

Lisson Gallery zu sehen waren: bei der einen (ohne Titel) hat West eine Skulptur ausgetauscht, während er die Arbeit „Narration (Fish must swim)“ um einige zusätzliche Papierarbeiten von Trautmansdorf und Förg erweitert hat. Eine ähnliche Strategie verfolgt West, wenn er die Kommentare von Bekannten und Freunden als integrale Bestandteile seiner Arbeiten in seinen Ausstellungskatalogen mit abdruckt. Diese Texte werden kontinuierlich geändert und neu überarbeitet. Text- und Werkgenese beeinflussen sich gegenseitig und sind gleichwertige Elemente der künstlerischen Produktion. Die Ausgangspunkte können bei West banale Schlagzeilen und Texte aus Boulevardzeitungen sein, genauso wie Abhandlungen von Philosophen wie Lacan, Deleuze, Barth oder Wittgenstein und Freud. In diesem Zusammenhang hat West selbst seine Arbeiten einmal als „nachsprachliche Zitate“ bezeichnet. Wort und Bild, Sprache und Kunst ergänzen und bedingen sich wechselseitig, ohne daß das eine die Illustration des anderen darstellt. Eher sind diese Texte, wie die des Sprachwissenschaftlers Martin Prinzhorn, die auch in Kunstzeitschriften als Sekundärliteratur auftauchen, assoziative Annäherungen, deren kunstkritischer Wert allerdings eher marginal ist. Die wenigen Texte, die die Arbeit von West formal analysieren und in einen breiteren Kontext stellen², liegen bereits über fünf Jahre zurück, und es wäre durchaus an der Zeit, einen Katalog zu erstellen, der den Diskurs über das neuere Werk von West aktualisiert. YILMAZ DZIEWIOR

Anmerkungen

- 1) Klappentext des Ausstellungskatalogs.
- 2) Ulrich Loock, „Franz Wests Plastiken“, in: Franz West, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern 16.1. bis 28.2.1988, S.5-8; Helmut Draxler, „Franz West: The Antibody to Anti-body“, in: Artforum, März 1989, S.98-100; Julian Heynen, „Fremdkörper und Eigenwerte“, in: Franz West, Ausstellungskatalog, Museum Haus Lange, Krefeld, 9.4. bis 18.6.1989.

Joseph Zehrer in der Galerie Christian Nagel, Köln

„Why aren't you nice like that always? You can be.“ (F. Scott Fitzgerald)

Dies ist nicht Zehrer's erster Ausflug in die Welt der Größen, Rhythmen und Ströme. Vor wenigen Jahren schuf er einige Arbeiten, die sich mit den 24 Bildern pro Sekunde beschäftigten, die das menschliche Auge wahrnimmt. In einer früheren Arbeit ließ Zehrer ein Bild in einem sehr großen Kreis aus Plastik weg und unterbrach damit das Kontinuum, hielt sozusagen den Fluß des Kreises an. Dieser „Schluckauf“ ist gleichbedeutend mit dem einmal pro Sekunde für eine 24stel Sekunde stattfindenden symbolischen Anhalten der Welt, um den Gang der Dinge zu unterbrechen und durch das Stören des Flusses diesen in unser Bewußtsein zu bringen. Während diese Arbeit didaktischen Charakter hatte, setzt die Ausstellung bei Christian Nagel weniger bestimmende Akzente.

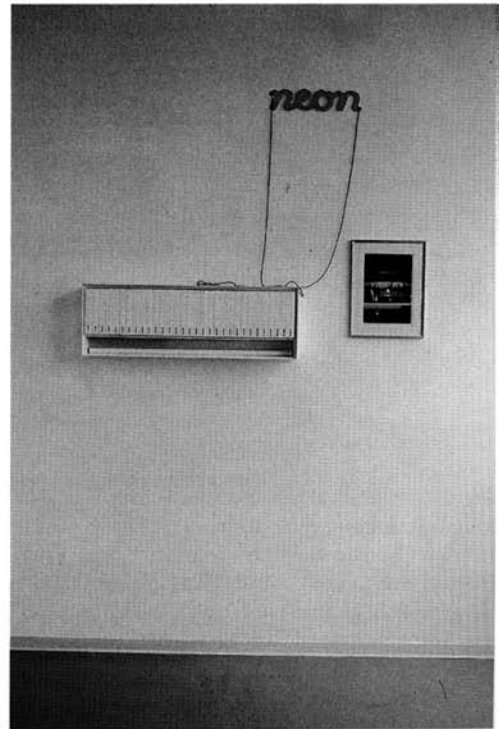
Die Ausstellung hat vielleicht mehr mit dem Wunsch zu tun, unsere Abhängigkeit von der Bedeutung des starren gregorianischen Kalenders zu banalisieren, als damit, das verformbare Gitter preiszugeben, das eher die Richtungen unseres Handelns zu bewachen scheint, als uns als überwachendes Element zu leiten. Er unterminiert beispielsweise das Mondjahr, einen Rhythmus, der stark genug ist, die Gezeiten und auch andere Strömungen zu beherrschen. Vertieft man sich weiter in die Ausstellung, erfährt man, daß Kalender von dem lateinischen Wort „Calendārium“ abstammt, dem Geschäftsbuch eines Geldverleihers, und daß „Kalenden“ (calendae) den ersten Tag eines römischen Monats bezeichnete, den Tag, an dem die Schulden fällig wurden. Komplizierter wird die Sache erst, wenn wir in den Keynesianischen Steuerkalender eingeweiht werden, der die Ausgaben- und Steuerpolitik der Re-

14 Joseph Zehrer, „Dezember 1995“, Neonreklame, Videoschuber mit 31 Videohüllen und 31 Fotos, Poster, Leuchtkarton und Schnur. Galerie Christian Nagel, 3.2. bis 1.3.1996

204 gierung festlegt, auf daß die ökonomische Stabilität aufrechterhalten und Vollbeschäftigung garantiert werde.

Die Arbeiten verfolgen die Geschichte des Kalenders bis hin zum Ende unseres Jahrhunderts, diesem morbiden Datum, das so schonungslos gemolken wird. Jeder Monat wird durch eine Box dargestellt, die aus dem Material gefertigt ist, das man häufig für Passepartouts verwendet: das zwischen dem Außen und dem Innen einer Arbeit steht. In jeder Box befinden sich 31 Videohüllen, von denen manche nicht mit Datum versehen sind, weil ja nicht jeder Monat 31 Tage hat. In jede dieser Videohüllen ist auf einer Seite ein rechteckiges Loch geschnitten, durch das man das Foto sehen kann, das vielleicht genau an diesem Tag aufgenommen wurde. Über die andere Seite zieht sich eine komplizierte Hieroglyphe aus horizontalen Linien. Eine Anspielung auf eine möglicherweise bürokratische Dokumentation? Jeder dieser monatlichen Fotoserien wurde ein Thema zugeteilt. Dem Publikum wird durch eine innere Hämorrhagie, die sich aus der Box ergießt, Zugang zu diesen Themen gewährt. Eine repräsentative Zusammenstellung von Objekten sprengt die heitere Gelassenheit dieser cremefarbenen Kartons, indem sie das Thema hinter deren datierter Fassade offenlegt. Man hat den Eindruck, die Form sei zu klein, um den hervorschnatternden, geheimen Inhalt zu fassen: Jetzt meint man, es zu wissen!

Aus einer Wand kommt ein Zaun oder ein Geländer. Ist er dazu da, uns am Betreten des architektonischen Monats (Monolith) zu hindern oder uns vor dem Fall zu bewahren, wenn wir von dessen Unaufrichtigkeit allzu angeekelt sind? Da wird wohl der Zaun nichts nützen, er ist viel zu zerbrechlich. Vielleicht kann er ein symbolischer Schutzwall sein, ein garde-fou, der nicht nur Narren, sondern auch närrisch bewacht, eine närrische Wache oder eine Wache ist, die man zum Narren hält, sozusagen um die Feuer-



14

schutzbestimmungen zu umgehen. Bewacht er uns oder bewachen wir ihn? Vielleicht sollte man den Neonmonat einmal näher betrachten. Ein weiteres Elektrokabel wird erfunden („spaghetti live wires“, S. Dilemuth) und läuft von der Box zu einem funkelnden Schild, das aus drei verschiedenen day-glo-Farbkarten ausgeschnitten wurde.

Eventuell stimmt uns auch das große, gerahmte Foto neben dem afrikanischen Monat nachdenklich, auf dem Stoffhüte aus Teebeuteln und Kondome auf afrikanisch anmutenden Skulpturen zu sehen sind. Möglicherweise erwischt es uns eiskalt von hinten, bringt uns dafür jedoch zu einer der zahlreichen polysemischen Affirmationen einer kollektiven Erzählung. Man erkennt eine Verwandtschaft bzw. die Verbindung mit anderen Künstlern und den Beginn eines kollektiven Gedächtnisses. Daß Zehrer Werke anderer Künstler, in diesem Fall die Georg Herolds, fotografiert, ist doppelt kompliziert, weil er zeitweise auch mit ihm zusammenarbeitet.

Zehrer's Dilettantismus, den man für Schikane halten könnte, ist eine gänzlich nüchterne, offene Emotion. Seine Arbeit versteht

sich als Projekt(il), das nur oberflächlich auf die Erforschung von Themen und Sujets abzielt. Irgendwie ist diese Kunst ein Wurf, der zu uns herüberbantzt, nur um sanft zu treffen, zu schlagen und anzuklopfen, ohne jegliche Konsequenz. Wir sollten uns lieber auf die räumlichen Beziehungen und auf die Materialien der zusammengestellten Objekte, die aus ihren jeweiligen Monaten hervorbekommen, konzentrieren: die Allianzen, die beispielsweise zwischen Glas, Holz, Pappkarton, Fotos, Wand, der Materialauswahl von benachbarten Monaten, der Galerie, ihren Künstlern, anderen Künstlern und Galerien etc. geschmiedet wurden.

Wir werden Zeugen einer sich hinziehenden Kopulation, die sich zu einem endlosen Werk entwickelt, das lediglich durch eine leichte, unbeschwerte Einstellung Linderung findet. Dieses Hin und Her springt uns mit einem Lachen ohne Wahrheit ins Gesicht und würde nie aufgeben – schuldlos und mit dem Risiko, ab jetzt niemandem mehr irgend etwas zu sagen – in dem Drang, vage und in-exakte kollektive Verbindungen zu schließen. Wir stehen vor der Herausforderung, der Variation zu folgen und Zehrsers thematischen hors-d'oeuvres¹ wohlwollend gegenüberzutreten, die umherwandern und sich vermehren, bis sie schließlich die Oberhand gewinnen und man beginnt, Material in Verbindung zu ihren jeweiligen Kräften und räumlichen Relationen zu begreifen, und nicht so sehr als eine einer Form unterworfenen Angelegenheit, die in einer tabellari-schen Folge von Ereignissen gefangen ist.

KIRON KHOSLA

(Übersetzung aus dem Englischen von
Alexandra Bootz)

Anmerkung

1) Derrida definiert „hors-d'oeuvres“ als „accessory, foreign or secondary object“, „supplement“, „aside“, „remainder“, *The Truth in Painting*, University of Chicago Press, S.54

Öyvind Fahlström: Modelle, Miniaturen, Metaphern

Kölnischer Kunstverein, 2. 3. bis 21. 4. 1996

Die beste Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins seit langem. Darüber war man sich nach der Eröffnung schnell einig. Die drei Installationen von Öyvind Fahlström (1928-1976) aus den Jahren 1967/68, 1969 und 1973¹ stellten auch diejenigen prompt zufrieden, denen sich bildende Kunst sonst des öfteren verschließt. Man hatte sie vorher darüber informiert (oder sich daran erinnert), daß dieser Schwede, der auch in New York zu Hause war, ein Künstler sei, den Mike Kelley (der mit einem Text im Katalog vertreten ist) besonders schätzt; der zur gleichen Zeit wie Lichtenstein oder Rauschenberg Comic-Elemente verwendet hat, weshalb sich das Etikett Pop Art anbietet, bei näherer Betrachtung aber auch bald als unbrauchbar erweist. Dazu gesellte sich eine mehr oder weniger diffuse Ahnung von Happenings, Biennale-Teilnahmen (für Schweden), aktivistischen Einsätzen in New York, Demonstrationen in Stockholm, MoMA-Einzelwanderausstellung 1969/70, Guggenheim-Retrospektive 1982.

Ein „politischer“ Künstler soll Fahlström gewesen sein, ein Utopist und Poet, ein Verfechter der Multiplekunst, der heute nicht zuletzt unter Sammlern geschätzt wird. Agit-prop-Pop-Art. Kunstmarkt Kunst.

Gleichzeitig gilt Fahlström auch als Geheimtip, vergessen, von der Kunstgeschichtsschreibung angeblich ignoriert, also jemand, der – und das bedeutet unter Kunstkennern immer: lohnendes symbolisches Investment – noch zu entdecken ist: als bildender Künstler und als Autor zahlreicher Texte (eine Anthologie der Fahlström-Schriften scheint dringend geboten).

Die in Köln gezeigten „Installationen“, trotz ihres Alters und ihrer Fragilität in erstaunlich frischem Zustand (so als wären es Duplikate oder zumindest gerade restaurierte Ori-