder verbindet. Alle drei Künstler entwickeln ihre Schauobjekte nämlich anhand von Skizzen, die keine Abbilder sind, sondern Entwurfszeichnungen. Indem die Kunst neue Konfigurationen schafft und alte rekonfiguriert, wird sie zu einem Erkundungsprozess. Der Clou liegt darin, dass diese explorative Dimension nicht von der performativen Dimension zu trennen ist. Das gilt in produktions- wie in rezeptionsästhetischer Hinsicht. Diagramme, die das Unsichtbare sichtbar machen, sind Medien der ästhetischen Weltgestaltung, vielleicht sogar Welterzeugung. Davon können Sie sich gerade auch in dieser Ausstellung überzeugen.

Die zweite Betrachtungsweise, die ich Ihnen vorschlagen möchte, betrifft eine andere ästhetische Qualität. Es ist eine Qualität, die zwar sofort ins Auge springt, aber nicht ohne Weiteres auf den Begriff zu bringen ist. Was, nebenbei bemerkt, für die Qualität spricht. Da ist zum Beispiel dieser mit Silikon überzogene Einkaufswagen von Uwe Schloen. Man kann darin sowohl eine Verfremdung als auch eine ironische Verklärung des Gewöhnlichen sehen. Einerseits findet, um es mit dem Vokabular der Russischen Formalisten zu sagen, eine Desautomatisierung der Wahrnehmung statt: Ein Gegenstand, der nicht mehr sensuell, sondern nur noch instrumentell wahrgenommen wird, erhält eine neue ästhetische Gestalt. Wenn die Mythen des Alltags vor allem darauf abzielen, dass Vorherrschende als das Unabänderliche erscheinen zu lassen, dann führen Kunstwerke wie der luminierte Einkaufswagen vor Augen, was man mit den Gegebenheiten alles machen könnte und wie sich so, Stück für Stück, auch die Verhältnisse ändern lassen. Andererseits betreibt Uwe Schloen, was Arthur C. Danto die ‚Verklärung des Gewöhnlichen‘ genannt und vor allem an der Pop-Art illustriert hat. Die ironisch gebrochene Auratisierung von Gegenständen, die nach klassischer oder romantischer Vorstellung gerade nicht zu den erhabenen Objekten der Kunst gehören, obwohl sie, im weitesten Sinn des Wortes, Artefakte sind. Kritisch reflektiert wird so ihr Fetischcharakter als Ware, aber auch das, was Schloen selbst, unter Verwendung eines Begriffs von Eva Illouz, den ‚Konsum der Romantik‘ nennt. Er besteht darin, dass gerade das Außergewöhnliche, das einen besonderen Erlebniswert verheißt, zu einem seriellen Produkt wird, das man als ready made kaufen und verbrauchen kann.

Die Dialektik von Verfremdung und Verklärung, die im Mittelpunkt der zweiten Betrachtungsweise steht, die ich Ihnen vorschlagen möchte, ist auch dort am Werke, wo das Eigene dem Fremden gegenübergestellt wird, das ja zugleich den Reiz des Exotischen – das ist die Verklärung – und die Funktion hat, eine Alterität zu exemplifizieren, die man aus sich selbst

heraus nicht erzeugen kann. Daher sehe ich die Dialektik von Verfremdung und Verklärung auch in der Videoinstallation „Spraying Money like Magicians“ am Werk, die von Susanne Amatosero stammt. Zu sehen ist, wie Geldspenden auf einem Straßenfest in Nigeria, wir würden sagen, ‚unters Volk gejubelt‘ werden. Das dem Potlatsch verwandte Ritual dient der Selbstinszenierung der Donatoren, verdeutlicht aber auch den Fetischcharakter der Zahlungsmittel. Wichtig ist der Künstlerin daher die „Choreografie des Gebens mit ihren genau festgelegten Gesten“. Erneut ist es also die Konfiguration der Bewegung, die den entscheidenden Unterschied ausmacht, insbesondere den Unterschied zwischen der Wegwerfgeste des ‚Geldverstreuens‘ und dem Habitus des Sparens, den Stephanie Krenzel in ihrer Installation thematisiert. Da ihr der Titel dieser Ausstellung am gleichen Tag mitgeteilt wurde, an dem das Finanzamt ihre so genannte ‚Gewinnerzielungsabsicht‘ und damit ihre berufliche Existenz als Künstlerin in Frage stellte, kam Stephanie Krenzel die Idee, Sparkästen aufzuhängen, damit Sie, meine Damen und Herren, zielstrebig für den Erwerb eines ihrer Kunstwerke sparen können. Mit der Dialektik von Verfremdung und Verklärung hat das insofern zu tun, als es Krenzel offenbar um eine ironische Antwort auf die Infragestellung geht, die sich aus der Profanisierung ihrer Kunst, d.h. aus der Reduktion des Kreativen auf ein Steueraufkommen ergibt.

Im Übrigen bildet das Wechselspiel von Verfremdung und Verklärung keineswegs einen Gegensatz zur diagrammatischen Betrachtungsweise der Kunst oder zu ihrer zuweilen choreografischen Anmutungsqualität. Sowohl die mit Blattgold bearbeitete Schulwandkarte des menschlichen Nervensystems von Marnie Moldenhauer als auch das Triptichon ‚In die Binsen‘ von Rolf Naedler belegen diese Behauptung. Die Vermessung des menschlichen Körpers und der interaktive Regelkreis von Wachstum und Behinderung exemplifizieren feinstoffliche Strukturen. Es sind in beiden Fällen Wissensbilder mit demonstrativen Funktionen, die etwas sichtbar machen, das der natürlichen Wahrnehmung entgeht, neben diesem heuristischen Wert aber auch spezifische ästhetische Qualitäten aufweisen. Wer im Nervensystem des Menschen Goldadern und in der Wechselwirkung zwischen pflanzlichen und tierischen Organismen Wirtschaftsmodelle entdeckt, sieht und erkennt etwas, das eigentlich gar nicht abgebildet wird. Insofern man also sagen kann, dass Diagramme Bewusstseinszenen schaffen, kann man auch sagen dass Kunstwerke dadurch, wie sie Wahrnehmung strukturieren, Gedankenbahnen vorspuren. In diesem Sinne hat Nelson Goodman sicher Recht, wenn er „die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des

Wissens“ versteht.<sup>4</sup> Goodman hat dabei insbesondere an den Modus der Exemplifikation gedacht, eine ähnliche Funktion können aber auch die Modi der Verfremdung und Verklärung leisten. Schauen Sie sich unter diesem Gesichtspunkt die künstlerisch gestalteten Schaubilder von Marnie Moldenhauer und Rolf Naedler oder die Zeichnungsserie von Stefan Oppermann an. Oppermanns Zeichnungen sind gleichsam interrogativ. Sie stellen Fragen und animieren den Betrachter zu Antworten, die in der Schwebelage bleiben, weil es immer mehr als eine Möglichkeit gibt, die Zeichnungen miteinander zu korrelieren. Eben dadurch aber entsteht ein Diskurs, ein Hin- und Herlaufen von Blicken und Gedanken, die das Thema der Ausstellung umkreisen.

Ganz ähnlich funktioniert offenbar die Arbeit von Zohra Opoku, in der die Dokumentation unmittelbar mit der politischen Aktion verknüpft ist. Die sozialkritische Auseinandersetzung mit dem Import und Export von Second Hand-Kleidung besteht nicht nur aus der Textilinstallation hier im Hamburger Kunsthaus, sondern auch aus einem Workshop in Nigeria. Vor allem dort, in Afrika, kann das ‚Gewinn machen‘ zum Verlust der kulturellen Identität führen. So wie dieses Projekt von Zohra Opoku die Trennung zwischen Reflexion und Aktion aufhebt, ist es auch bei Werner Schöffel, der mit VAGARI eine Alternative zum Leben in der Konsumwelt anbietet. VAGARI verhält sich konträr zu jenem industriell vorgefertigten Dasein, das die moderne Zivilisation hervorgebracht hat. Mit Bedacht wird in diesem Projekt der Preis einer solchen Existenz: das Gefühl, nicht dazuzugehören und keine Heimat in der Dingwelt zu haben. VAGARI – das ist weniger der Fremde als der Andere, der Nichtsesshafte und nicht Integrierte im Unterschied zu dem Menschen, der sich in den Besitzverhältnissen der Gesellschaft und damit auch in der Mentalität eingerichtet hat, die dem Gewinnstreben verpflichtet ist und den Konsum der Romantik betreibt.

Und damit, meine Damen und Herren, bin ich bei der letzten Betrachtungsweise angelangt, die ich Ihnen vorschlagen möchte. Auch sie ist nicht strikt von den beiden anderen Lesarten abgetrennt, sondern klingt bereits an, als es um die Desautomatisierung der Wahrnehmung durch die Verfremdung oder um die Darstellung des Anderen als Gegenbild des Eigenen ging. Ich möchte dennoch eine eigene Rubrik für ein Verfahren der Kunst reservieren, das ich – so sehr es sich in vielen Fällen mit anderen Methoden verbindet – für sehr bedeutsam halte. Dieses Verfahren zielt darauf ab, den Betrachter in eine Position der Außerhalb-Befindlichkeit zu versetzen und ihn oder sie für einen

---

<sup>4</sup> Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt/M. 1984, S. 127

transitorischen Moment der Ekstase von den Bindungen zu befreien, die ihn oder sie im Normalzustand des Bewusstseins gleichermaßen bestimmen wie einengen. Der Schriftsteller Robert Musil hat diesen anderen Zustand, wie er ihn nannte, immer wieder in literarischen Gedankenexperimenten angepeilt, aber auch in anderen Künsten, wie dem Film, nach analogen Formen der Außerhalb-Befindlichkeit gesucht.<sup>5</sup> Er wollte dabei keineswegs als Mystiker verstanden werden. Worum es ihm ging, war vielmehr die induktive Gesinnung der Utopie. Utopos – das ist ja ein Ort, den es nicht wirklich gibt. Zuweilen müssen wir Menschen uns aber mittels der Vorstellungskraft an genau diesen Ort begeben, um nicht nur die Strukturen der Wirklichkeit, sondern auch die Möglichkeiten zu erkennen, die in ihr beschlossen liegen, aber noch nicht realisiert worden sind. Es geht also um einen Stellungswechsel, der zum Einstellungswandel führen kann und den Wirklichkeitssinn mit dem Möglichkeitssinn kurzschließen soll.

In diesem Sinne, meine ich, kann man auch das Ölgemälde von Petra G. Dannehl verstehen, denn es stellt eine Rochade dar, bei der es um den Austausch von Spiel- und Gedankenfiguren, von realistischen und utopischen Gesichtspunkten geht. Beim Schachspiel ist jeder zugleich Subjekt und Objekt der Beobachtung, abwechselnd am Zug und zugleich unentwegt mit der Planung der eigenen sowie der geistigen Vorwegnahme der Handlungen des Gegners befasst. Der Wirklichkeitssinn ist mit der gegebenen Lage, der Möglichkeitssinn – da sind wir wieder bei der Diagrammatik – mit der regelkonformen Rekonfiguration dieser Lage beschäftigt. Und die kann nur gelingen, wenn man für einen Moment von der gegebenen Lage sowie von sich selbst absieht und die Konfiguration gleichsam von außen betrachtet. So imaginär also die Position der Außerhalb-Befindlichkeit auch ist, sie lenkt den Blick auf Optionen, die sich – nicht nur im Schachspiel – unmittelbar aus der Realität ergeben und auf die Realität auswirken können.

Kann man nicht sagen, dass auch Kunstwerke – freilich nach anderen Regeln als das Schachspiel – den Möglichkeitssinn des Menschen erregen und den Betrachter in eine Position der Außerhalb-Befindlichkeit versetzen, die zwar ekstatisch, aber keineswegs mystisch ist? Nehmen wir, als Probe aufs Exempel, die multikulturelle Stadtlandschaft von Kerstin Stephan. Sie repräsentiert einen utopischen Ort der Zusammenschau von Elementen und Situationen, die nirgends auf der

---

<sup>5</sup> Vgl. Robert Musil: „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: Robert Musil: Prosa und Stücke – Kleine Prosa – Aphorismen – Autobiographisches – Essay und reden – Kritik. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 1137-1154.

Welt in dieser Konstellation oder Konfiguration zu sehen sind. Trotzdem macht auch dieses Schaubild etwas sehr Reales sichtbar. Die imaginäre Architektur schärft den Blick des Betrachters für Optionen, die er tatsächlich hat, wenn auch immer nur unter dem Vorzeichen der Kontingenz. Der konkrete Bezug dieser Arbeit zur Integration ausländischer Mitbürger einerseits und zu den Religionen, die sich wechselseitig auszuschließen scheinen, andererseits, verdeutlicht, wie das Verfahren funktioniert und welche Relevanz es hat. Paradoxe Weise setzt nämlich der Einbezug des Anderen in vielen Fällen die Fähigkeit voraus, sich – wenigstens in Gedanken – außerhalb der eigenen Identität und Kultur zu stellen und das Eigene von einem, wenn man so will, dritten Ort aus zu betrachten, der einer wahrhaft interkulturellen Perspektive entspricht.

Ich meine also, dass die sehr konkrete Möglichkeit der Kunst, dem Menschen eine Erfahrung der Außerhalb-Befindlichkeit zu vermitteln, von zentraler Bedeutung ist, zumal dort, wo ihre Gestaltungskompetenz politisch wird. Um den Wachstumsglauben, der tief in unserer Gesellschaft und ihrer Gedankenwelt verwurzelt ist, als einen Mythos zu erkennen, der unseren Alltag immer noch bestimmt, braucht es nicht unbedingt eine detail ausgearbeitete Gegenutopie. Vielleicht reicht es aus, die gewohnte Wahrnehmung zu verfremden oder das Gewohnte und Gewöhnliche, ironisch gebrochen, zu verklären.

Freilich kann auch das, wie in der Pop-Art zu einer Marketing-Strategie werden. Solange die Kunst als höhere metaphysische Tätigkeit galt, die nur das auratische Genie zu beherrschen vermochte, war die Reproduktion der Oberfläche, insbesondere die Reproduktion der Werbefläche, eine ungeheure Provokation, mit der man erst die Aufmerksamkeit der Kritiker gewinnen und dann hohe Einnahmen erzielen konnte. Heute hat diese Reproduktion der Werbefläche, wie bei Aaron V. Martinez, eine andere Funktion. In seiner malerischen Verdichtung einer Glück verheißenden Wunsch-welt wird gerade das Irreale der Projektion deutlich. Die Wahl von Bildausschnitt und Farbe sowie die unwirkliche Staffelung von Konsumprodukten und Gesichtern lassen das Inauthentische der Szene hervortreten und dementieren so das Versprechen, dass die Mienen und Gesten zu enthalten scheinen. Wenn uns die Reklame das Schlaraffenland des Konsums vor Augen stellt, wird hier die Außerhalb-Befindlichkeit des Betrachters zum Ausgangspunkt einer Reflexion auf die Differenz von Bild und Wirklichkeit. Diese Reflexion ist auch in die Fotoserie ‚es wäre doch so schön‘ von Sigrid Gruber eingebaut. Sie spielt in Form von Schrift und Bild den Kontrast von Fiktion und Realität gegeneinander aus. Während

Martinez mit der hyperbolischen Imitation der Werbewunschwelt arbeitet, setzt Gruber auf das Prinzip der Kontrafaktur.

Damit, meine Damen und Herren, ist mein Vorlauf durch die Ausstellung fast beendet. Ich habe nicht die Zeit, alle Exponate zu erwähnen oder gar zu besprechen und hoffe, dass mir das ihre Schöpfer nachsehen. Doch auf eine Arbeit möchte ich abschließend noch eingehen. In sechs Zeichnungen – Wachskreide und Leuchtfarbe auf Papier – stellt Ralf Jurzo ‚die Wunderkammer des Waffenhändlers‘ aus. Er möchte damit auf die erschreckend hohen Gewinne aufmerksam machen, die eine Branche erzielt, die zwar auf Werbung in den Massenmedien verzichtet, dafür aber umso effektiver zur globalen Bedeutung Deutschlands als Handelsmacht beiträgt. Die Zeichnungen vergegenwärtigen somit einen Raum, der außerhalb jener Szenen liegt, auf die sich die medial erzeugte Aufmerksamkeit fokussiert. Imaginär veranschaulicht wird, was es für gewöhnlich nicht zu sehen gibt – nicht weil es prinzipiell unsichtbar wäre, sondern weil man es nicht wahrnehmen und wahrhaben möchte. Die Inszenierung des Verdrängten, die Zurschaustellung dessen, was im etymologischen Sinn des Wortes ‚obszön‘ ist, weil es nicht gezeigt werden darf, besitzt eine Anmutungsqualität, die zwischen Abbild und Schaubild, Szene und Skizze liegt. Der Ort ist farblich verfremdet und doch exakt kartografiert, unwirklich in seiner Präsenz und zugleich, wie wir alle wissen, sehr real. Kurzum: die Zeichnungen ergeben ein Simulakrum. In ihnen überlagern sich diagrammatische Imagination und Demonstration, Innenansicht und Außerhalb-Befindlichkeit, Stilisierung und Provokation. Die Wunderkammer des Waffenhändlers ist ein dystopischer Ort, eine no go area, in der die schlimmste Form der Quantifizierung von Qualität stattfindet: das Aufrechnen von Menschenleben gegen den Gewinn, den man mit Munition und Waffen machen kann.

Und damit ist auch gesagt, dass die ästhetische Betrachtungsweise und die politische Lesart der Kunst nicht etwa auseinanderklaffen, sondern stets auf einander bezogen bleiben. Wenn die Kunst die Wirklichkeit durch ihren Gestaltungsmodus sichtbar und deutbar macht, ist die Arbeit an der Form niemals irrelevant. Davon können Sie sich jetzt überzeugen, denn ich habe nun nicht mehr zu sagen als: Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!