

Meredith Stadler  
2020

### Arbeiten 1992-2002

Einige Arbeiten sind aus Material gebaut, das als Abfall auf der Strasse lag. Nicht wenige sind inzwischen zerstört und manche waren von Anfang an für die begrenzte Dauer eines Bühnenauftritts bestimmt. Dabei sind die Titel der frühen Arbeiten lose um den Oberbegriff „Raum“ gruppiert. Sie nennen Privatsphäre und Öffentlichkeit, Bühne und Infrastruktur, Vorstellung und Standpunkt als Themen. Dabei zeichnen die Arbeiten in erster Linie eine Bewegung zwischen den Räumen (oder Konzeptionen von Räumen) nach.

### Upcycling

MyTV sieht aus wie ein Röhrenfernsehgerät, ist als solches aber völlig unbrauchbar. Aus branchenfremden Werkstoffen zusammengesetzt, ist auch das Grüngrau des stummen Bildschirms aufgemalt. Vom Abfall zur Kunst handelt es sich vielleicht um ein relatives – vom Abfall zum Fernsehgerät jedenfalls um ein gefälschtes Upcycling. Statt der vom Satelliten empfangenen „Welt im Wohnzimmer“ steht da ein Werk, das vortäuscht, ein Massenprodukt zu sein, wobei letzteres als Elektroschrott öfters entsorgt auf der Strasse steht. MyTV sendet nichts, sondern setzt sich an der Schwelle zwischen den Sphären fest. Täuschung ist ja eine Bewegung, die zwischen Illusion und Sachverhalt spielt. Täuschend verfährt schon eine Serie aus Studienzeiten, die Assiettes. Trotz des Titels sind die „Teller“ einfache Gipsabgüsse, keine Keramik, keine echte Fayence. Ihre Ziermotive stammen aus dem Feld moderner Architektur. Es finden sich Wohnblöcke, die Werkhalle einer Uhrenfabrik, das Hygienemöbel Badewanne oder das Atomium, Wahrzeichen Brüssels. Ein Teil der Gebäude sind Träger von persönlichen Erinnerungen, während die Touristenziele einen abstrakten Wiedererkennungswert haben. Im Mittelpunkt einer privaten Choreografie anonymer Gewohnheiten steht der Teller auch im Alltag: auftischen, füllen, leeren, abräumen.

### Contemplatrice

Im Ausstellungsraum steht der Abguss als Kunst aufgetischt. Automatisch weiden sich meine Augen am „leeren Teller“... aber die abgeglichene Assiette, Negativform und Nachahmung des Prestigeobjekts, lenkt das interpretatorische Begehren auf sich selbst, das Rollenspiel auf unpersönliche Protokolle um. Die „contem-plat-riche“ ist verwandt mit dem „spectateur“ der gleichnamigen DiaProjektion Spectateur. Um die Bilder zu betrachten, tritt er in den Kegel eines Spotlights, das statt auf eine Bühne auf den Boden vor der Projektion, also auf seinen vorbestimmten Platz gerichtet ist. Der „spectateur“ oder die „contemplatrice“ sehen sich selber in die Projektion gestellt, die Augenweide, die sie angelockt hat, wird in einen autokannibalistischen Akt verkehrt.

Das generische Maskulinum Spectateur übrigens, das titelgebend ist, könnte einem Text der Situationistischen Internationalen (1957-1972) entnommen sein. Die Umnutzung von gefundenem Material und das Thema des Verhaltens in gegebenen Umgebungen eignen sich auch zwei von deren Strategien an. Das „dérive“ wurde 1959 definiert als: „Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience.“ (Kurz, ein Dahintreiben zwischen verschiedenen Atmosphären.) Und das „détournement“: „S'emploie par abréviation de la

formule: détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.“ (Kurz, die Veruntreuung vorgefertigter ästhetischer Elemente.)

## Transit

Für die Situationisten und Situationistinnen waren diese Strategien kein Selbstzweck, sondern Teil einer revolutionären Praxis. Das gefälschte Upcycling, die Gips-Fayence oder das Spotlicht, das auf die Betrachterin und den Spectateur statt auf das Spektakel gerichtet ist, scheint die Entwendung zuerst eher als Eigendrehung, eine Bewegung um die eigene Achse zu deuten. Das Eigene ist dabei nicht stabil, sondern seinerseits in Bewegung. Es bleibt offen, wie sich der Bezug auf diese Strategien, von politischer Aktion losgelöst, zum Ausstellungsraum verhält. Wie lässt sich zum Beispiel durch verschiedene Sphären schweifen, wenn wir uns in der Kunstgalerie im Einheitsraum von Personen, Waren, Geld und Datenströmen befinden? Welche Art von „Veruntreuung“ ist wirksam, wenn seit Ende der Neunziger, und nicht nur in der Musikindustrie, der dominante Produktionsmodus „vorfabrizierte ästhetische Elemente“ nutzt, ohne diese als solche auszuweisen? Der White Cube ist ja in Brian O'Dohertys Worten die vielleicht „grösste Erfindung der Moderne“. Wenn moderne Architektur als Thema von den Arbeiten aufgegriffen wird, dann ist das ein Verweis auf den Raum, in dem sie sich befinden. „Der neue Gott, der extensive und homogene Raum, breitete sich in der ganzen Galerie aus. Alle Hindernisse wurden zugunsten der ‚Kunst‘ entfernt. [...] Der Galerie-Raum wurde zu einem bewusst wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. [...] Wenn die Galerie durch die Entfernung aller Inhalte ihren Zustand der Vollendung erreicht, dann wird sie zum NullRaum und unendlich formbar. Der implizite Inhalt der Galerie kann dann durch Gesten herausgearbeitet werden. Diese deuten in zwei Richtungen: auf den ‚Kunstgehalt‘ der Galerie und auf den weiteren Kontext, der die Galerie umgreift: Strasse, Stadt, Geld, Kommerz.“ Als „der ideelle Raum par excellence“ oder „NullRaum“ ist die moderne Galerie der Raum des ungehinderten Transits, der berechenbaren Ströme.

## Verschleiss

In der Moderne „wird Geld Gott“ (Georg Simmel). Dass dieser Gott „neu“ ist, liegt laut Peter Osborne am Schema der Moderne selbst, an ihrer rastlosen Logik der Negation, die das Neue bedingt: als einer „culture of temporal abstraction centred on that restless logic of negation that makes up the temporal dialectic of the new.“ Erklärt das, weshalb ich mich seltsamerweise nie daran erinnere, welcher Flughafen wie ausgesehen hat? – Atlanta Airport, SM Megamall, Louvre Abu Dhabi... Der White Cube ist ein Vorläufer von dem, was Marc Augé Nicht-Ort nannte, ein Terminus, Endstation und Fachbegriff, distributiver Knotenpunkt und Verräumlichung abstrakter Beziehungen.

Terminus heisst eines der Gebäudemodelle: das Modell einer hallenartigen StahlGlasKonstruktion. Es bezieht sich doppelt auf den Raum des Transits. Zum einen bezeichnet der Titel „Endstation“ einen alltäglichen Typ urbaner Verkehrsinfrastruktur. Zum anderen stellt das StahlGlasModell einen allgemeinen Bezug auf moderne Architektur her, wie man sie mit Le Corbusier verbindet, den die Situationisten im Übrigen überhaupt nicht mochten (Ivan Chtcheglov: „We will leave Monsieur Le Corbusier's style to him, a style

suitable for factories and hospitals, and no doubt eventually for prisons. (Doesn't he already build churches?) [...] He is destroying the last remnants of joy. [...] Darkness and obscurity are banished by artificial lighting, and the seasons by air conditioning.“) Wie die anderen Gebäudemodelle ist Terminus aus Restholz oder Karton gebastelt. Eine „sterile“ StahlGlasArchitektur aus Weggeworfenem, aus Werkstoffen mit sichtbarer Geschichte: ein „Krieg des Verschleisses gegen die Effekte des Tauscherts“, eine Veruntreuung ohne Programm?

1980 schrieb Michel de Certeau den Konsumenten und Konsumentinnen – den „gewöhnlichen Benutzer[n] der Stadt“ – neue Handlungsmacht zu. Dem „panoptischen“ Regime nicht nur passiv ausgeliefert, könnten sie durch alltägliche Handlungsweisen (soziale Räume produzieren, durch Gehen, Lesen, Erzählen, Kochen... De Certeaus Subjekt sei nicht mehr die revolutionäre Arbeiterklasse, sondern ein modifiziertes Subjekt kulturellen Widerstands: „The result is a sophisticated version of what is to become, by the mid-1970s and the perceived failure of the 1960s avant-garde, an expanded definition of the concept of resistance for the new cultural studies: the notion of the critique of the everyday as a recoding and resymbolization of the signifying systems of bourgeois culture. [...] de Certeau's theory of the everyday exists as a tactical insinuation of the voices and practices of the working class and marginalized into the spaces, traditions and forms of the dominating.“ Das leistete dem Versuch Vorschub, einen „Krieg des Verschleisses“ nicht von ausserhalb, sondern innerhalb der Schaltstellen von Personenhydraulik und Geldströmen zu führen. Verluste folgten. Terminus hat den Transit nicht überdauert...

### Schwelle

Die Zeit-Raum-Figur der Schwelle, wenn man sie so nennen möchte – jedenfalls weist die „Schwelle“ auf das Verhältnis von Zeit (Übergang in ein neues Stadium), Raum (Stolperstelle) und Subjekt der Wahrnehmung (Reizschwelle) hin, respektive auf den Moment, in welchem dieses Verhältnis eine Veränderung erfährt –, die Schwellen-Figur also tritt unter anderem als architektonisches Element in den frühen Arbeiten auf. Einen tierhaft anmutenden Versuch, die Schwelle zwischen zwei „verschiedenen Sphären“, dem Flur und der Privatwohnung, zu untergraben, zeigt Palier d'appartement. Die in verkleinertem Massstab dargestellte Innenwand mitsamt Wohnungstür steht im rechten Winkel von der Wand des Ausstellungsraums ab. Die zwei Sphären Wohnung und Flur ragen entlang dem Vektor der untergrabenen Türschwelle offen in den homogenen Raum quantitativ bemessener Transitströme hinein. Die Differenz zwischen den Räumen, die sich in Gebrauchsweisen oder Vorstellungen, nachträglich auch in juristischen Definitionen zeigt, ist hier in der Galerie eine rein symbolische, eine fiktionale, wie es das Format des Modells ja signalisiert. Eine Türschwelle in Lebensgrösse präsentiert Mémoire, aus einem alten Bücherregal hergestellt. Der freistehende Türrahmen kann auf einer Bühne den Übergang zwischen Welten darstellen (siehe Lieux). Dieses Aufstellen von Schwellen auf einer ansonsten schwellenlosen Zone, ob Bühne oder Galerieboden, ist ein sehr expliziter, da offensichtlich willkürlicher (oder willentlicher?) Akt. Die Schwelle zeichnet in ein gegebenes Feld ein Davor und ein Dahinter, ein Vorher und Nachher und ein Zwischendrin respektive Jetzt. Sie kann einfach, mehrfach überschritten oder umgangen werden.

### Strömungsmaschine

Darin, dass sie weder Richtung an Zeitverlauf koppelt noch die Geschwindigkeit vorgibt, unterscheidet sich die Türschwelle vom Ventilator. Diese oben in den Rahmen eingelassene Strömungsmaschine schleust monodirektional eine Luftmenge von A nach B, vermutlich Abluft, die sie auf die Strasse bläst. Der Ventilator erfüllt seine Funktion. Wie bei einem Server, elektronischem Speicher mit Lüftungsmechanismus, funktioniert der Rotor

unabhängig von individuellen Bedeutungen, die sein Stator wohl tragen mag. Insofern ähnelt der Ventilator der Projektionsmaschine, die eine Illusion von Bewegung erzeugt, aber mit dem subjektiven Standpunkt keinerlei Wechselwirkung eingeht. Mémoire als umgenutzter Alltagsgegenstand „memoriert“ dagegen eine Position in Raum und Zeit, vermischt subjektive Erfahrung mit formalen Vektoren, die Erinnerung an ein Brüsseler Lokal mit einer Darstellung des Übertritts. Während Bilder wie Luftströme den Raum funktional bestimmen, zeichnet die Türschwelle in den Transitraum einen möglichen Unterschied, die Möglichkeit anderer Räume ein.

War es in den Siebzigern eine Suche nach anderen Kontexten, in denen eine Künstlerin oder ein Künstler „nicht miterleben muss, wie seine Minderheitenposition von der Gesellschaft kooptiert wird“, stellt sich in den Neunzigern die Frage vielleicht dahingehend, wie sich eine Position im bestehenden Kontext produktiv als Abweichung verorten kann – weil sich die Einsicht verbreitet hat, dass sich die „Kooptation“ mittelfristig nicht vermeiden lässt, zumindest nicht im aktuellen Kapitalismus. (Nach 1989 wurde die Rede von „Alternativlosigkeit“ ja offiziell.) Die Zweckentfremdung ist zum Beispiel unter dem Stichwort „Upcycling“ längst eine kommerzielle Strategie, was dem ÖkoKapitalismus ein Fortschritt bedeutet. Das entspricht auch der erfolgreichen Integration künstlerischer Kritik in den Kapitalismus, die Eve Chiapello und Luc Boltanski beschreiben. – Offiziell befindet sich also Kunst mehr denn je im globalen Einheitsraum des Transits. Letzteren will Osborne als neuen Typus von „Ort“ denken, den Formen der Interdependenz bestimmen, welche die Logik des räumlich zusammenhängenden Orts, mittels Transport oder Kommunikation, übersteigen. Die Schwierigkeit besteht also darin, den Ausstellungsraum weder als Anhäufung von Baumaterial noch als Negation desselben zu sehen, sondern diesen Ort einschliesslich den Distributions- und Kommunikationskanälen als real zu fassen.

## Tribunal

Was machen die sich ihrer Rolle ansichtigen „contemplatrices“ und „spectateurs“? Regarde et je regarde aussi heisst das Modell einer Zuschauertribüne, wie man sie für Public Viewing temporär aufbaut. Die Tribüne ist unmerklich nach aussen geschwungen. Die Blickachsen derjenigen, die auf den Sitzen süssen, würden sich so im Raum zerstreuen, statt sich auf ein einziges Ereignis zu bündeln. Dagegen ist der Radius des Stadium regelrecht nach aussen gestülpt, dass es einem exzentrischen Panoptikon gleicht: Die Umgebung wird nicht von einem singulären Punkt aus überblickt, sondern alle schauen von der Mitte nach aussen. Wenn alle überwachen, wer bestimmt, was überwacht wird? Kontrolliert eine pluralisierte Instanz gerechter, weil sie verschiedene Blickwinkel vereint, oder führt das nur dazu, dass sich die gegebene Kontrollfunktion dezentralisiert? Handelt es sich um ein Modell der sozialen, von Kommunikationstechnologie gestützten Kontrolle, die mittlerweile von 3 Milliarden SmartphoneKameras ausgeübt wird? Die Hobbyfotografen von 1999, deren Apparate nicht smart waren, sind inzwischen zu HobbyÜberwachern geworden. Ist freiwillig, was in der Freizeit geschieht? Kontrolle auszuüben und kontrolliert zu werden macht vielleicht einfach Spass.

„Technik im Dienste des Menschen. Fortschritt der Menschheit durch Fortschritt der Technik.“ Unter diesem Motto stand die Expo 58 in Brüssel, für die das Atomium errichtet wurde. Dazu ein letztes Beispiel, Rebetez' Rampe: Sie zeichnet eine Steigung in den Luftraum, ein Geländer ohne Stufen, dem die „Users“ der Strasse körperlich nicht folgen können. Rampenlicht für die Fotografie gibt ein müder Regentag. Euphorie, wie sie über Rampen schiessenden Skispringern oder Raketen gilt, braucht es für die Lust, abzuschweifen, nicht. Das Konzept des Einheitsraums ist keine Endstation. Ohne dogmatisches Programm Figuren des Übergangs in den schwellenlosen Raum zu zeichnen: Das bedingt, dass der Horizont der Entwicklung nicht gesetzt, sondern überschreitbar ist.

## Bibliografie

- Augé 2014: Marc Augé. Nicht-Orte. München: 2014. (Originalausgabe: Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: 1992.)
- Boltanski/Chiapello 2001: Luc Boltanski/Eve Chiapello: Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel. In: Berliner Journal für Soziologie, 4/01, Band 11, 2001, hrsg. v. Institut für Sozialwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, S. 459-477.
- Certeau 1988: Michel de Certeau. Kunst des Handelns. Westberlin: 1988. (Originalausgabe: L'invention du quotidien. 1: Arts de faire. Paris: 1980.)
- Fisher 2009: Mark Fisher. Capitalist Realism. Is There No Alternative? Winchester: 2009.
- Fisher 2014: Mark Fisher. Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington: 2014.
- Kat. Paris 1989: Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale situationniste, 1957-1972. Ausst.kat.: Musée national d'art moderne, Paris, 21.2.-9.4.1989; Institute of Contemporary Arts, London, 21.6.-13.8.1989; Institute of Contemporary Arts, Boston, 21.10.1989-7.1.1990. Paris: 1989.
- Knabb 2006: Ken Knabb. Situationist International Anthology. Erweiterte Auflage. Berkeley (Calif.): 2006.
- Marcus 1989: Greil Marcus. Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century. Cambridge (Mass.): 1989.
- O'Doherty 1996: Brian O'Doherty. In der weissen Zelle. Berlin: 1996.
- Osborne 2001: Peter Osborne. Non-places and the spaces of art. In: The Journal of Architecture 6, Nr. 2 (1. Januar 2001): S. 183-194.
- Roberts 2006: John Roberts. Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory. London: 2006.
- Wark 2008: McKenzie Wark. 50 Years of Recuperation of the Situationist International. New York: 2008.