Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski

Rubrik: [Collaborations] Ai Weiwei, Christian Jankowski, Cosima von Bonin

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

A I W E I W E I

born 1957 in Beijing,
where he lives and works.

geboren 1957 in Beijing,
wo er lebt und arbeitet.

C H R I S T I A N J A N K O W S K I

born 1968 in Göttingen,
currently lives and works in
New York and San Francisco.

geboren 1968 in Göttingen,
lebt und arbeitet zur Zeit
in New York und San Francisco.

C O S I M A V O N B O N I N

born 1962 in Mombasa, Kenia,
lives and works in Cologne.

geboren 1962 in Mombasa, Kenia,
lebt und arbeitet in Köln.

Cosima von Bonin

COSIMA VON BONIN, installation view / Installationsansicht documenta 12, 2007.
(ALL PHOTOS COURTESY, UNLESS OTHERWISE INDICATED: DANIEL BUCHHOLZ, COLOGNE, AND FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK)

IN FLAUSCH-GEWITTERN

DIRK VON LOWTZOW

Von der letztjährigen documenta ist mir ein schönes Bild in Erinnerung geblieben: Inmitten von Cosima von Bonins überdimensionierter Installation, dem Remake ihrer Ausstellung «Relax, It's Only a Ghost» aus dem Jahr 2006 bei Friedrich Petzel in New York, gammeln seelenruhig ein paar Teenager. Im Vorübergehen schnappe ich einen lapidaren Kommentar zu den riesigen, die Teenager umgebenden Stoffhund- und Eselskulpturen (UNTITLED, 2006) auf: «Die sind aber knuffig.»

Die ganze Szenerie erschien mir unwirklich und anrührend zugleich. Der seltsame Begriff «knuffig», der im Gegensatz zu «putzig» oder «niedlich» direkt auf die Materialität der Stoffskulpturen verweist und der mir in diesem Augenblick als der einzig richtige erschien, und auch jetzt noch, Monate später, als der einzig richtige erscheint, dieser Begriff, in seiner vermeintlichen Gleichgültigkeit, ausgesprochen mit dem schnalzenden Geräusch eines Kaugummis, ist für mich seitdem untrennbar in den Arbeiten Cosima von Bonins verankert. Schlagartig führte er mir vor Augen, was ich lange schon für eine der grössten Qualitäten von Cosima von Bonins Kunst halte: Sie verlangt nichts und, um Cosima von Bonin selbst zu zitieren: «Sie belästigt nicht».[1)]

Denn ihre Kunst ist, trotz aller Eleganz und einem Wissen um das *comme il faut*, geprägt von der tiefen Abneigung gegenüber autoritären Gesten, Regeln und Verboten. Die «Oberlehrer» und «Schlaumeier», beides Begriffe aus dem Boninschen Sprachkosmos, müssen bekämpft werden. So erinnern die Parcours ihrer Ausstellungen nicht selten an Abenteuerspielplätze, die sich A.S. Neill, der englische Pionier der antiautoritären Erziehung, ausgedacht haben könnte. Regelmässig kehren Reproduktionen von Photographien aus 70er-Jahre-Kinderläden in ihren Installationen wieder (KAPITULATION, 2004).

DIRK VON LOWTZOW ist Musiker (Gesang, Gitarre) bei Tocotronic und Phantom Ghost. Er hat zahlreiche Tonträger veröffentlicht. *Dekade*, eine Sammlung seiner Songtexte, erschien 2007 in Zusammenarbeit mit Cosima von Bonin, Michael Krebber, Sergej Jensen und Henrik Olesen bei der Galerie Daniel Buchholz in Köln. Er schreibt regelmässig in *Texte zur Kunst* und verfasst Katalogtexte.

COSIMA VON BONIN, "Relax, it's only a Ghost," 2006, exhibition view, Friedrich Petzel Gallery / "Immer mit der Ruhe, es ist nur ein Geist", Ausstellungsansicht.

COSIMA VON BONIN, THE SENIOR MASTER, 1992, table, chain, fan, 24 3/4 x 27 1/2 x 19 1/2" / DER OBERLEHRER, Tisch, Kette, Fächer, 63 x 70 x 49,5 cm.

Bei Cosima von Bonin gibt es nichts zu verstehen und schon gar nichts zu lernen. Die viel beschworene (und oft kritisierte) Hermetik ihrer Arbeiten wäre demnach nur ein Problem, wenn es überhaupt eine Lösung gäbe. Es gibt aber keine Lösung, denn es gibt auch keine Aufgabe und eine solche anzubieten, wäre innerhalb der Boninschen Setzung (oder besser: Legung) wiederum eine «Belästigung».

Ihre Kunst ist nicht nur gegen die Interpretation gerichtet, sie befindet sich schon jenseits der Interpretation. Sie befindet sich auch jenseits der Aneignung: Sie ist vielmehr eine Einverleibung mit Stumpf und Stil, und als solche die selbstverständlichste aller Gesten. Da nimmt es nicht wunder, dass Cosima von Bonin stets statt eines Stückchen Kuchens die ganze Bäckerei liefert, mehr noch, sie liefert die ganze Bäckerei mitsamt des um sie herum wimmelnden Kontextes.

Seit Jahren führt sie uns in jeder neuen Ausstellung ihr ganzes künstlerisches Programm vor, das sich wiederum aus allen erdenklichen Merkmalen und Daseinsformen der Kunst speist: Den sozialen Gefügen, die um sie herum entstehen, dem Raum, der sie umgibt, ihrer Inszenierung mitsamt Leerstellen, ihrer tatsächlich installativen Ästhetik, ihrem Witz und nicht zuletzt ihrer Warenförmigkeit und ihrem Fetischcharakter. Diese Vorführung, dieses Defilee, ist immer auch grotesk, ist immer auch Travestie, ist immer auch im besten Sinne pervers. Der deutsche Schriftsteller Michael Roes zitiert in seinem jüngst erschienenen Buch «Perversion und Glück» wiederholt Roland Barthes: «Die Perversion erzeugt ein *Mehr*» und

«Gesetz, Doxa, Wissenschaft wollen nicht verstehen, dass die Perversion ganz einfach glücklich macht.»[2)]

Cosima von Bonins Kunst kündet von diesem Glück des *Mehr*. So wie sie auch vom Glück des *Ich kann nicht mehr* kündet (KAPITULATION).

Cosima von Bonin sieht sich, seitdem sie die Welt der Kunst mit ihrer ersten Einzelausstellung 1990 betrat, darin um wie in einem Panorama (oder einer Shopping Mall) und erschafft eine Kunst, die panoramitisch ist: Gemäss Walter Benjamins berühmtem Diktum, nichts sagen, aber etwas zeigen zu wollen, präsentiert Cosima von Bonin uns ihre Schätze. Sie spricht unablässig Empfehlungen aus und lädt uns dazu ein, an ihrer Begeisterung teilzuhaben. Unachtsam am Wegesrand drapierte Einkaufstüten (YVES SAINT LAURENT, 1997) und riesenhafte, in Filz reproduzierte Damenhandtaschen (HERMÈS, PRADA, 2000) zeugen von Bonins endlosem Einkaufsbummel.

Das lateinische Wort für «Zeigen», monstrare, findet wohl nicht zufällig in dem Wort «Monster» seinen Widerhall und monströs ist die von Bonin dargelegte Welt der überdimensionierten Pilze, Raketen und Oktopoden, die direkt aus einer altmodischen Jules-Verne-Verfilmung stammen könnten, und der riesenhaften, flauschigen Stofftiere und Stoffbilder – von ihr «Lappen» genannt – in jeder Hinsicht. Monströs ist die Darlegung als ein «Fluss ohne Ufer», in den man mit Tentakeln hinabgezogen werden kann, in einen Abgrund, der aus grimmigen Tintenfischaugen zurückstarrt, in eine unterseeische Welt, in der die Proportionen verschwimmen.

Monströs ist auch die Insistenz, mit der all dies präsentiert wird: Cosima von Bonin wiederholt ihre Themen erbarmungslos und ihre Kunst steht dabei den fugenartig aufgebauten Romanen Thomas Bernhards in nichts nach. Man kann, wie man sagt, den Wecker danach stellen, mit welcher Häufigkeit bestimmte Motive eine fröhliche Wiederkehr feiern. Auch wenn der Pilz als Symbol des Rausches oder Motive wie die «Rorschachtests» (2006) darauf verweisen mögen: Hier findet keinerlei Flucht ins Unbewusste statt. Cosima von Bonins Passion ist die des Realen. Alles, wovon ihre Kunst handelt, ist materiell vorhanden. Kalt, modern und teuer.[3)]

Der Wecker wird unbarmherzig klingeln. Jeder Tag ist Murmeltiertag. Wir können aber auch einfach liegen bleiben, denn, und das ist das Erstaunliche und Wunderbare an Cosima von Bonins Kunst, ebendiese Insistenz wird mit der grösstmöglichen Schlapp- und Schlaffheit kombiniert und ausgeführt.

Künstlerischen Heroismus ersetzt Cosima von Bonin durch eine Art ultimative «Feigheit». Sie stiehlt sich stets im letzten Augenblick durch den Hinterausgang davon, kratzt die Kurve, verdünnisiert sich bis zur Geisterhaftigkeit. Sie ist selbst vollkommen unfähig für die von ihr vorgenommenen Arrangements die Verantwortung zu übernehmen und so führt sie uns auf direktem Wege in die Ratlosigkeit. Wir werden von Cosima von Bonin sprichwörtlich «im Regen stehen gelassen». In Gewittern. In Flauschgewittern. Um in ihnen bestehen zu können, müssen wir selbst keine Heldinnen und Helden sein. Wir müssen als BetrachterInnen nicht einmal aktiv an der Entstehung des Werkes mitwirken. Im Gegenteil: Das Gammeln ist die einzige angemessene Form der Annäherung und stellt mithin den einzig richtigen Weg der Partizipation dar.

1) Aus Gesprächen mit dem Autor.
2) Roland Barthes, *Über mich selbst*, Matthes & Seitz Verlag, München 1978, S. 70 (zitiert nach: Michael Roes, *Perversion und Glück*, Matthes & Seitz Verlag, Berlin 2007, S. 64).
3) So der Titel ihrer Ausstellung bei Friedrich Petzel in New York (2003).

IN FLUFFY STORMS

DIRK VON LOWTZOW

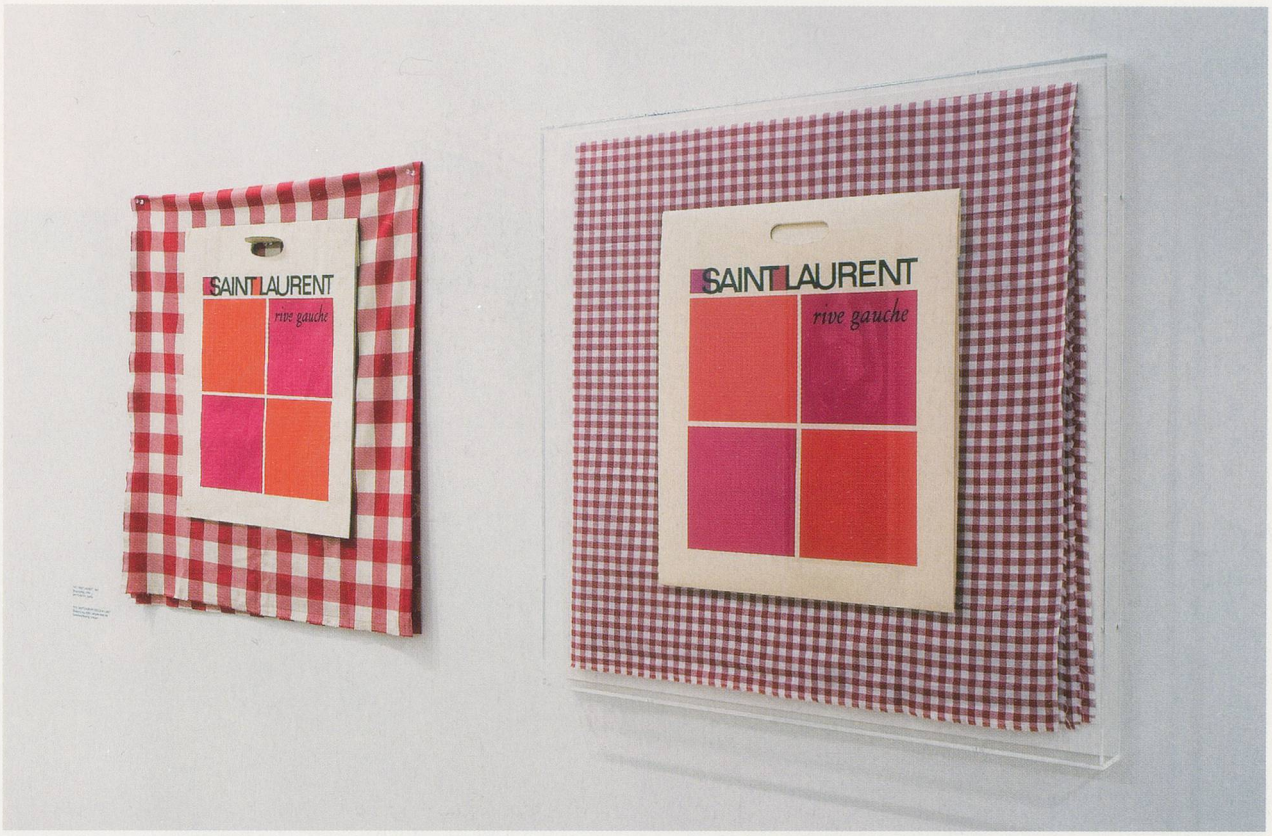
I have a wonderful memory of last year's documenta: in the middle of Cosima von Bonin's outsized installation, the remake of her exhibition "Relax, It's Only a Ghost," first mounted in 2006 at Friedrich Petzel in New York, a couple of teenagers were loafing around, totally relaxed. In passing, I overheard an observation, short and to the point, about the gigantic cloth dog and donkey sculptures surrounding them (UNTITLED, 2006): "Boy, are they cuddly."

The whole scene was unreal and yet somehow touching. Unlike adorable or cute, the term "cuddly" refers directly to the material of the cloth sculptures and it seemed to me, in this context and even now, months later, to be the only right thing to say. Uttered with blithe indifference and the snapping sound of chewing gum, it has been associated with von Bonin's works in my mind ever since. It suddenly made me realize what I had long felt was one of the greatest qualities of her art: it makes no demands and, to quote von Bonin herself, "It doesn't bug you."[1)]

For despite its elegance and knowledge of what is *comme il faut,* her art is characterized by a profound aversion to authoritarian gestures, rules, and proscriptions. The "know-it-all" and the "smart aleck," both terms from von Bonin's linguistic universe, must be undermined. Touring her exhibitions, therefore, resembles tackling an adventure playground that could have been invented by A. S. Neill, the British pioneer of anti-authoritarian education. In fact, reproduced photographs of children's stores from the seventies keep cropping up in her installations (KAPITULATION, 2004).

There is nothing to understand in her work and nothing to learn from it. The much-vaunted (and often criticized) hermeticism of her art would only be a problem if it offered a solution. However, there is no solution because there is no task to be solved and, given von Bonin's mindset, she would be "bugging" us if she were to propose one.

DIRK VON LOWTZOW is a musician (vocals, guitar) with Tocotronic and Phantom Ghost and has numerous titles to his name. *Dekade*, a collection of his song texts was published in 2007 in collaboration with Cosima von Bonin, Michael Krebber, Sergej Jensen, and Henrik Olesen (Galerie Daniel Buchholz, Cologne). He contributes regularly to *Texte zur Kunst* and writes articles for catalogues.



COSIMA VON BONIN, YVES SAINT LAURENT, 1997, cotton, paper bag, 38 1/8 x 43 1/4" / Baumwolle, Papiertüte, 97 x 110 cm.

Her art is not merely directed against interpretation; it is beyond interpretation and even beyond appropriation. Actually, it is more like an act of incorporation—lock, stock, and barrel—and, as such, the most self-evident of all gestures. So it is not surprising that, instead of offering us a little piece of cake, she saddles us with the entire bakery and, as if that were not enough, everything that's happening around it as well.

For years, in each new exhibition, she has presented her entire artistic program, which draws on all the conceivable characteristics and forms of art: the social relations it brings into play, the space around the art, its staging along with the empty spaces in between, the actual aesthetics of the installation, its wit, and, of course, its nature as a commodity and its charac-

COSIMA VON BONIN, "2 Positions at Once," 2004, exhibition view, Kölnischer Kunstverein / "2 Positionen auf einmal", Ausstellungsansicht.

COSIMA VON BONIN, "2 Positions at Once," 2004, exhibition view, Kölnischer Kunstverein / "2 Positionen auf einmal", Ausstellungsansicht.

ter as a fetish. There is always something grotesque, something burlesque, and, in the best sense, perverse about these presentations, or rather parades. Roland Barthes would have loved them. As he puts it, "Law, Science, the Doxa refuse to understand that perversion, quite simply, *makes happy*; or to be more specific, it produces a *more*: I am more sensitive, more perceptive, more loquacious, more amused, etc."[2] Von Bonin's art proclaims the "more" of this happiness, just as it perversely proclaims the happiness of not being able to go on in KAPITULATION.

Ever since she entered the world of art in her first solo exhibition of 1990, Cosima von Bonin has been walking around in it as if she were in a panorama (or a shopping mall), creating art that is, naturally, panoramic. Given the way she has been showing us her treasures, she could have penned Walter Benjamin's famous remark about having something to show rather than say. She is constantly making recommendations and inviting us to share her enthusiasm. Shopping bags carelessly draped by the roadside (YVES SAINT LAURENT, 1997) and gigantic felt reproductions of handbags (HERMÈS, PRADA, 2000) testify to von Bonin's endless shopping tours.

That the word "monster" resonates in *monstrare*, the Latin word for "to show," is probably more than a coincidence, and the world von Bonin serves up is indeed monstrous with its outsized mushrooms, rockets, and octopuses that look as if they had just escaped from an old-fashioned Jules Verne film adaptation, not to mention the gigantic, floppy stuffed animals and her soft pictures or "rags," as she calls them. Monstrous is her presentation of a "river with no shores," where tentacles threaten to drag us down into depths full of fearsome octopus eyes staring back at us, down into a subterranean world where all proportions are blurred.

Monstrous also is the in-your-face insistence of everything she does. Von Bonin repeats herself relentlessly, her art easily competing with the fugue-like structure of Thomas Bernhard's novels. We could even set our alarm clocks by the frequency with which certain motifs cheerfully recur. Despite the implications of mind-altering mushroom or motifs like the *Rorschach Test* series (2006), the artist certainly does not escape into the unconscious. Von Bonin clearly has a passion for reality. Everything she addresses in her art exists in actual fact. Cold, modern, expensive.[3]

The alarm clock is going to ring relentlessly. Every day is Groundhog Day. But we could also simply stay in bed because she combines and colors her doggedness with an unabashed display of floppiness and flabbiness—and it is this combination that makes her art so astonishing and so wonderful.

Von Bonin replaces artistic heroism with a kind of ultimate cowardice. She slips out the back door in the nick of time, barreling around the bend, making herself so scarce that it's almost spooky. She is utterly incapable of taking responsibility for the arrangements she makes and so she pilots us straight into perplexity. She leaves us standing in the rain. In thunderstorms. In fluffy storms. And we don't need to be heroes in order to survive. We don't even have to become actively involved in the emergence of the work. On the contrary: loafing around is the only appropriate means of approach and, in fact, the only suitable form of participation.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) From conversations with the author.
2) Roland Barthes, *Roland Barthes* (Berkeley: University of California Press, 1994), p. 64.
3) Title of her 2003 exhibition at Friedrich Petzel Gallery, New York.

COSIMA VON BONIN, "2 Positions at Once," 2004, exhibition view, Kölnischer Kunstverein / "2 Positionen auf einmal", Ausstellungsansicht.

COSIMA VON BONIN, JOSEF STRAU, exhibition space Münzstrasse, 1990, installation view, 32 balloons / Ausstellungsraum Münzstrasse, Installationsansicht, 32 Ballons.

Material und Poesie

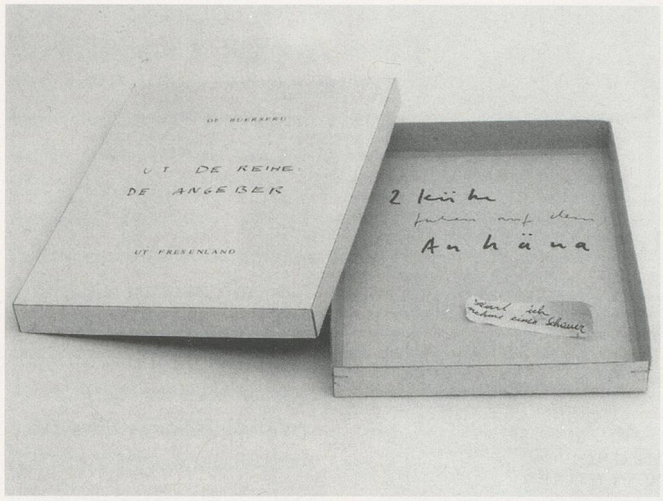
1. Material

Meine erste Frage ist vielleicht nicht ganz erlaubt. Die meisten (wenn nicht alle) Arbeiten, die Cosima von Bonin zwischen den frühen 90er- und den frühen Jahren dieses Jahrtausends gezeigt hat, sind nicht ausgeführt, sondern ausgesucht, zusammengestellt, konstelliert. Es scheint also – zumindest von ganz weit weg gesehen – nicht um Gestaltung und Bearbeitung zu gehen, sondern um Setzung. Und dieser Überlegung folgt natürlich die Frage nach dem Charakter dessen, was da gesetzt wurde. Da es nicht bearbeitet ist, muss es ja roh sein, müsste also schon als Material etwas zu bieten haben.

Haben aber Künstler überhaupt noch einen Materialbezug, ist das in einer, wenn auch erneuerten Weise immer noch die erste Frage, die zu ihren Besonderheiten führt? Ich habe mir die Frage selten gestellt, sie erscheint mir zunehmend unwichtiger. Schliesslich läuft alles Material auf die berühmten Einsen und Nullen hinaus, leistet von sich aus kei-

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und lehrt in Wien und Stuttgart. Seine jüngsten Publikationen sind: *Argument Son* (2007); *Golden Years* (2006); *Musikzimmer* (2005); *Personas en loop* (2005); *Sexbeat* (Neuauflage, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Eigenblutdoping – Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008).



COSIMA VON BONIN, DER BUERSFRU UT FRESENLAND (The Farmer's Wife From Friesland), 1992, Edition Texte zur Kunst.
(PHOTO: TEXTE ZUR KUNST, BERLIN)

Cosima von Bonin – die ersten zehn Jahre

DIEDRICH DIEDERICHSEN

nen Widerstand, berechtigt nicht zur Entwicklung von Obsessionen, die der Rede wert sind. Ein paar gibt es noch, die traditionell mit einem bestimmten Material arbeiten und gelegentlich einen Wechsel inszenieren, der dann aber nur noch den eingeschworensten Sammlern einen Eintrag mit Rotstift im Taschenkalender wert ist. Alle anderen haben bestimmte Anliegen, Themen oder auch Arbeitsgewohnheiten, die man in einem höheren Sinne zum Material erklären könnte – der höhere Sinn ist aber gleichzeitig ein Königsweg in die Beliebigkeit. Wozu brauche ich denn einen Materialbegriff, wenn eh alles zum Material erklärt werden kann und dann eine wie metaphorisch auch immer gemeinte Unterscheidung Material/Bearbeitung gar nicht mehr möglich ist? Beziehungsweise der Begriff des Materials auf den des Gegenstands übergeht.

Bei den Arbeiten und Projekten von Cosima von Bonin hat mich aber entgegen all dieser ungeduldigen Reaktionen gegenüber Belebungsversuchen einer Materialästhetik oder gar -metaphysik etwas von jeher frappiert, das mich dennoch von Material reden lässt. Was heisst das? Natürlich drängt sich ein solcher Eindruck immer dann auf, wenn etwas im Raum steht, im weissen vor allem, das sonst nichts ist als Material – also Effekte verbreitet, die vom Minimalismus gelernt haben. Tatsächlich gibt es Arbeiten von Cosima von Bonin, die zumindest oberflächlich

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

eine solche Ausstrahlung haben, gerade neuere. Pflanzen, Heu, Stroh, Getreide. Der ganze Kosmos der materialinduzierten Bauerndichtung, der einen Teil ihrer Arbeit thematisch unterfüttert, Poesie ungewohnter und herber Präsenz.

Ebenso auffällig sind Arbeiten, die statt von Präsenz von vollkommener Absenz leben: Die erste Ausstellung (Ohne Titel, Galerie Christian Nagel, 1990), die ich je von ihr gesehen habe: fünf spröde Schwarzweiss-Photos, zu denen man sich eine Geschichte erzählen lassen konnte. Material – fast so virtuell wie das der Buchstaben.

Ich habe über diese Extreme – ostentatives Material/Nullmaterial – im Zusammenhang mit Cosima von Bonins Arbeit nie nachgedacht, weil sie weder das berührten, was das jeweils Wichtige einer Ausstellung war, noch abstrakt stark genug waren, um sich im Laufe der Zeit als System oder Schema zu sedimentieren. Mir fällt das erst jetzt in der Rückschau auf, indem ich denke, wie ein Kurator denkt, der Werke in Zusammenhänge bringt, Linien entdeckt. Und gerade in diesem Zusammenhang bekommt dieser eigentlich nur zart wahrnehmbare Zug von Kohärenz eine Bedeutung: indem er nämlich die zu nahe liegende Verbindung zerstört, die zwischen den entscheidenden Polen des Nullmaterials (Text, Idee) zu dem der Nullbearbeitung entsteht. Immer dann, wenn zum Beispiel zu einem blossen Satz oder Wort auch nichts Nennenswertes hinzukommt. Etwa bei meiner Lieblingsarbeit, einer Edition für *Texte zur Kunst*.

Es handelt sich hierbei um eine Pappschachtel im DIN-A5-Format, die je oben und unten mit «Der Buersfru» und «Ut Fresenland» bedruckt ist, jeweils etwas unregelmässig spationiert. Dazwischen steht – quasi als Titel – in Tintenversalien handgeschrieben: «Ut de Reihe: De Angeber». Öffnet man die Schachtel, liegt darin ein Blatt, auf das mit unterschiedlich dicken Filzschreibern in Handschrift geschrieben steht: «2 Kühe fahren auf dem Anhäna», auf einem Streifen Tesa-Krepp steht: «Karl ich nehme einen Schauer». Man könnte die umwerfende Wirkung dieses Meisterwerks aus dem Jahre 1993 sicher auf seine Lakonie schieben, einer Lakonie, die dem «Gegenstand», wortkarg-norddeutsch-unfreiwilliger Humor, Assoziationshof: Ostfriesland, entspricht.

Man könnte weiterhin sagen, dass das gezielt ärmlich gesetzte Material tatsächlich perfekt verstärkt und unterstreicht, was durch Sätze, Thema, Idee und so weiter vorgegeben ist. Aber eine weitere Stärke der Arbeit besteht tatsächlich darin, dass sie die mit jedem Kunstnachvollziehen verbundene, vorgestellte Produktionslogik (Einfall, Umsetzung, Materialwahl und -bearbeitung, Ergebnis – oder so) um-

dreht. Unabweisbar drängte sich mir damals diese Umdrehung auf: Gegeben seien ein Schachtelkarton, holzhaltiges Papier, anderswo geortete Sätze, eine bestimmte poetische Stimmung. Das hier wie nicht zum letzten Mal auftauchende «Thema» Bauern und Landleben ist nur landläufiges narratives Korrelat für eine schon anderswo fertiggestellte Lakonie und einen schon formulierten Humor. Mein Eindruck ist also der, dass das unbearbeitete Material, sei es an sich ein reiches auffälliges oder selber ein unauffälliges Nullmaterial, in Cosima von Bonins Arbeit eine gewisse Vorgängigkeit geniesst.

Dieser Eindruck oder mein rekonstruktives Gefühl beim Verarbeiten sagt ziemlich klar, dass solch unbearbeitetes, monumentales Material hier vor jeder Spezifizierung, vor jeder diskursiven Sinngebung steht. Diese kann stattfinden oder nicht stattfinden – eigentlich ist es den primär ausgesuchten Sachen egal. Was nun Verschiedenes bedeuten kann, nährt verschiedene Künstlerselbstverständnisse:

Zum einen kann man diese Vorgängigkeit der Materialebene als einen pan-ästhetischen Zugang zur Welt missverstehen, ihre Arbeit als eine Art verzauberndes Arrangieren, ein Berühren des Alltäglichen mit einem Zauberstab, durch den zu Kunst wird, was bis dahin eher spröde war. Dieser Eindruck ist ganz falsch, er würde das, was mir als primär erscheint, als beliebig deuten; der Stab könnte ja alles berühren. Es geht aber ganz leicht erkennbar nicht darum, irgendetwas normalerweise Sprödes und daher Kunstfernes zu nobilitieren, sondern es geht darum, dass bestimmte, und nur ganz bestimmte spröde, schwache und weiche Materialien mit einer bestimmten Poesie verbunden sind – also eine Sprache schon haben, eben gerade nicht verwandelt und bearbeitet werden müssen.

Sie sprechen aber auch nicht minimalistisch von sich selbst. Es geht nämlich – zum anderen – auch nicht darum, bestimmten schwachen Materialien das bisher nicht gehabte Recht zuzuerkennen, für sich zu sprechen. Denn die Materialien, um die es hier geht, sprechen zwar schon, aber nicht für sich, sondern von einem komisch-lakonischen Zusammenhang. Und das wäre die allem zugrunde liegende poetische Behauptung bei Cosima von Bonin. Oder anders gesagt: Der erschliessbare, nahe liegende und dennoch über jede denotative Bedeutung des Materials als Zeichen wie auch über jede Selbstbezüglichkeit seiner Präsenz hinausgehende Inhalt der möglichen Stoffe, Gräser und gefundenen Artefakte ergibt so etwas wie eine seltsame orchestrale Färbung. Er ist so etwas wie ein Repertoire, eine finite Menge der anspielbaren Stimmungen, ein Genre-Fächer – aber, ABER, die jeweils konventionelle Setzung, die schon fertige Verbindung von Material mit Inhalt, von Zeichen mit Denotat wird nicht übernommen, auch nicht verfremdet oder durchgestrichen. Nur die Art der Verknüpfung von Material mit einem dann neu und individuell entwickelten Inhalt stammt aus dem Gras, dem Stoff, dem Bauerndrama. Es ist der Wunsch, das ganz Neue so zu sagen wie etwas schon eher kitschig Uraltes.

Das Problem, das andere Künstler durch Getrommel auf die eigene Brust und den Bezug auf Politik zu lösen versuchen, das Legitimationsproblem, wird hier gelöst, indem erst einmal Legitimität a n s i c h zärtlich buchstabiert und wohl auch dekonstruiert wird. Weder um darauf zu verzichten, noch um wirklich auf die Ergebnisse dieses Akts vertrauen zu können, sondern eigentlich zunächst mal, um diese Herstellung von Legitimität zur wichtigsten – komplett ungelösten – Aufgabe von Kunst zu erklären. Der Rückgriff auf seltsam Vertrautes kritisiert dieses nicht, es ist eher ein Zug, den Cosima von Bonin einmal als ihre «Feigheit» benannt hat: Der Wunsch, nicht selber aussprechen und verantworten zu müssen, was der letzte Grund des Funktionierens von poetischer Setzung, Humor und Lakonie in der Materialfrage denn sei, dies lieber einer Farce von Traditionalität zu überlassen. Dies allerdings, dieser «feige» Zug, ist natürlich längst selber zu einem Teil der poetischen Welt geworden, er ist möglicherweise genau der Anteil der ganzen Anordnung, der für meine Bezeichnung «poetisch» verantwortlich ist.

2. Poesie

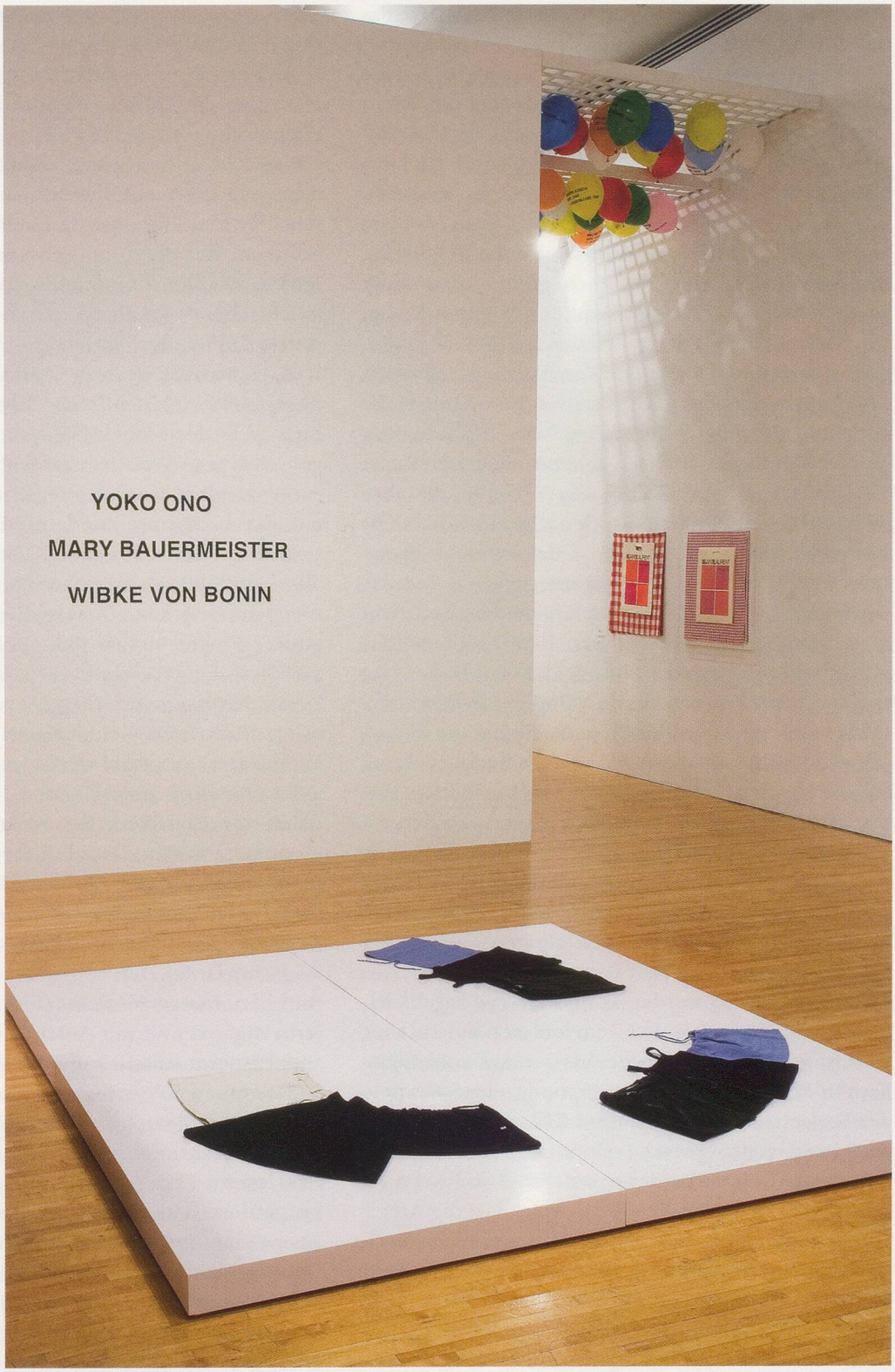
Trotzdem ist der Inhalt oder Bezugspunkt dieser poetischen Haltung nicht nur die Begründung von Kunst selbst, nicht nur die prinzipielle Komik der Begründung von Kunst, des Kunstanspruchs. Dies wäre eher der Bezugspunkt für einige der Künstler und Künstlerinnen, mit denen Cosima von Bonin

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

entweder zusammengearbeitet hat, oder auf deren Werk sie sich zitierend oder in der Geste der Hommage bezogen hat.

Das Neue an ihrem Beitrag, sein Spezifikum, ist eher eine Kunst, die sich auf die Komik, Lakonie oder Melancholie in den Begründungsmöglichkeiten der Kunst bezieht – in ihren begrenzten Möglichkeiten – und materielle Zeichen einigermassen sicher oder plausibel oder geeignet mit einer möglichst offenen, aber möglichst doch klaren Bezugnahme zu verknüpfen, eben gerade zu erweitern. Und zwar um einen Inhalt. Indem sie zusätzlich thematisiert, dass nicht nur das Sagen, Sprechen, Zeigen von Arbeiten mit Kunstanspruch a n s i c h erschüttert oder zum Lachen ist, sondern dass dies auf besondere Weise gilt, wenn es sich um ganz bestimmte Aussagen handelt, um solche Aussagen, die mit einem bestimmten Anliegen verbunden sind, sagt sie, dass der Verlust der poetischen Sprache nicht nur der Verlust eines Modus wäre, sondern eines mit gutem Grund, einem Grund, der aus seinen Gegenständen sich herleitet, gewählten Modus.

Müsste man nicht sowieso so weit gehen und sagen: Hat es denn überhaupt einen Sinn, die Krise oder den komischen Abgrund zu benennen, der klafft, wenn man Arbeit als Kunst deklariert, wenn man nicht mit benennt, wozu diese Deklaration überhaupt gut sein kann oder einmal gut war oder zu was sie gedacht war? Für manche der Künstler und Künstlerinnen, auf die sich von Bonin bezieht oder beziehen könnte (also poetische Konzeptualisten der ersten Generation von Marcel Broodthaers bis Bas Jan Ader), war dieses Wozu des in die Krise geratenen Kunstanspruchs durchaus noch eine Selbstverständlichkeit, eine, die aus den traditionellen ästhetischen Begründungen kam und deren Krise mit der generellen Krise des Kunstanspruchs zusammenfiel. Die Krise oder Komik des Kunstanspruchs war gleichzeitig die Krise der Schönheit an sich. Man konnte die verschiedenen Verluste noch für ein und denselben halten – was heute bescheuert wäre (heute kann man wissen, dass alles, was man verlieren kann, eh ständig neu begründet und erarbeitet sein muss, und dass das, was man dabei verliert, natürlich



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

auch eine grosse Erleichterung sein kann – aber das ist etwas anderes).

Der Generation, aus deren Erfahrungen heraus von Bonin arbeitet, begegnete dagegen die Kunst und ihr Betrieb schon immer als ein System, das Schönheit nur an seinen Rändern und oft nur unwillkürlich verursachte, als ein System, das seine Existenz – post-avantgardistisch – ganz anders begründete: politisch, zynisch-ökonomisch, kommunikationstheoretisch oder noch anders. Schönheit tauchte allenfalls in zynischen oder vulgären Reden auf. Oder eben als der metakünstlerische Formalismus, der in der Willkür der Verankerung der externen Begründungen selbst, in der Metahandschrift der individuellen Vernichtung von Individualität und Subjektivität wiederum eine melancholische Schönheit zweiter Ordnung zeigen wollte, die aber meist auf Vorstellungen künstlerischer Individualität fusste, die dann doch wieder aus der ersten Ordnung kamen oder diese zu restituieren suchten. Das war ein Thema der 80er-Jahre: das X nach dem Ende von X, das unmögliche X, das Dennoch-X, das gescheiterte, aber darum gerade schöne X etcetera. Daher gibt es dann auch bei von Bonin ständig das Subthema (aber eben auch nur Subthema), die paradoxe Aufgabe zu lösen, ganz ohne Hände, freihändig («Look Ma, no hands!»), eine handschriftliche Spur im verklärt hochmodernistischen Sinne zu hinterlassen.

Wenn man diese Lage vorfand, musste man sich zwei Dinge fragen: zum einen, ob die durch externe Begründungen (also ohne Schönheit) legitimierte Kunst nicht auch in eine Krise geraten war, wie die beschaffen war, was darin genau gefährdet war, was nicht mehr gesagt werden konnte, das zu sagen sich aber noch lohnen könnte. Zum anderen musste man sich fragen, was die Entdeckung einer melancholischen Schönheit zweiter Ordnung, eines Humors der Fortsetzung der Kunst- und Künstlerbehauptung zu bieten hatte jenseits einer nur reaktionären Rekonstruktion und einer nur defensiven Rückzugsbewegung. Meine These wäre es nun, dass die Arbeit von Cosima von Bonin sich im Wesentlichen durch die doppelte Bestimmung auszeichnet, diese beiden Herausforderungen anzunehmen, ohne über eine billige Gewissheit verfügt zu haben, die nach dialektischer Art schon dafür Sorge tragen wird, dass beide Stränge sich noch begegnen werden und zu einem guten Ende führen würden.

Entscheidend für Forschungen dieser Art war allerdings die Tatsache, dass zu Beginn ihrer öffentlichen Produktion beide Positionen nicht nur in Köln, wo sie lebt und arbeitet, jeweils ziemlich entwickelt waren. Es gab einen institutionellen (Galerien, Zeitschriften) und sub-institutionellen (Kneipen, Partys) Rahmen, der die Unentschiedenheit dieser Fragen lebte – was allerdings nichts daran änderte, dass die beschriebene Arbeitsteilung noch bis weit in die zweite Hälfte der 90er-Jahre ziemlich intakt blieb und Ansätze wie der von Cosima von Bonin singulär blieben. Wie geht nun die Verbindung dieser zwei Stränge in den frühen 90er-Jahren? Nun, zum einen gab es einen Weg, der sich auch in parallelen Kulturen wie dem Musik-Underground anbot: Der Blick auf die verehrten, wiederentdeckten oder immer noch allgemein vergessenen Vorbilder aus den 60er-, 70er- und 80er-Jahren konnte sein eigenes Fasziniertsein vielleicht einmal selber ansehen und dann andere Fragen stellen. Bei Cosima von Bonin führten diese Fragen schon 1990 zu solchen nach dem Zusammenhang zwischen Karriere und Anerkennung. Bei ihrer ersten Einzelausstellung (die sie gemeinsam mit Josef Strau ausrichtete) verwiesen auf Luftballons geschriebene Namen und Geburtsdaten von Klassikern der Konzeptkunst im Zusammenhang mit dem Datum ihrer ersten Einzelausstellung auf das prekäre Problem, Gehör zu erheischen, wenn noch von keiner offiziellen Seite Wetteinsätze platziert sind. Gleichwohl liess die materialistisch-kritische Geste, im Übrigen von einem lebenden Bild beziehungsweise einer Performance der Künstlerin ergänzt und mit Ausrufezeichen versehen, die andere Geste, nämlich die der Hommage, intakt.

Das entsprach einerseits einer bestimmten Stimmung, nach der eine beharrende, aggressive Kritik nicht nur antiquiert und peinlich sei, auch Kritik sich letzten Endes nur selbst als Geste zitieren könne, andererseits war dies auf einer viel ernsteren Ebene eine durchaus wegweisende Weichenstellung: Die respektlose Aufarbeitung einer Epoche und vor allem des immer wieder aufgeführten Aufarbeitens anderer Epochen kann nur aus der Perspektive desjenigen etwas bringen, dem an den Arbeiten, Konti-

nuitäten, Linien, um die es dabei geht, etwas gelegen ist. Der kritische Witz ist nur erträglich und mehr als jene ironische Unterhaltungsmusik der 90er-Jahre, wenn er mit einem ernsten, nicht relativierbaren Einsatz verbunden auftritt. Die Arbeit mit (selbst gemachten) Photos übers Angeln und exklusive englische Männer-Clubs wurde von einer Einladungskarte angekündigt, die André Cadere als einen von sich selbst geangelten Fisch zeigt.

Der zweite Schritt in der Bearbeitung und Thematisierung des Fan- und Hommage-Problems war der fast schon didaktische Hinweis auf – marginalisierte oder zumindest nicht zentrale – weibliche Produzentinnen. Die Reihe Yoko Ono/Mary Bauermeister/Wibke von Bonin war freilich so heterogen, dass sich ganz unterschiedliche Gründe für eine «Wiederentdeckung» oder einfach nur eine Würdigung oder Hommage anführen liessen. Nur Mary Bauermeister erfüllte die klassischen Kriterien für eine Abwesenheit, auf deren politischen Charakter eine feministische Kritik und Historiographie hätte eindeutig verweisen können. Schon bei Yoko Ono handelte es sich eher um eine (sexistische, aber auch anderweitig motivierte) Fehlbewertung, die auch aus der extremen Biographie der Künstlerin resultierte – die wiederum natürlich nicht (wie meist geschehen) nur als eine Sequenz von Entscheidungen eines souverän über seine Biographie verfügenden Künstlers zu lesen (...und dann lernte sie John Lennon kennen) wäre, sondern ebenfalls einer feministischen Revision bedürfte, die aber anderes aufzuarbeiten hätte als die Art und Weise, wie Mary Bauermeister, eine enorm einflussreiche Frau der 60er-Jahre-Avantgarde in New York und Köln, aus der Geschichte heraus geschrieben wurde.

Wibke von Bonin ist schliesslich eine Fernsehjournalistin, die dem Vernehmen nach mit der Künstlerin weitläufig verwandt ist. Als Kunstexpertin dürfte sie am bekanntesten für die volkspädagogische Reihe «1000 Meisterwerke» geworden sein. Ihre Einbeziehung öffnet das von den ersten beiden Namen konstituierte Feld – fehlbewertete Frauen aus dem Kunstmilieu der 60er-Jahre – trotz einiger Gemeinsamkeiten der Journalistin mit den Produzentinnen nun fast bis zur Beliebigkeit: wäre nicht der Name, der dem Namen der Künstlerin gleicht und so ihre Signatur in diese Verknüpfung mit historischen Figuren in einer Weise hineintreibt, die den unrelativierbaren Ernst aufruft, von dem oben die Rede war.

Wenn die ursprünglich humorvoll-poetische Redeweise als gegeben da ist, wird es entscheidend wichtig, eine Form zu finden, die Ernst garantiert, ohne diese gegebene Redeweise zu durchkreuzen oder zu relativieren. Plötzlich steht da der eigene Name in seiner ganzen bitterernsten anrufenden Aggressivität. Uff, zum Glück ist es nur der einer semiprominenten Kunstjournalistin, vielleicht sogar eine Witzfigur, ein Witz, dass ihr Name hier erscheint. Und es ist doch der eigene, die ganze Anmassung, sich Künstler zu nennen und neben andere Namen zu stellen, steht da, angeschrieben an die Wand einer Messekoje der Galerie Nagel. Es ist eben nicht nicht so gemeint, und trotzdem ist es möglich, ganz entschieden das Wie zu wechseln, das anzeigt, wie es gemeint ist.

Diese Wechsel sind aber auch wieder keine zufälligen Wechsel. Es geht nicht darum, geeignete Tonlagen zu finden. Es handelt sich jeweils um zwei Möglichkeitsbedingungen: ernst sein zu können und darauf zu beharren und endlos und unbeendbar komisch sein zu können; denn die Dinge hören ja nicht auf, lustig und lächerlich zu sein, wenn man es ihnen befiehlt, im Gegenteil. Dass aber diese beiden Modi einander bedingen, heisst noch nicht, dass die beiden oben genannten Stränge schon zusammengefunden hätten. Wir wissen, dass es einen Ernst gibt, der Voraussetzung dafür ist, dass es sich lohnt zu lachen (und umgekehrt), aber wie und auf was dieser Modus des Ernsten gerichtet ist, wissen wir nur andeutungsweise, auch nicht, ob seine Richtung eine Möglichkeit unter vielen ist oder die einzig mögliche oder die einzig mögliche in dem System dieser Künstlerin. Dies erfahren wir erst in den nächsten zehn Jahren. Und dafür gebe ich das Mikrophon weiter an unsere Live-Reporter.

1) Cosima von Bonin und Josef Strau, «Installation Münzstrasse Hamburg», 1990, Ausstellungsraum Münzstrasse 10, Hamburg.

Gekürzte und bearbeitete Fassung eines Textes, der unter dem Titel «Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht Böse ist» im Katalog *The Cousins* des Kunstverein Braunschweig (2000) erschienen ist.

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Material and Poetry

1 Material

The first observation I would make is perhaps not entirely permissible. Most, if not all, of the works shown by Cosima von Bonin between the early 1990s and early 2000s were not so much carried out as sought out, pieced together, configured. So it would seem—at least from a considerable distance—that they are not about forming and processing materials, but about a kind of positioning. Naturally, this leads one to question the nature of what is being positioned. In this case, since it has not been processed, it must be raw, which means that the material itself must have something to offer.

But, do artists still have real relationships to materials? Is this still even a relevant first question to ask and one likely to lead to a work's distinguishing features? I've rarely asked myself that question; to me it has become increasingly inconsequential. In the end, all material things boil down to the famous "ones" and "zeros," offering no resistance and no justification for the pursuit of worthy artistic obsessions. Still, there are artists who chose to devote themselves

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Vienna and Stuttgart. His most recent publications are: *Argument Son* (2007); *Golden Years* (2006); *Musikzimmer* (2005); *Personas en loop* (2005); *Sexbeat* (new edition, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Eigenblutdoping – Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008).

to the study of one particular material over a long period of time, occasionally, demonstratively, changing to another material (which is a red-letter day only to the most dedicated collectors). But the raw material most artists work with is a particular interest, a theme, or a work pattern—a different sense of the word "material," perhaps, but clearly the most fruitful in being so open-ended. What then do I aim to attribute this sense of materiality to, if anything can be described as "material"? Maybe it's no longer possible to distinguish between a work's material and its process, especially when the concept of a material completely merges with what a work is attempting to communicate.

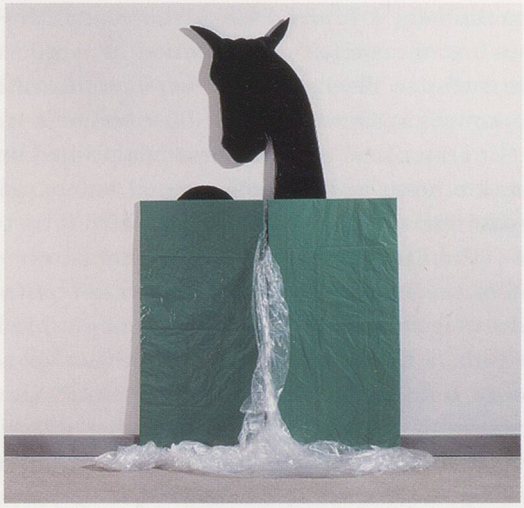
Cosima von Bonin—the First Ten Years

DIEDRICH DIEDERICHSEN

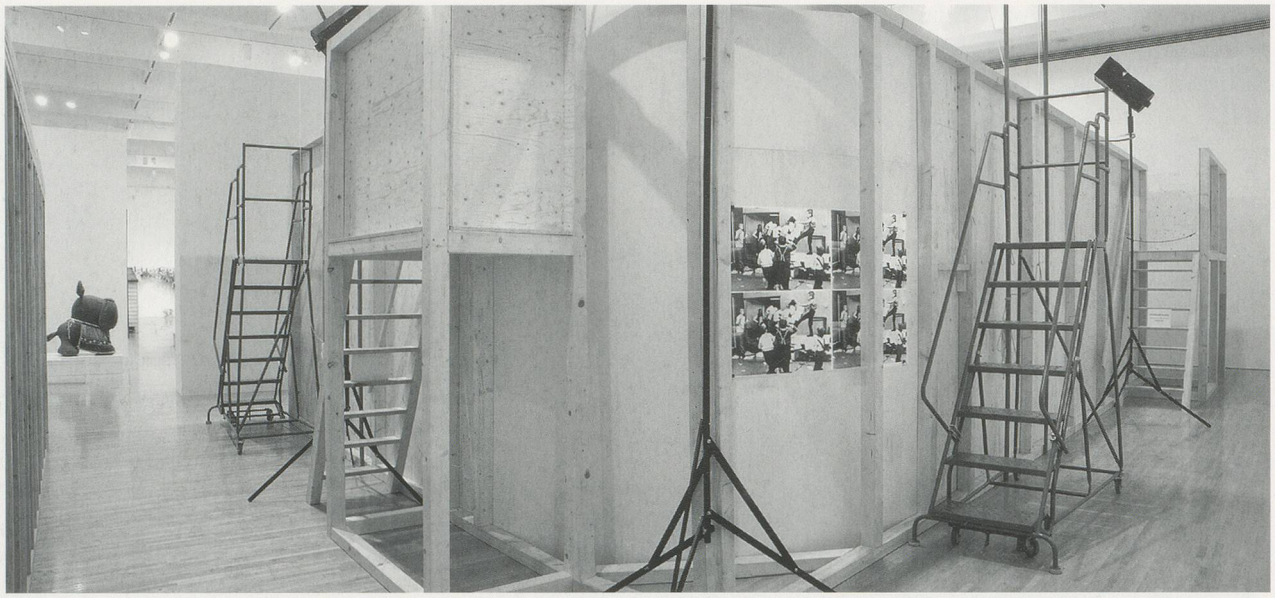
As impatient as I am with attempts by various artists to revive a material-based aesthetic or even a metaphysical one, I have always been struck by von Bonin's works in a way that compels me to engage in a discourse about materials. What does this mean? Of course, any object placed in a space, especially a white space, can elicit such an engagement, especially given the impact that has come as a result of the "teachings" of Minimalism. And there are certain works by von Bonin that, at least superficially, create that kind of impact, especially her more recent plants, hay, straw, and grains. There is an entire universe of material-inspired "peasant" poetry—poetry with an unfamiliar, astringent presence—that feeds a portion of her work.

Just as striking are the works that thrive, not on their presence, but on their sense of complete absence, as was the case in the first exhibition (Untitled, Galerie Christian Nagel, 1990) of hers I ever saw: five minimal black-and-white photographs that nevertheless compelled me to inquire about their back story. They were almost as virtual as letters of the alphabet.

Thinking about these two extremes in von Bonin's work—demonstrative materials and absent nonmaterials—has never been my priority, for it has never seemed relevant to a particular exhibition, nor has von Bonin developed and reinforced this idea in her work enough for it to become an apparent abstract system or schema. The dichotomy strikes me



COSIMA VON BONIN, PLASTIC & RICE, 1991, styrofoam, plastic foil, 67 x 39 3/8" / PLASTIK & REIS, Styropor, Plastikfolie, 170 x 100 cm.



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

only in hindsight, as I find myself thinking as a curator does, attempting to establish connections between works and opening myself to the discovery of new connecting conduits. And it is only then that a sense of coherence, though just barely perceptible, can become extremely important in that it may sneak up and overshadow another more obvious link between decisive poles—the non-materials (texts, ideas) on one end, and the non-processing of materials on the other.

Take, for example, one of my favorite von Bonin works, an edition she made in 1993 for *Texte zur Kunst.* Initially, I found little of note in this work except for the occasional sentence or word. The piece is easy to dismiss; it is a mere cardboard box with the words "Der Buersfru" (The Farmer's Wife) and "Ut Fresenland" (From Friesland) printed on its top and bottom in irregularly spaced letters, and a title that reads "Ut de Reihe: De Angeber" (From the Series: The Braggard) written in capital letters with ink. The box contains a sheet of paper covered with handwriting in felt tip pens of various widths. The text reads "2 Kühe fahren auf dem Anhäna" (2 cows traveling on a trailer). On a strip of sticky tape are the words "Karl ich nehme einen Schauer" (Karl I'm taking a shower). One might attribute the dumbfounding effect of this piece to its laconic style—in perfect keeping with the object, as well as to its pithy North German, inadvertent humor, which is associated with East Friesland, especially by using an extremely funny fantasy dialect that outsiders could take for being Frisian.

One might also say that the work's deliberately meager physical presence strongly reinforces what it is trying to convey through language. But another of the work's strengths is that it reverses the normal logic of production, where an idea is followed by a choice in implementation. In this work the process and material are reversed in a way that invites an empathetic response. When I first saw the work, I couldn't help but be struck by this surprising inversion: a cardboard box, wood-based paper, sentences from elsewhere, a distinctly poetic mood. I was met, once again, with the theme of farmers and rural life, a run-of-the-mill narrative, but told with a laconic streak and a dash of humor. The piece creates the impression that to von Bonin the un-worked mate-

rial—be it innately rich and memorable or forgettable and unimpressive—enjoys a certain precedence.

While I realize this impression may have been reconstructed in retrospect, it tells me that the unworked material precedes the artist's specific, discursive inference. The artist's meaning, thus, may or may not occur, without having any bearing on which items von Bonin chooses to use in her art. Materials that have a number of potential interpretations, meanwhile, nurture a variety of meanings and cast numerous inferences back onto the artist.

This precedence of material could be understood as a pan-aesthetic approach to the world, the work itself becoming a kind of enchanting arrangement where, by touching ordinary things with a wand, the artist may transform them magically into art. This impression does not apply to von Bonin. If it were true, my fundamental understanding of the work would be cast in a far more precarious light. After all, if von Bonin were to be employing a "magic wand" affect, the wand could touch just about anything. On the contrary, it's easy to see that her work is not about ennobling anything otherwise unyielding and far-removed from art. It is about the notion that particular unyielding, weak, or soft materials already possess a particular poetic quality, in a language that does not need to be transformed or processed any further.

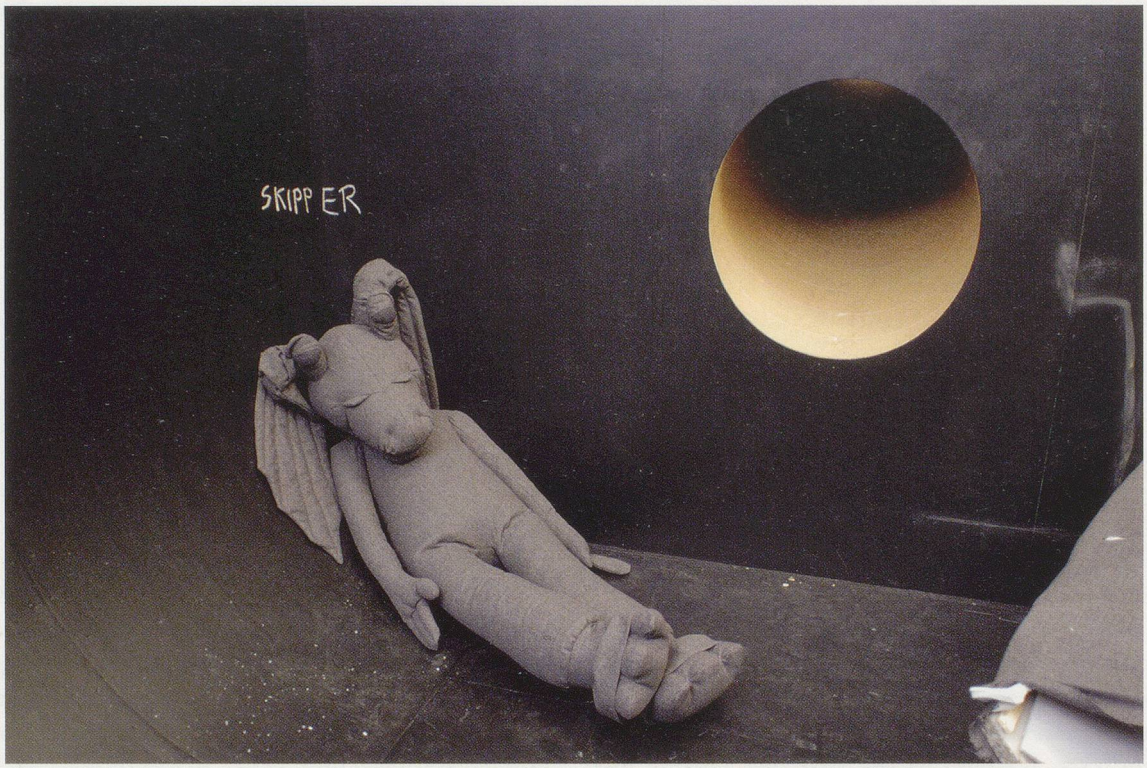
Von Bonin's materials do not reference Minimalism; they do not reveal themselves with such grandeur. Nor is her work about endowing weak materials with the right to speak for themselves. While her materials have their own voice, rather than speak about themselves they articulate von Bonin's brand of comic-laconicism, a terse interconnectedness forming the poetic undertone at the root of all of her work. Or, put another way, the potential contents of her materials—open as they are to interpretation, obvious as they are, and yet far greater than any denotative meaning of the material as a sign or of any conceivable self-reference—gives the work a strangely orchestral color. It's as if von Bonin has a repertoire, a finite number of playable moods, an array of genres. But the works do not avail themselves of expected links between material and content, between a sign and what that sign denotes. Nor do they alienate or dismiss the latter. Von Bonin manages to tie each material to a range of contents that leads back to the expression of some kind of grassroots rural drama. This stems from her desire to express something new, but as if it was ancient or even kitschy.

Some artists try to legitimize their work by beating loudly on their chest and citing politics. Here, the problem of legitimization is solved by gently spelling out or by deconstructing the notion of legitimacy *per se*. It is a quest, and von Bonin can neither get by without this quest nor trust its outcome. But the declaration of her legitimacy—as unresolved as it may seem to be—is still a major task facing her art. Yet von Bonin often falls back on something vaguely familiar in a way that undermines her quest to define a politic. She describes this as her own "cowardliness." She also expresses a desire not to feel responsible for the ultimate position of her work, politically, or poetically (for its function as humor and its laconicism), but prefers instead to leave it to the farce of traditionalism. This "cowardliness" has since become a recognizable aspect of von Bonin's work; it may well be precisely this component that prompts my description of her work as "poetic" in the first place.

2 Poetry

The content, or point of reference, of this poetic stance may be the basis of her art, the source of its underlying comedy and its need for justification. If anything, it is this same point of reference that can be seen in some of the artists that von Bonin has either collaborated with or whose work she has cited or paid allegiance to over the years.

By contrast, her work's innovativeness, its *specificum*, is seen in how one reacts to its inherent comedic laconicism or melancholy. It links material signs and extends their range to meet a plausible or suitable reference. It expands and clears the scope for possible references, which is to say, it adds content. It demonstrates that when laying claim to the distinction of art *per se*, it is not only the saying, speaking, and showing of a work that causes it to be regarded as a laughing matter. When it comes to the



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

specificity of her statement, meaning has a specific agenda. Von Bonin, in this regard, may be saying that the loss of poetic language is not only the loss of a *modus*, but of a *modus* that was chosen with good reason, as a purpose that arises from its objects.

Is there a point in identifying the crisis or the comedic chasm that gapes open when one declares something to be a "work of art," if one doesn't also point out what the good of such a declaration can be? For some of the artists that von Bonin refers to (first generation poetic conceptualists, from Broodthaers to Bas Jan Ader), this crisis-ridden "claim to art" is still very much a given, one that has arisen from an aesthetic tradition. Historically, the crisis, or comedy, of this "claim to art" has always been a crisis of beauty. At the same time, a variety of disconnected losses could all be taken as one and the same. Today, such a view would be nonsense, for anything that can be lost has to be justified and worked out all over again. And—although this is another issue entirely—in the process of making art, what gets lost or discarded can also be a tremendous relief.

Von Bonin draws on a generation that only regards art (and the art business) as a system whose purpose it is to generate beauty on its periphery and by coincidence. This post-avant-garde system justifies its own existence through politics and a rather cynical focus on financial matters, by using, for example, theories of communication to strengthen its polemic. Beauty, in this model, only arises as a vulgarity. It is employed when a meta-artistic formalist wants to display a melancholy sense, a secondary "beauty," an arbitrary external justification. Or as a tool for the meta-handwriting used for the elimination of individuality and subjectivity. But even this

"handwriting" is rooted in notions of artistic individuality and originality that originated in the old avant-garde for use by artists seeking to reinstate those values. This was a recurrent theme in the 1980s: X after the end of X, impossible X, despite-everything X, failed but beautiful because of that X... In von Bonin's work there is always a subplot about solving the paradoxical task, as if riding a bicycle without using one's hands. Freewheeling ("Look Ma, no hands!"), and in a transfigured high modernist sense, leaving behind a definite trace of one's handwriting.

Coming upon this situation, one has to ask two things. Firstly, was the art, legitimized on the basis of external justifications—without beauty, that is—not also in crisis? Was what it consisted of, exactly what was at risk—what could no longer be said, but was still worth saying? Secondly, does this discovery of a melancholy, secondary beauty—a humor in the continuing claims to art and to being an artist—have anything to offer beyond a purely reactionary reconstruction and defensive maneuver of withdrawal? My contention is that von Bonin's work is distinguished by its double determination to take on both of these challenges at once, without recourse to a cheap certainty that would, in a dialectic manner, ensure that the two strands arrive at a happy, but merely sufficient convergence.

A crucial element in von Bonin's research into these matters lies in the fact that when she first began producing art for public consumption, both of these positions were already well established in Cologne (where she still lives and works), where an institutional (galleries, magazines) and a sub-institutional (bars, parties) framework was firmly in place that thrived on a certain open-endedness. However, this did not affect the "division of labor," described above, which remained relatively intact until well into the second half of the nineties. The result was that approaches like von Bonin's were still the exception. So what was the connection between these two strands in Cologne in the early 1990s? It can also be seen to have existed in parallel cultures like the underground music scene where forgotten role models from the sixties, seventies, and eighties were constantly being revived. Such rediscoveries could then

COSIMA VON BONIN, MARATHON #1, 2007, clothesline fixtures of powder coated steel, clothesline, stuffed animals, clothespins, dimensions variable / Wäscheleinen-Halterung aus pulverbeschichtetem Stahl, Wäscheleine, Stofftiere, Wäscheklammern, Masse variabel.

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

be redirected towards one's own fascinations and interests, in turn leading to other questions. For von Bonin, issues of this kind, such as the connection between career and recognition, were being raised as early as 1990. At her first solo exhibition entitled "Installation Münzstrasse Hamburg,"[1] which included the work of her collaborator Josef Strau, the artists wrote the names and dates of birth of classic exponents of the Conceptual Art movement and of other admired artists, plus the dates of their first solo exhibitions, on balloons. This installation exposes the delicate problem of having one's voice heard before any official bets have been made. Nevertheless, the materialist-critical gesture, underpinned by the living exclamation mark in the gallery in the shape of the artist, didn't detract from the other gesture, which was about paying one's allegiance to art history.

On the one hand, this was in keeping with a particular mood that regarded any persistent, aggressive critique as not only antiquated but also embarrassing, for ultimately critique was itself only another secondary gesture. On a much more serious level, this show marked a highly significant change of direction in the Cologne scene. Repetitious, disrespectful reexaminations of epochs are only of benefit to those who attach importance to the works, continuities, and lineage itself. Critical wit (like all the ironic pop music of the 1990s) is only bearable if accompanied by a serious, single-minded approach. Take, for example, von Bonin's use of a card with a photograph of herself fishing together with a picture of an exclusive men's club in England and one of André Cadere portrayed as a fish that had caught itself as an announcement for a show.

The second step in the reexamination and thematization of the fan and homage problem was the near-didacticism in referencing marginalized—and in some cases not so major—female artists. Admittedly, the sequence Yoko Ono/Mary Bauermeister/Wibke von Bonin was so heterogeneous that there began to be far too many reasons for a "rediscovery" or even just for a celebrating gesture of homage. Only Mary Bauermeister fulfilled the classic criteria for an absence worthy of rediscovery, and one that feminist critics could have described as political. In the case of Yoko Ono's absence, the reasons were much more sexist, but also motivated by serious misjudgment resulting from the extreme nature of her own life story (a series of decisions made by an artist fully in control of her own fate until she met John Lennon)—which in itself is in need of a feminist revision. But Yoko Ono needs to be reconsidered differently than Mary Bauermeister, who was a hugely influential woman in the 1960s avant-garde in New York and Cologne, and who was, in effect, written out of history.

Wibke von Bonin is a television journalist who, it would seem, is distantly related to the artist. She is possibly best known, as an art expert, for her popular TV program *1000 Meisterwerke* (1980–1994). Despite some similarities between the journalist and the two artists, her inclusion here infinitely opens up the field denoted by the first two names, merely by virtue of her name. It is so close to the artist's own, that it suggests a connection between her own signature and historic figures in a way that invokes the single-minded seriousness we touched on here a few moments ago.

If the humorous poetic mode of speech is a given, it then becomes crucially important that a form be found that will guarantee a level of seriousness without undermining or qualifying this humor. Suddenly, von Bonin inserts her own name, with all its deadly serious, evocative, and aggressive connotations. Luckily, Wibke von Bonin is only a semi-prominent art journalist. Perhaps it is a joke that the von Bonin name appears here. And yet it can be seen as the full presumption of calling oneself an artist and putting one's name next to other names, and it is written in clear view on the wall in a trade-fair stand belonging to the Galerie Nagel. Even if we do not know for sure how she meant it to be read, it is perfectly possible to change the "how" that shows how it is meant to be read.

Any such changes would not be coincidental changes. It is not a question of finding the right tone. There are always two possibilities: to be able to be serious and to be able to be comic. But things don't stop being funny and ridiculous when you tell them to. Even as the two modes impinge on each other, it does not mean that they have become one. We know that there is a seriousness without which it would not be worth laughing (and vice versa). But we only have a vague sense of how and towards whom (or what) this serious mode is being directed. Nor do we know whether that direction is one of many possible directions or the only possible one, or the only possible one in the system of this artist. We'll find that out during the course of the next ten years. So I'll hand the microphone over to our live reporter.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Cosima von Bonin and Josef Strau, "Installation Münzstrasse Hamburg," 1990, exhibition space Münzstrasse 10, Hamburg.

Revised excerpt of a previously published text by Diedrich Diederichsen, "The Flowers of Something that Is Also Not Evil" in the exhibition catalogue *The Cousins*, Kunstverein Braunschweig, 2000.

A Dog's Life

BENNETT SIMPSON

Writing about the exquisitely complex paintings of Albert Oehlen, Diedrich Diederichsen once observed that viewers may "go through" such art as through the conflicts of life, since it "contains as much of the world as possible, but is itself clearly a treatment."[1] In so doing one emerges "better equipped back in the social world," with a new and perhaps sympathetic understanding of things as they are. Diederichsen was pointing to a horizon of interpretation—a possible method of criticism. But I have always wanted to invert his observation. Is it not also true that many artists "go through" their lives in their works, imbuing the latter with all the conflicts, pleasures, and complexities that lived experience affords? To ask this is to seek meaning from an artist's relation to his or her social and psychological context. "Going through" implies process and duration, submission and transformation. It implies difficulty as well, as in "she's going through something." And, ultimately, it implies a therapeutic function. For to "go through" art and come out better prepared for life is to suggest life deficiencies that art might redress.

In the past few years, Cologne-based artist Cosima von Bonin has presented audiences with her own version of this "going through" scenario. Her work, comprising sculpture, installation, video, and stitched fabric "paintings," along with numerous less categorizable forms, has been the subject of recent museum exhibitions in Hamburg, Cologne, and now Los Angeles, which last autumn presented its first large-scale survey in the United States, entitled "Roger and Out." It was featured prominently in last year's documenta 12, alongside curator Roger Buergel's scant few other examples of contemporary work, and it has been included in numerous high-profile group shows dealing with German art of the past decades. What all of this means, in a literal sense, is that many people in many places have been looking at—and wondering what to make of—von Bonin's quite various output.

As an American curator and critic of von Bonin's work, culturally removed from its native reception, I have often found this looking and wondering to be accompanied by a degree of confusion that transcends the banal "I don't get it" of idle museum viewers. It is frequently remarked upon, by those sympathetic to its challenges, that von Bonin's art is extraordinarily rich in "context" and that, indeed, some vestige of biographical "back-story" clings to its potential to communicate. Like that of Martin Kippenberger, an older but close associate, her work is all too readily employed as a case study in recent art-social history, especially as it relates to the mythical Cologne scene of the past two decades.[2] I have often

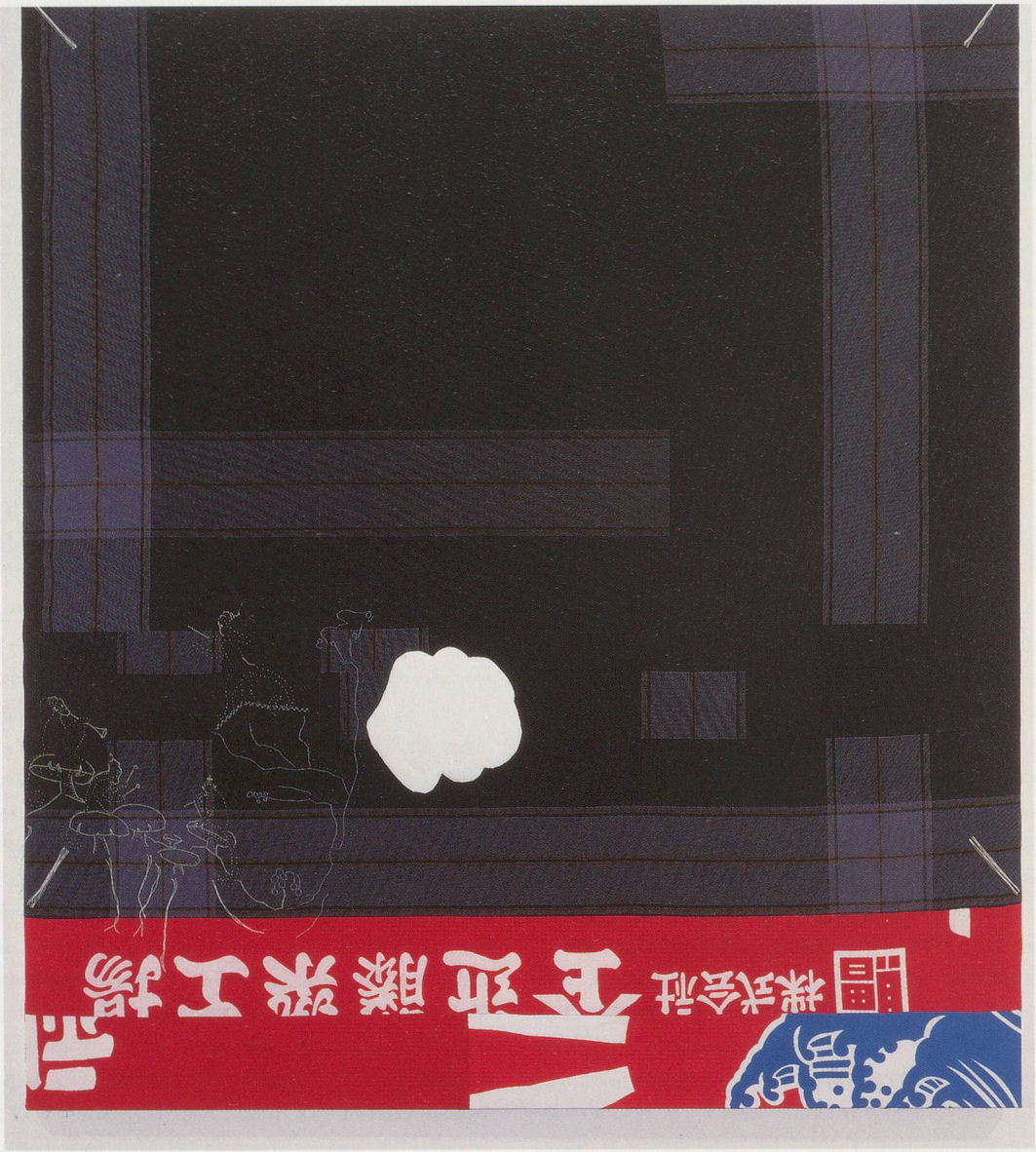
BENNETT SIMPSON is Associate Curator at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

been in the position of discussing a given installation and felt compelled to launch into third-hand anecdotes, personal extrapolations, and condensations of art genealogy that are absolutely foreign to American viewers. One thinks that surely this is justified since von Bonin so often produces in collaboration, weaving the efforts and even the artworks of other artists into her own exhibitions. Certainly spelling this out, picking apart this membrane of reference, would be necessary to fully express von Bonin's work.

My conjuring routine has barely commenced, however, when a deeper type of frustration occurs. "How are we supposed to know this?" the audience will balk. "You ask us to consider von Bonin, but now also Michael Krebber and Josef Strau, the hierarchies and attitudes of far-away Cologne, all these personal relationships?" And immediately, it would seem, I am trapped. I must distinguish, as if this were possible, von Bonin's life—not just with these artists, one of whom (Krebber) she has been married to for years, but with a changing host of many others—from the specific meaning of their interactions, their *habitus*, as Pierre Bourdieu would call it. And before long I have found myself speaking about bars and galleries that no longer exist, that I certainly never knew, legends about legends: that is, I have found myself in a place very far removed from the immediate possibilities of engaging with the work at hand. Though social facticity barks and breathes through von Bonin's art in the most manifest ways, it is this same specificity that so often provokes cries of opacity and insiderness. To insist on this degree of detail, as a "correct way in," becomes a game of pedants.

Of course it is and isn't. For some context excludes, for others it enlightens and gives entry. Eventually, however, this problem becomes a sort of red herring. One way viewers may access von Bonin's work—one way that much art may be accessed, but



COSIMA VON BONIN, CAN CRY AT WILL, 2007, cotton, wool, 66 1/2 x 59 3/4"/
KANN AUF BEFEHL WEINEN, Baumwolle, Wolle, 169 x 152 cm.

rarely is—is to ask how it is common to one's own experience rather than specific to a context that is perceived to be different. In our desire to know and by extension to possess what is foreign, we often overcomplicate what is most evident about her art. This misprision is not without its own symptomatic truth. Exceptional "Cologne," whatever it actually was, has become a vaunted short hand for an art world in which social values of context and relationship are paramount to values of aesthetics or art history. This situation is increasingly expedient for a globalized sphere of art reception that has rendered the latter values nearly irrelevant anyway: obstacles to participation rather than substantive categories of appreciation. If we are to avoid the "contextual trap" in von Bonin's work, it seems, we must begin by acknowledging our own individual participation in social life, so that art may become an analogous, albeit new and autonomous, window onto the familiar.

Simply looking around a room of von Bonin's work one cannot but notice the many instances of control, domination, subordination, and friendship presented literally and metaphorically. INSTALLATION MÜNZSTRASSE HAMBURG (1990), for instance, von Bonin's first work of art made in collaboration with Strau, consists of numerous brightly colored balloons printed with the names, birth dates, and first exhibition dates of older artists (a modified roster of Harald Szeemann's "When Attitudes Become Form" exhibition). If this direct reference to an artistic field—one that might float or burst a beginner's entrance—seems incongruous next to von Bonin's more hermetic recent works, one need only take a step back. The architectural sculptures that have been a staple of her practice for the past half-decade also speak of entry and confinement, with their obvious allusions to gates, fences, surveillance platforms, classrooms, and prison cells. Even abstracted, the slick metallic construction of these objects, their grills and enameled surfaces, suggests an anxiety about being where one is but menaces the thought of going elsewhere. A viewer could be heartened therefore by von Bonin's use of softer, "friendlier" animal motifs, especially by the giant tweed-covered stuffed bulldogs or the plaid fabric "paintings" stitched with cartoon hounds. But here again it does not take a contextualist read to sense what is crucial about these figures: dogs are lowly, subordinate companions; their rowdiness demands training, their affections serve. Like the "young" artist implied by her balloons or the viewer confined by her gates, von Bonin's dogs are subjects defined by others' control of them. Although her specific experience must contribute to the formation of such a metaphor, few do not get a dog's life.

In her 2004 opus exhibition "2 Positionen auf einmal" (2 Positions at Once), which incorporated a pair of video works entitled KAPITULATION (2004) and HUNDESCHULE (*Obedience School*, 2004), as well as the sets and props used in their making, von Bonin's dogs are met by another enduring figure, a large, ungainly catamaran that over the years has functioned as a kind of self-surrogate for the artist. Too complex to describe here in detail, the videos' narratives revolve around the fate of this boat, set upon by a group of young people attempting to turn it—to make it fit—within the tight confines of a room (which may be a kind of classroom). Off to the side, guided by handlers in judo robes and plastic hound dog masks, a pair of small but stout French bulldog's looks on, witnesses to this strange lesson in subordination. However else they are linked by von Bonin, dogs and boats are each made to heel, each mastered. The videos picture this process as both painful and necessary; it is simply what happens. As with Oehlen and Kippenberger in Cologne, as with so many artists in any context, the yoke of subjectivity weighs heavy. But this should not be a burden. It is the special province of art to show us what we already know in a way that is absolutely new and absolutely common all at once.

1) Diedrich Diederichsen, "Triumphs, Setbacks, Rear Exits, and Cease Fires: Some Aesthetic Issues Concerning Albert Oehlen, and Some Architectural and Musical Comparisons" in *Oehlen Williams 95* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1995), p. 117.

2) An exhibition curated by this author, "Make Your Own Life: Artists in and out of Cologne" (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2006), could be accused of such an illustrating impulse, were it to be taken as "straight" documentary. Suffice it to say, the exhibition's conflation of times, contexts, practices, and thematics sought a more anticipatory and polemical relation to history.

Ein Hundeleben

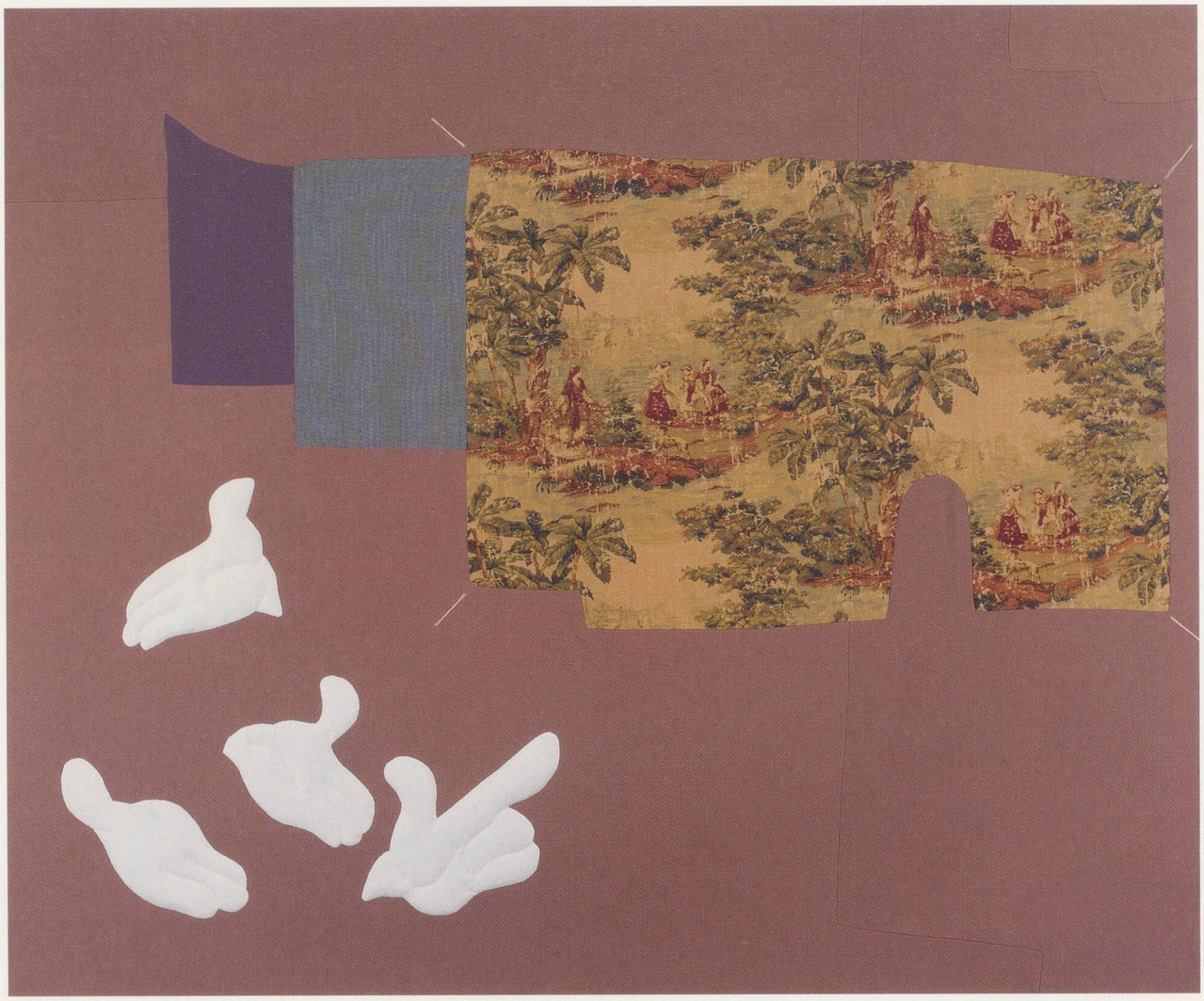
BENNETT SIMPSON

Im Zusammenhang mit den höchst komplexen Bildern von Albert Oehlen bemerkte Diedrich Diederichsen einmal, dass Betrachterinnen und Betrachter solche Kunstwerke «durchleben» können wie kritische Lebenssituationen, da sie «so welthaltig wie möglich seien, aber selbst eindeutig ein Heilverfahren darstellten».[1] Lässt man sich darauf ein, so lernt man die Dinge, wie sie nun einmal sind, neu, vielleicht auch verständnisvoller zu betrachten und kehrt «besser gerüstet in die Gesellschaft zurück». Diederichsen verwies auf einen Deutungshorizont – eine mögliche Methode der Kritik –, doch ich wollte diese Aussage schon immer auf den Kopf stellen. Denn trifft es nicht ebenso zu, dass viele Künstler in ihren Werken ihr Leben noch einmal «durchleben» und sie dadurch mit allen Konflikten, Freuden und der ganzen Komplexität gelebter Erfahrung aufladen? Diese Frage zu stellen heisst, dem Verhältnis des Künstlers/der Künstlerin zu seinem/ihrem gesellschaftlichen und psychologischen Kontext eine Bedeutung abgewinnen zu wollen. «Durchleben» impliziert einen Prozess und eine Dauer, ein Sich-Unterwerfen und eine Verwandlung. Es impliziert auch eine Schwierigkeit, wie in «sie macht gerade etwas durch». Und schliesslich impliziert es auch eine therapeutische Funktion. Denn das «Durchleben» von Kunst, um danach besser für das Leben gerüstet zu sein, lässt auf Defizite des Lebens schliessen, die vielleicht durch Kunst behoben werden könnten.

Im Lauf der letzten Jahre hat die in Köln lebende Künstlerin Cosima von Bonin das Publikum wiederholt mit ihrer eigenen Version dieses «Durchleben»-Szenarios konfrontiert. Ihrem Werk, das Skulpturen, Installationen, Videos und genähte Stoffbilder umfasst, aber auch Kunstformen, die sich weniger klar einordnen lassen, wurden jüngst Museumsausstellungen in Hamburg und Köln zuteil, jetzt auch in Los Angeles, wo letzten Herbst unter dem Titel «Roger and Out» die erste grosse Überblicksausstellung der Künstlerin in den USA stattfand. Unter den von Kurator Roger Buergel äusserst knapp bemessenen zeitgenössischen Beiträgen an der letztjährigen documenta nahm von Bonins Arbeit einen bedeutenden Platz ein, und auch in zahlreichen wichtigen Gruppenausstellungen deutscher Kunst der letzten Jahrzehnte war sie jeweils vertreten. Das bedeutet

BENNETT SIMPSON ist Kurator am Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

COSIMA VON BONIN, HOME & DOG (LOOP #1), 2007, tweed, cotton, 43 x 54 1/4" /
HAUS & HUND (LOOP #1), Tweed, Baumwolle, 109 x 138 cm.



COSIMA VON BONIN, CONDITION REPORT, 2007, tweed, cotton, 80 3/4 x 96" /
ZUSTANDSBERICHT, Tweed, Baumwolle, 205 x 245 cm.

ganz konkret, dass viele Leute an vielen Orten die sehr vielseitige Produktion dieser Künstlerin gesehen und sich gefragt haben, was sie damit anfangen können.

Als amerikanischer Kurator und Kritiker der Kunst Cosima von Bonins – und damit aus einer gewissen kulturellen Distanz zu deren Rezeption im Ursprungsland – habe ich oft erlebt, dass dieses Schauen und Staunen mit einer Verwirrung einherging, die über das übliche «Das kapier ich nicht» passiver Museumsbesucher hinausging. Von denen, die der Herausforderung dieser Kunst positiv gegenüberstehen, wird oft angeführt, dass von Bonins Kunst eine ausgesprochene Kontextdichte aufweise und dass ihr kommunikatives Potenzial tatsächlich mit Spuren eines «biographischen Hintergrundes» durchsetzt sei. Wie die Kunst von Martin Kippenberger, einem älteren, aber durchaus geistesverwandten Kollegen, wird ihr Werk nur zu gern als Fallstudie der neuesten Sozialgeschichte der Kunst bemüht, umso mehr, als es mit der legendären Kölner Szene der letzten zwei Jahrzehnte verknüpft ist.[2)] Ich war schon oft in der Lage über irgendeine Installation sprechen zu müssen und fühlte mich dabei genötigt, Anekdoten aus dritter Hand, persönliche Rückschlüsse und Abrisse der kunsthistorischen Vorgeschichte zum Besten zu geben, die dem amerikanischen Publikum vollkommen fremd sind. Dies gilt allgemein als absolut gerechtfertigt, da von Bonin oft mit anderen Künstlern zusammenarbeitet und die Anstrengungen, ja sogar die Werke anderer Künstler in ihre eigenen Ausstellungen einbezieht. Gewiss ist es notwendig, dies auszubuchstabieren und ihre Bezugnahmen zu erklären, um von Bonins Arbeit in ihrer ganzen Fülle zu veranschaulichen.

Kaum hat mein Erläuterungsprogramm jeweils begonnen, macht sich jedoch noch grössere Frustration breit. «Woher sollen wir das wissen?», bockt das Publikum. «Sie wollen, dass wir von Bonin anschauen, aber jetzt auch noch Michael Krebber und Joseph Strau, die Machtverhältnisse und Positionen im fernen Köln, all diese persönlichen Beziehungen?» Und schon, so scheint es, sitze ich in der Falle. Als ob dies möglich wäre, muss ich eine differenzierte Darstellung liefern von Cosima von Bonins Leben – nicht nur mit den genannten Künstlern, mit Michael Krebber ist sie verheiratet, sondern auch mit einer wechselnden Schar unzähliger anderer – einschliesslich der besonderen Bedeutung ihrer Interaktionen, ihres Habitus, wie Pierre Bourdieu es nennen würde. Kurz darauf ertappe ich mich dabei, wie ich von Bars und Galerien erzähle, die nicht mehr existieren und die ich natürlich auch nicht gekannt habe, Legenden über Legenden: Ich habe mich also sehr weit von der unmittelbaren Möglichkeit, mich mit dem vorliegenden Kunstwerk zu beschäftigen, entfernt. Obwohl uns die gesellschaftliche Realität aus von Bonins Kunst ausgesprochen handfest entgegenschlägt, löst ebendiese Besonderheit häufig den Vorwurf aus, es handle sich um eine unverständliche Kunst für Insider. Auf dieser Detailgenauigkeit als «korrektem Einstieg» zu beharren erweist sich als ein Spiel für Pedanten.

Natürlich ist es dies – und doch auch wieder nicht. Einige fühlen sich durch den Kontext ausgeschlossen, für andere ist er aufschlussreich und er ebnet ihnen den Zugang. Letzten Endes führt uns dieses Problem jedoch auf eine falsche Spur. Ein Weg, auf dem man sich von Bonins Werk nähern kann – ein Weg, der Zugang zu vielen Kunstwerken bietet, aber selten beschritten wird –, besteht darin, sich zu fragen, was diese Kunst mit unserer eigenen Erfahrung verbindet, statt zu fragen, wie sie mit einem Kontext zusammenhängt, den wir als fremd wahrnehmen. Durch unsere Sehnsucht das Fremde kennen und in der Folge auch besitzen zu wollen komplizieren wir das in dieser Kunst offensichtlich zutage Tretende unnötig. Diese Fehlleistung ist nicht frei von einer eigenen verräterischen Wahrheit. Das aussergewöhnliche «Köln», was immer es in Wahrheit gewesen sein mag, ist zu einer beliebten Kurzformel für eine Kunstwelt geworden, die gesellschaftliche Werte, wie Kontext und Beziehung, höher einschätzt als ästhetische oder kunsthistorische. Dieser Sachverhalt trifft je länger, je mehr auch für eine globalisierte Sphäre der Kunstrezeption zu, welche diese Werte hat nahezu irrelevant werden lassen, nämlich eher zu Hindernissen für die Partizipation als zu wesentlichen Urteilskriterien. Wenn wir die «Kontextfalle» in von Bonins Werk vermeiden wollen, müssen wir, so scheint es, damit beginnen, uns unsere eigene Rolle in der Gesellschaft bewusst

zu machen, damit die Kunst zu einem analogen, aber neuen und eigenständigen Fenster auf das Vertraute werden kann.

Sieht man sich in einem Raum mit Arbeiten Cosima von Bonins um, so springen einem unweigerlich die vielen direkten und metaphorischen Beispiele von Kontrolle, Herrschaft, Unterwerfung und Freundschaft ins Auge. INSTALLATION MÜNZSTRASSE HAMBURG (1990) etwa, das allererste Werk der Künstlerin, das in Zusammenarbeit mit Strau entstand, besteht aus vielen leuchtend bunten Ballons, die mit den Namen, Geburtsdaten und ersten Ausstellungsdaten älterer Künstler bedruckt sind (eine Abwandlung des Musters von Harald Szeemanns Ausstellung «When Attitudes Become Form»). Wenn diese direkte Anspielung auf einen künstlerischen Bereich – die den erfolgreichen Start eines Newcomers ebenso fördern wie vereiteln kann – überhaupt nicht zu von Bonins aktuellen, hermetischeren Werken zu passen scheint, so muss man nur einen Schritt zurückgehen. Die architektonischen Skulpturen, die in den letzten fünf Jahren den Hauptteil ihrer Tätigkeit ausmachten, künden mit ihren offensichtlichen Anspielungen auf Tore, Zäune, Überwachungsplattformen, Schulzimmer und Gefängniszellen ebenfalls von Zugängen und vom Eingesperrtsein. Selbst in der Abstraktion deuten die glatten Metallkonstruktionen dieser Objekte, ihre Gitterroste und lackierten Oberflächen, eine Unsicherheit darüber an, wo man sich eigentlich befindet, und jagen einem gleichzeitig Angst davor ein, auch nur daran zu denken, woandershin zu gehen. Der Betrachter könnte sich daher durch von Bonins Verwendung sanfterer, freundlicherer Tiermotive ermuntert fühlen, insbesondere durch die riesigen mit Tweed überzogenen ausgestopften Bulldoggen oder die Schottenstoff-Bilder mit aufgenähten Cartoon-Hunden. Aber auch hier bedarf es keiner kontextbezogenen Interpretation, um herauszuspüren, was das Entscheidende dieser Figuren ist: Hunde sind demütige, unterwürfige Begleiter; ihre Rauflust verlangt nach Dressur, ihre Neigungen sind nützlich. Wie der «junge» Künstler, den die Ballons implizieren, oder der Betrachter, der sich durch ihre Tore eingeschlossen fühlt, sind auch von Bonins Hunde Subjekte, die dadurch definiert sind, dass sie von anderen kontrolliert werden. Zwar muss ihre persönliche Erfahrung zur Bildung einer solchen Metapher beigetragen haben, aber nur wenige führen k e i n Hundeleben.

In der Werkausstellung «2 Positionen auf einmal», 2004 – sie besteht aus den beiden Videoarbeiten KAPITULATION und HUNDESCHULE sowie den beim Drehen verwendeten Kulissen und Requisiten –, treffen von Bonins Hunde auf eine weitere dauernd wiederkehrende Figur, einen grossen, plumpen Katamaran, der über Jahre hinweg als eine Art Stellvertreter der Künstlerin gedient hat. Die Handlung, zu komplex, als dass sie hier im Detail beschrieben werden könnte, kreist um das Schicksal dieses Bootes, ausgehend von einer Gruppe junger Leute, die es in einem etwas beengten Raum (es könnte ein Schulzimmer sein) umzudrehen versuchen – um es wieder flott zu machen. Von der Seite her schauen zwei kleine, aber stämmige Französische Bulldoggen dem Treiben zu – in Begleitung von Hundeführern in Judokleidung und Plastik-Hundemasken – und werden Zeugen dieser seltsamen Lektion in Sachen Unterordnung. Wie immer die Künstlerin sie auch sonst noch miteinander verknüpfen mag, Hunde wie Boote sind dafür geschaffen, kontrolliert und beherrscht zu werden. Die Videos setzen dies als ebenso schmerzhaften wie notwendigen Prozess ins Bild; so, wie es sich eben abspielt. Wie bei Oehlen und Kippenberger in Köln und wie bei vielen anderen Künstlern in beliebigen Kontexten wiegt das Joch der Subjektivität schwer. Aber es sollte keine Last sein. Es ist die besondere Aufgabe der Kunst, uns auf zugleich vollkommen neue und vollkommen vertraute Art und Weise zu zeigen, was wir bereits wissen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Diedrich Diederichsen, «Triumphs, Setbacks, Rear Exits, and Cease Fires: Some Aesthetic Issues Concerning Albert Oehlen, and Some Architectural and Musical Comparisons», in: *Oehlen Williams 95*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio, 1995, S. 117. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

2) Die vom Autor kuratierte Ausstellung «Make Your Own Life: Artists in and out of Cologne» (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2006) könnte man einen ähnlich illustrativen Ansatz vorwerfen, sofern man die Ausstellung «strikt» dokumentarisch versteht. Dem sei hier nur entgegengehalten, dass sie durch ihr Verschmelzen von Zeiten, Kontexten, Praktiken und Themen vielmehr ein antizipatorisches und polemisches Verhältnis zur Geschichte im Visier hatte.

COSIMA VON BONIN, CAN CRY AT WILL, 2007, cotton, silk, felt, fleece, 96 3/4 x 81 1/2" / KANN AUF BEFEHL WEINEN, Baumwolle, Seide, Filz, Gewebe, 246 x 207 cm.

EDITION FOR PARKETT 81

COSIMA VON BONIN

COLOR WHEEL, 2007

Stainless steel, Polypropylen handles, enameled in 7 colors,
18 1/2 x 2 1/4", production by Saygel & Schreiber, Berlin.
Edition of 45 / XXV, signed and numbered certificate.

Edelstahl, Griffe aus Polypropylen, lackiert in 7 Farben,
47 x 6 cm, Produktion: Saygel & Schreiber, Berlin.
Auflage 45 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

*CHRISTIAN JANKOWSKI, 16 MM MYSTERY, 2004, 35 mm color film, 5 min.**(COPYRIGHT ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: CHRISTIAN JANKOWSKI / COURTESY KLOSTERFELDE, BERLIN; MACCARONE INC., NEW YORK; LISSON GALLERY, LONDON; REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)*

CHRISTIAN JANKOWSKI, THE HUNT, 1992/1997, single-channel video, color, sound, 1 min. 11 sec. / DIE JAGD, 1-Kanal-Video, Farbe, Ton.

CHRISTIAN JANKOWSKI

DANKE, GOTT. DANKE.

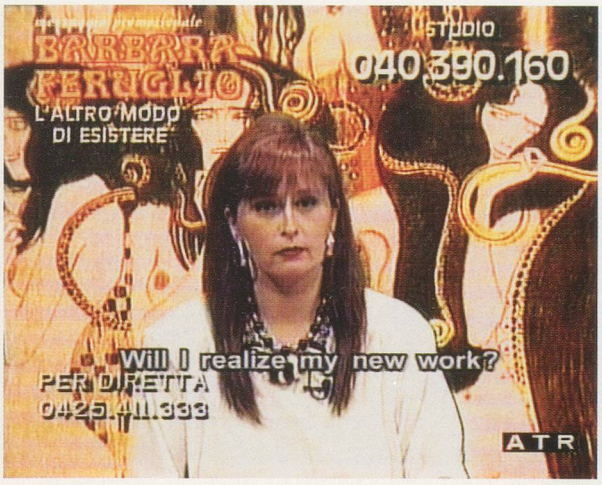
CHRISTIAN JANKOWSKIS BEITRAG ZUR PATHOLOGIE DES KUNSTBETRIEBS

HARALD FALCKENBERG

«Wir sind doch nicht im Begriff, etwas zu bedeuten?» Das ist die grösste Angst von Hamm und Clov, den Überlebenden einer Katastrophe, die nichts übrig gelassen hat als einen kleinen Raum, die Bühne ihrer kuriosen, sinnlosen Rituale. Die Vorräte gehen zu Ende, die Dinge nehmen ihren Lauf. Hamm ist blind und an den Rollstuhl gefesselt. Clov, der Diener, der nicht sitzen kann, hasst seinen Herrn und möchte Hamm verlassen, aber es fehlt ihm die Kraft. Er ist vernünftig, bis zur Pedanterie ordentlich und unterwirft sich jeder Anweisung. Schliesslich ergibt sich Hamm seinem Schicksal: «Es ist zu Ende, Clov, wir sind am Ende. Ich brauche dich nicht mehr.»[1)]

Es ist über Christian Jankowski zu berichten, den Künstler, Schauspieler, Performer, Zauberer, Verführer, Dieb, Schelm und Scharlatan. Er hat sich aufgemacht, einer von Überzeugungen und Visionen entbundenen postmodernen Gesellschaft mit ihren undurchschaubaren Hierarchien und Ausbeutungszusammenhängen den Spiegel vorzuhalten. Slapstick mit den Protagonisten Marcel Duchamp, Charlie Chaplin und Buster Keaton ist ein zentrales Thema der heutigen Kunst und ein Grundelement von Jan-

HARALD FALCKENBERG ist Sammler zeitgenössischer Kunst und Präsident des Kunstvereins in Hamburg.

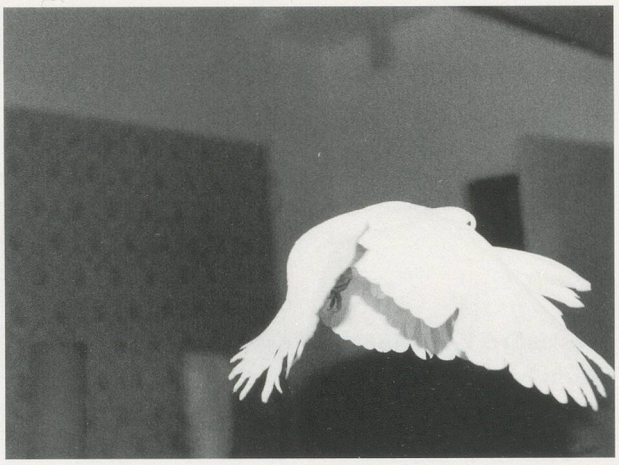


CHRISTIAN JANKOWSKI, TELEMISTICA, 1999, television broadcast and color DVD, 22 min. / Fernsehsendung und DVD in Farbe.

kowskis Werk. In einer unlängst erschienenen Publikation hat sich Jörg Heiser, Chefredakteur von *Frieze*, ausführlich mit der Bedeutung des Slapstick für die zeitgenössische Kunst befasst.[2)] Sein Fazit ist, dass die brüchige Balance zwischen Lächerlichkeit und Pathos nicht nur durch ein eingefrorenes Grinsen behauptet werden dürfe. Künstler, die sich nur einrichteten in der Methode Slapstick, hätten deren prinzipielle Beweglichkeit bereits verraten.

Die Balance Christian Jankowskis liegt in seinem Charme, seinem Lächeln. Er sieht blendend aus und gibt sich cool wie James Stewart oder Gary Cooper. Auf den Kunstbetrieb bezogen, bedeutet sein Charme immer zweierlei. Es ist seine entwaffnende Art, mit der er Menschen zur Teilnahme an seinen Aktionen überzeugt und dazu bringt, sich zu outen. Er selbst bleibt bedeckt, sein Lächeln ist Schutzwall und lässt keine persönlichen Rückschlüsse zu.

Jankowski könnte der ideale Schwiegersohn sein, aber er ist es nicht. Seine Persönlichkeitsstruktur ist durch ein Dabeisein-Wollen geprägt, zugleich jedoch ein ebenso konsequentes wie nonchalantes Sich-aus-dem-Staub-Machen. Eine Rolle, die James Stewart in dem legendären Western *Der grosse Bluff* (1939) perfekt dargestellt hat. Auf einer Durchreise irgendwie reingerutscht in die Rolle des Sheriffs, hat er es mit Marlene Dietrich zu tun, einem Vamp der Saloon-Szene. Wenn es schwierig wird, und das einige Male, zieht Stewart keine Colts. Er gibt sich milde und verlegen, schnitzt beiläufig an einem immer verfügbaren kleinen Holzstück und entgegnet seinen verblüfften Widersachern: «Ich hatte mal einen Freund ...» Selbstverständlich setzt sich Stewart durch – mit der Dietrich als geläuterte, längst auch in ihn verliebte Streitgefährtin. Bei seiner Abreise wagt sie zu fragen, ob sie mit ihm ziehen könne. Er lakonisch: «Ich hatte mal einen Freund ...» So oder so ähnlich erleben wir Christian Jankowski, ein *travelin' man*, immer auf der Jagd nach etwas, immer aber auch gejagt und eingeholt von der Wirklichkeit. In seinem ersten Video-Clip (DIE JAGD) von 1992, das sein Markenzeichen werden sollte, verwandelt Jankowski einen Supermarkt in einen Abenteuerspielplatz und schiesst seinen Einkauf mit Pfeil und



CHRISTIAN JANKOWSKI, MY LIVE AS A DOVE, 1996, performance at Lokaal 01, Antwerp, color DVD, 5 min. 41 sec., 5 posters / MEIN LEBEN ALS TAUBE, Performance bei Lokaal 01, Antwerpen, DVD in Farbe, 5 Plakate.

Bogen. Der Clou ist die Dame an der Kasse, die völlig unberührt von allem die Einkäufe behutsam am Pfeil aus dem Korb hebt und über die Registrierautomatik schiebt. Ja, irgendwann ist Schluss mit lustig und es wird abgerechnet. Jankowski kennt auch diesen letzten, bitterernsten Teil des Spiels.

Der belgische Konzeptkünstler Guillaume Bijl, der auf die Untersuchung des Phänomens der Supermärkte als Massenkultur spezialisiert ist, sah das Video und lud Jankowski 1996 zu einer Gruppenausstellung Hamburger Künstler nach Antwerpen ein. Jankowski kam und er kam doch nicht. Er erschien als weisse Taube. Der Auftritt in Antwerpen war der Durchbruch für Jankowski. MEIN LEBEN ALS TAUBE war 1996 zugleich die erste Ausstellung in der Berliner Galerie Martin Klosterfelde und Auftakt einer bis heute andauernden Zusammenarbeit mit diesem Galeristen. Es folgten Einladungen von Harald Szeemann auf die Biennale Lyon (1997) und die Biennale Venedig (1999). Das lässige Auftreten Jankowskis darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in ihm ein harter Arbeiter steckt. In den elf Jahren von 1996 bis 2007 hat er rund um den Globus über 50 Einzel- und 180 Gruppenausstellungen absolviert.

Leicht macht es Jankowski auch den Beteiligten nicht. Die Teilnehmer seiner Aktionen müssen jederzeit damit rechnen, reingelegt zu werden, das heisst genau gesagt, Jankowski schafft Situationen, in denen sich die Akteure selbst reinlegen. So etwa 1998 bei seinem Auftritt im Portikus Frankfurt. MEIN ERSTES BUCH, Jankowski hatte sich in den Kopf gesetzt, während der Ausstellung ein Buch zu schreiben. Dazu lud er Literaturexperten ein, um sie zu befragen, wie man so etwas macht. Die Antworten der Fachleute waren erwartungsgemäss verheerend und dementsprechend konnte auch der von Jankowski – nein, von seiner Ghostwriterin Cathrin Backhaus – verfasste autobiographische Teil des Buches nicht besser ausfallen. Bei aller Häme über andere, immer steckt auch ein gutes Stück Selbstironie in Jankowski. Er hatte ganz ernsthaft versucht, sich in ein neues Metier hineinzufinden, aber der *Genius Loci* der Buchstadt Frankfurt wollte nicht überspringen. Trotz und gerade wegen aller Bemühungen, es richtig zu machen, war das Scheitern vorprogrammiert und in Anbetracht des gewaltigen Aufwands grandios. Wir gehen einmal davon aus, dass dieses erste auch sein letztes Buch war.

Die Strategie der Unbestimmtheit kann Ausstellungsmacher an den Rand des Wahnsinns treiben. Es ist nie ganz sicher, wann Jankowski kommt. Häufig erscheint er dann mit der Bemerkung, dass er noch gar nicht genau wisse, was er machen wolle. In Venedig soll er tagelang durch die Stadt gestreift sein auf der Suche nach Inspiration. Schliesslich erwischte es ihn, Gott sei Dank, im Hotelzimmer beim Fernsehen. Die Wahrsager der lokalen Fernsehstationen hatten es ihm angetan und so entstand TELEMISTICA. Jankowski liess von fünf VertreterInnen der Zunft die Aussichten der Produktion und Rezeption seines künstlerischen Werkes beurteilen. Für die Ausstellung «Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit» (2003 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und im Haus der Kunst München) hatte ich einen Katalogbeitrag über die Rolle des Grotesken in der Gegenwartskunst und eben auch über das von Jankowski geplante Video zu verfassen. Max Hollein, Leiter der Schirn, konnte mir knapp zehn Wochen vor der Eröffnung keine präzisen Hinweise geben. Angeblich war der Plan, die Besucher der Ausstellung mit Kommentaren zu konfrontieren, die Kinobesucher an ganz anderer Stelle nach einer Filmvorstellung abgegeben hatten. Die Reaktionen der Ausstellungsbesucher darauf sollten als Werbetrailer für die Ausstellung wiederum im Kino gezeigt werden. Kein schlechter Gedanke, Reaktionen auf Reaktionen über Reaktionen aufzufangen. Aber ich wollte etwas mehr wissen. Die Berliner Stammgalerie teilte mit, dass sich Jankowski in den USA befinde und dort über Michele Maccarone, die junge New Yorker Galeristin und Sub-Agentin, zu erreichen sei. Also ticke ich Michele Maccarone an, meine umtriebige und niemals um ein Wort verlegene Freundin. Keine Antwort. Offenbar sehr intensive Arbeit mit Christian. Dann doch ein Zeichen. Die damalige Direktorin der Galerie, Angela Kotinkaduwa, meldet sich: «Christian ist zurzeit in Pittsburgh und arbeitet an einem Projekt. Am Mittwoch fliegt er nach Rom. Telephonisch ist er nicht erreichbar, auch über E-Mail ist es zwecklos. Ich habe ihm Ihre Nachricht weitergeleitet, aber bevor er in Rom ankommt, wird er nicht antworten können.»

Christian Jankowski, geboren 1968 in Göttingen, lebt heute in Berlin und New York, im Grunde genommen überall auf der Welt. Der internationale Kunstbetrieb mit über 50 Biennalen und Triennalen und einer Unzahl von Wechselausstellungen in Museen und Kunsthallen verlangt von Künstlern ein Reiseprogramm, das kaum Luft lässt: von Berlin über Venedig nach Sarajevo, dann von Lyon über São Paulo, Tokio zurück nach Helsinki, Stockholm und Brüssel. Es ist diese Welt des modernen Nomadentums, in der die deutschen Künstler Christian Jankowski, John Bock und Jonathan Meese ihre Kreise ziehen. Die drei Künstler verbindet viel und trennt einiges. Vor allem haben sie gemeinsam, dass sie Mitte der 90er-Jahre an der HfbK, der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, studierten. Zeit und Ort haben ihrer Arbeit einen prägenden Stempel aufgedrückt.

Traditionell sind Köln und Düsseldorf die Hochburgen avancierter Kunst in Deutschland. Ende der 70er-Jahre wandelte sich das Bild. Hamburg und später Berlin wurden zur bevorzugten Anlaufstation junger Künstler wie Stefan Balkenhol, Werner Büttner, Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Bernhard Prinz. In den 80er- und 90er-Jahren kamen Franz Ackermann, Daniel Richter, Andreas Slominski, Wolfgang Tillmans und das genannte Dreigespann hinzu. Die Ursachen für diese Umorientierung sind bislang nicht untersucht. Es mag daran gelegen haben, dass die Künstler den festgefahrenen rheinischen Zirkeln und Klüngeln entkommen wollten. Sicherlich war auch von Bedeutung, dass Hamburg als Hafenstadt eine breit gefächerte subkulturelle Szene mit schrägen Spelunken und alternativer Musik, von Punk bis Panik, aufwies.[3)] Die entscheidenden Impulse gingen aber von der HfbK aus. Die Hochschule ist seit jeher ein merkwürdig unorganisiertes Haus und die wohl freieste und experimentierfreudigste Kunstakademie der Republik. Angesagt sind weniger das Erlernen von Mal- und sonstigen Techniken der Erstellung von Kunstwerken. Es geht um Haltung. Einerseits eine politische, links bis kommunistisch ausgerichtete Positionierung. Immer aber schon um die Gegenfraktion, die es darauf anlegt, die Ordnungen moderner Systeme und technischer Intelligenz durch ein Lachen wider alles und höhere Formen der Narretei zu unterlaufen. Richtungsweisend in den 60er-Jahren die Hochschullehrer Gerhard Rühm, der Wiener Schmäh verbreitete, und der «teutsche Herkul» Bazon Brock mit seiner These vom Scheitern als Prinzip. Hinzu kamen in den 70er- und 80er-Jahren Hüpftänzer Sigmar Polke im Schulterschluss mit Achim Duchow, Bohemien Klaus Boehmler, der schalkhaft-listige Franz Erhard Walther, der rabiate Performer Mike Hentz[4)] und der Ironiker Werner Büttner. An der HfbK ist durch diese Lehrer eine bis heute wirkende, in ihrer Form einmalige Schule des subversiven Humors begründet worden.

Die Kunststudenten der frühen 90er-Jahre befanden sich in einer extrem schwierigen Situation. Der Kunstmarkt war zusammengebrochen, von der neoexpressionistischen Malerei der Jungen Wilden[5)] war keine Rede mehr. Es war die Zeit der Theoretiker. Die Konzeptkunst – eine Blüte des Poststrukturalismus – befasste sich mit institutionskritischen und orts- und gruppenspezifischen Zusammenhängen und der sozialen Praxis als Modell autonomer Künstlergruppen.[6)] Systemtheorien über die Funktionszusammenhänge – von Thomas Wulffen in seiner einflussreichen Dissertation über das *Betriebssystem Kunst*[7)] zusammengefasst – machten die Runde. Es schien der Weg eines Kunstwerks vom Entwurf durch den Künstler bis in die Hände des Abnehmers genau vorgezeichnet. Aber es war natürlich nicht so einfach. John Bock stellte in seiner ersten Performance in der HfbK (1992) die Frage: «Wie werde ich berühmt?» Christian Jankowski pflegt seine Zweifel über den richtigen Weg bis heute. In Graz suchte er zur Ausstellung «Zonen der Verstörung» einen Psychoanalytiker auf, um sein Problem – KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (1997)– zu lösen.

Einen Ausweg für Künstler der 90er-Jahre, die sich der Theorie verweigerten, bot nur der aufkeimende Kunst- und Kulturbetrieb dieser Zeit. John Bock, Jonathan Meese und Christian Jankowski verdingten sich den neuen Herren, den Kuratoren, Sponsoren und Veranstaltern der Kulturevents. Die Künstler wussten genau, worauf sie sich einliessen. Sie bedienten den Kunstbetrieb und konterten ihn zugleich aus. An der HfbK waren sie bestens auf diese Aufgabe vorbereitet worden. Auch die Rollen-

verteilung passte: Bock als *nutty* Professor, Meese als Mythologe und Spezialist für Triebtäter der Geschichte und Jankowski, der Fachmann für Massenkommunikation und ihre Störungen.

Die Geschichte hat uns die verschiedensten Typen von Narren beschert, den Schelm, den Clown, den Hofnarren, den dämonischen und den heiligen Narren.[8)] Der heutige Kunst- und Kulturbetrieb hat zu einer Refeudalisierung des Verhältnisses Künstler/Auftraggeber geführt. Bock, Meese und Jankowski unterminieren das neue System, sind aber als kreative Störenfriede und unersetzliche Reinigungskräfte, eben moderne Hofnarren, gern gesehen und anerkannt.

Das listige Ausnutzen der Bezüge und das unbändige, keine Grenzen kennende Umherschweifen rückt Jankowski in die Nähe der schon in alten Kulturen bekannten Figur des Tricksters.[9)] Für ihn wie für alle Vertreter des Narrentums und des Slapsticks gilt die Regel, dass sich ihre Kunst nicht fest im System einrichten darf, sondern in Bewegung bleiben muss. Die List darf nicht zu einem Gag verkommen. Auch muss der Automatik der Selbstüberbietung in einem Kulturbetrieb, der die Attraktivität der Events durch immer grössere und schrillere Kunst zu steigern sucht, Widerstand entgegengesetzt werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist Jankowskis Ausstellung «Us and Them» (2006) mit zwei Video- und einer Filmarbeit aus dem Horror-Genre nicht unbedenklich.[10)] Im Grenzbereich von Komplizenschaft und Kritik liegt THE HOLY ARTWORK (2001). Jankowski hatte den Prediger Peter Spencer der texanischen Harvest Fellowship Church überredet, eine Folge seiner halbstündigen wöchentlichen Fernsehsendung dem Thema Kunst und Religion zu widmen. In seiner salbungsvollen Ansprache erklärte Spencer, dass sich in der Beziehung zwischen Kunst, Religion und Fernsehen die alte Dreidimensionalität der heiligen Dreieinigkeit, Vater, Sohn und Heiliger Geist, widerspiegele. Jankowski sinkt während der Predigt zu Boden und verharrt dort reglos. Als die Ansprache ein Ende gefunden hat, erhebt er sich mit den Worten: «Thank you, God. Thank you for making this possible.» Etwas zu dick aufgetragen? Etwas viel Pathos? Mir hat es jedenfalls gefallen. Auch wenn die Aufnahme des freundlich-undurchdringlichen Lächelns Jankowskis ein Schluss gewesen wäre, der der Logik von Narrentum und Slapstick eher entsprochen hätte.

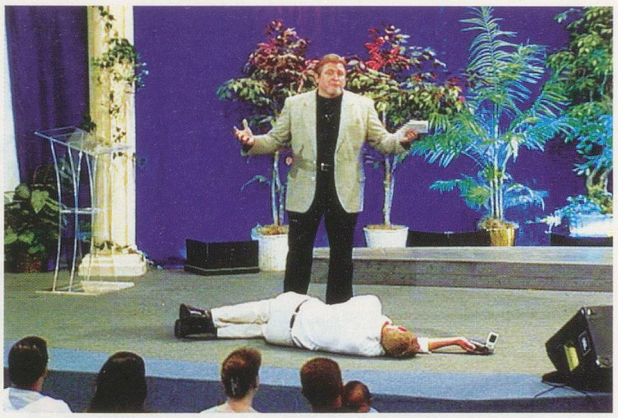
Es ist viel und treffend über die facettenreiche Arbeit Christian Jankowskis berichtet worden.[11)] Er verwickelt sich und seine Akteure in heillose Verwirrspiele, in die – und das scheint ein entscheidendes Kriterium seiner Arbeit zu sein – der Rezipient wie bei kaum einem anderen Künstler einbezogen ist. Hier wird einmal Ernst gemacht mit der These, dass Kunstwerke ohne den Betrachter nicht denkbar sind. Der Narr beschreibt nicht nur eine groteske Welt. Er schliesst den Graben zwischen Bühne und Zuschauerraum und wendet sich an die Besucher als aktive Teilnehmer seines Totaltheaters. Am besten sind Jankowskis Arbeiten immer dann, wenn sie nicht durchkonzeptioniert sind, sondern in einem freien experimentellen Spiel aller Beteiligten einschliesslich der Rezipienten ins Leere laufen.

Musterbeispiel ist das Projekt DRAMENSATZ im Museum für Gegenwartskunst Basel (2003). In der Publikation zur Ausstellung bietet der Kurator Philipp Kaiser einen Überblick über die gezeigten Arbeiten, nüchtern und gründlich, wie man es von Ausstellungsmachern in einem Schweizer Museum erwartet. Der folgende Beitrag, der Abdruck eines «streng vertraulichen» Briefes, den der Kunsttheoretiker Massimiliano Gioni an den Verleger des geplanten Bandes im Vorfeld der Ausstellung gerichtet hat, verblüfft. Es ist eine Schmährede auf Jankowski. Gioni bittet den Verleger dringend darum, jeden Kontakt zum Künstler zu unterlassen. Dieser sei ein Scharlatan. Oft schon habe er den Elfenbeinturm des Wissens gestürmt und ein Trümmerfeld hinterlassen. Mit seiner Erscheinung, seinen einschmeichelnden Manieren und seinem gezielt eingesetzten deutschen Akzent sei es ihm gelungen, viele Menschen aus ganz unterschiedlichen Lebensbereichen der Lächerlichkeit und Demütigung preiszugeben. Schliesslich ist die Antwort des Verlegers abgedruckt. Er bedankt sich höflich für die Warnung, stellt aber fest, dass der Verlag volles Vertrauen zu Herrn Kaiser habe, den man als wissenschaftlich fundiert arbeitenden Kunsthistoriker und Museumsleiter kenne. Dieser werde schon dafür sorgen, dass Christian Jankowski keine Rechte Dritter verletze.

CHRISTIAN JANKOWSKI, THE HOLY ARTWORK, 2001, television broadcast, performance, color DVD, 15 min. 52sec.,
DAS HEILIGE KUNSTWERK, Fernsehsendung, Performance, DVD in Farbe.

Man sei gespannt auf die Publikation und würde Herrn Gioni nach Erscheinen gern ein Gratisexemplar zukommen lassen.

Der Leser der Publikation fragt sich, was echt und was Fake ist. Hat wenigstens der Verleger eine ehrliche Antwort gegeben? Wahrscheinlich, vielleicht, vielleicht aber auch nicht. Wir dürfen rätseln. Und auf weitere Tricks und Bluffs des dienstleistenden Jankowski gespannt sein. Lang lebe der Kulturbetrieb! Bleibt anzumerken, dass der seinerzeit in Basel wirkende Meister spätmittelalterlicher Moralsatire Sebastian Brant dieses Jahr seinen 550.sten Geburtstag begangen hätte. Sein Traktat *Narrenschyff ad Narragonien* (1494) mit 73 Holzschnitten des jungen Albrecht Dürer [12)] über die Laster, Torheiten, Lügen und alle sonstigen Formen typisch menschlichen Fehlverhaltens hatte in Europa Furore gemacht – mit einer Wirkungsgeschichte bis heute.



1) Samuel Beckett, *Endspiel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, S. 55 und S. 131.

2) Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht, Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Claassen, Berlin 2007, S. 16–117. In der Oktoberausgabe 2007 hat *Frieze* die «Slapstick Methode» mit Beiträgen von Brian Dillon, Melissa Gronlund, Jörg Heiser, Christy Lange, Sally O'Reilley und Jan Verwoert zum zentralen Thema erhoben.

3) Panik bezieht sich auf die zu dieser Zeit angesagte Rockmusik des in Hamburg lebenden Sängers Udo Lindenberg und sein Panik-Orchester. Christian Jankowski hatte in Göttingen Jahre lang Hardrock gespielt, in Bands, die so schöne Namen trugen wie Namenlos und Mephista. Er war, wie er in seiner sogenannten Autobiographie bekennt, Udo-Lindenberg-Fan, ein Grund mehr, von Göttingen nach Hamburg zu ziehen. Christian Jankowski, *Mein erstes Buch*, Portikus Frankfurt am Main 1998, S. 140–141.

4) Bei Hentz hat Jankowski seine Grundklasse an der HfbK absolviert.

5) Zu denen die fälschlicherweise oft dazu gezählten Künstler um Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen nicht gehörten. Sie hatten ganz im Sinne des Slapstick eine Gegenposition bezogen, die sich mit den absurden Alltagsfragen der Menschen in unserer Gesellschaft befasste.

6) Einer der führenden Vertreter war Stephan Schmidt-Wulffen, der Hamburg in seiner Zeit als Direktor des Kunstvereins (1992–2000) zu einem Zentrum der Konzeptkunst machte. In der Gruppenausstellung «Fast Forward – Body Check» des Kunstvereins von 1998 bestand Christian Jankowskis Beitrag DIREKTOR PUDEL darin, Schmidt-Wulffen für die Dauer der Eröffnung der Ausstellung durch einen Zauberer in ein Exemplar dieser gelehrigen Hunderasse zu verwandeln. Besonderes Interesse zeigte der Pudel für ein Elke-Krystufek-Porträt und die glitzernden Bonbons von Felix Gonzalez-Torres. Der Versuchung, einer geknickten Laterne Martin Kippenbergers näher zu treten, widerstand er.

7) Mit Bazon Brock als Doktorvater. In: *Kunstforum International*, Bd. 125, 1994, S. 50ff, sind die Hauptthesen zusammengefasst. Thomas Wulffen ist der jüngere Bruder Stephan Schmidt-Wulffens (Fussnote 6).

8) Burkhard Schnepel, «Meister und Narren», in *Geist, Bild und Narr.* Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen, Festschrift für Fritz Kramer, Philo-Verlagsgesellschaft, Berlin/Wien 2001, S. 97–118.

9) Ebenda, S. 101–102.

10) Auch die letzten Arbeiten – Videofilme – von John Bock sind in der Horrorszene angesiedelt. Hier wird, man denke an eine vergleichbare Entwicklung bei Paul McCarthy, offenbar einem Trend Rechnung getragen.

11) Hervorzuheben sind die Beiträge von Jörg Heiser, «Looking back at the future perfect on Christian Jankowski's work as work», in *Play*, Ausstellungskatalog, Amsterdam (De Appel Foundation) 2001, S. 112–118; Melissa Ragona, «The Violence of Theory: Christian Jankowski's Horror Trilogy», in *Christian Jankowski, Frankenstein Set*, Christoph Keller Editions und JAP/Ringier-Kunstverlag, Zürich 2007, S. 222–274; Marc Spiegler, «Wing and a Player», ARTnews, Sommer 2006, S. 150–151.

12) In dem Gemälde NARRENSCHIFF von Hieronymus Bosch (um 1495) aufgenommen.

THANK YOU, GOD. THANK YOU FOR MAKING THIS POSSIBLE.

CHRISTIAN JANKOWSKI'S CONTRIBUTION TO THE PATHOLOGY OF THE CULTURE INDUSTRY

HARALD FALCKENBERG

"We're not beginning to… mean something?" This is the greatest fear of Hamm and Clov, the survivors of a cataclysmic event that has left nothing but a small room, the stage for their strange, nonsensical rituals. Supplies are running out, things are taking their course. Hamm is blind and tied to his wheelchair. Clov, the servant who cannot sit down, hates his master and would like to leave Hamm, but he lacks the strength. He is sensible, tidy to the point of pedantry, and he obeys every command. Finally, Hamm submits to his fate: "It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you anymore."[1)]

Our subject here is the artist, actor, performer, magician, seducer, thief, knave, and charlatan Christian Jankowski. He set out to hold up a mirror to a postmodern society cut adrift from convictions and visions with its inscrutable hierarchies and systems of exploitation. Slapstick in the vein of Marcel Duchamp, Charlie Chaplin, and Buster Keaton remains a central theme in art today, and a key element in Jankowski's work. *Frieze* editor Jörg Heiser deals at length with the significance of slapstick in contemporary art in his recently published book.[2)] He concludes that the fragile balance between ridiculousness and pathos cannot simply be proclaimed with a frozen grin. Artists who simply set up shop in the slapstick method have already betrayed its fundamentally mercurial nature.

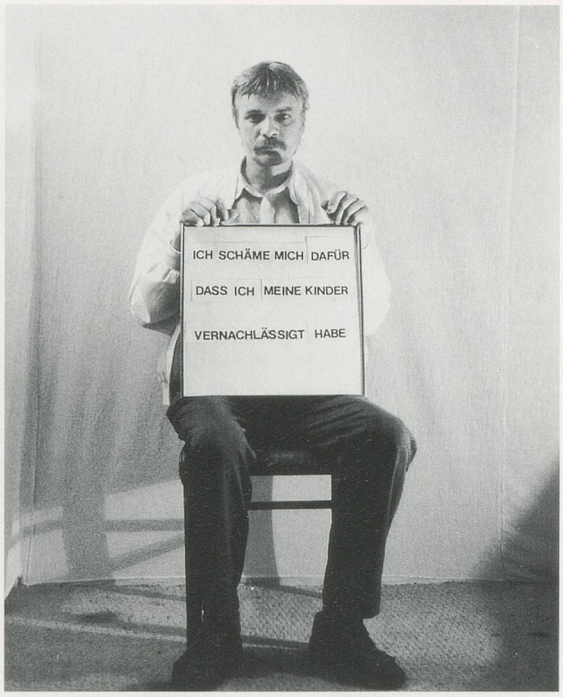
In Jankowski's case, this balance lies in his charm, in his smile. He looks fabulous and he acts cool, like James Stewart or Gary Cooper. With respect to the art world, this charm is always double-edged. It is his disarming way of persuading people to take part in

HARALD FALCKENBERG, born 1943, is a collector of contemporary art and president of the Kunstverein in Hamburg.

his actions and expose themselves, while the artist himself keeps a low profile. His smile is a protective wall allowing no conclusions to be drawn on a personal level.

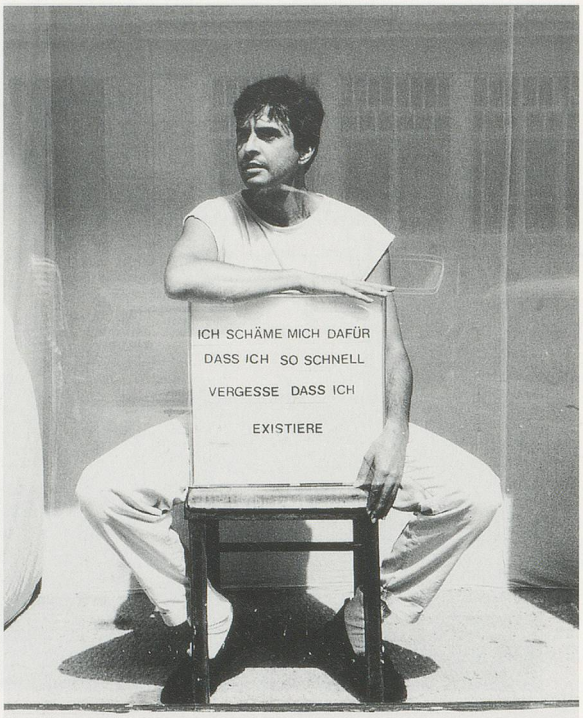
Jankowski could be the ideal son-in-law, but he isn't. His personality is marked by a desire to be in on the act, but also by an evasiveness as resolute as it is nonchalant. This role is played to perfection by James Stewart in *Destry Rides Again* (1939), a western that subverts the American myth of the western. James Stewart, somehow slipping into the role of the sheriff as he passes through town, has to deal with Marlene Dietrich, who plays a saloon vamp. When things get difficult, which happens several times, Stewart doesn't draw a Colt. He acts soft and embarrassed, whittles away at a scrap of wood, and tells his baffled adversaries: "I used to have a friend..." Of course, Dietrich, his unrelenting opponent, falls in love with him and mends her ways. As Stewart is leaving, she dares to ask if she can go with him. His laconic reply: "I used to have a friend..." Christian Jankowski's persona is not unlike this, a traveling man, always hunting something, but also being hunted and caught by reality. In his first video (THE HUNT) from 1992, in what was to become his trademark style, Jankowski transforms a supermarket into an adventure playground and shoots his purchases with a bow and arrow. The punch line is when the cashier, completely unfazed, carefully lifts the items out of the trolley on the arrow and pushes them past the barcode reader. Yes, there comes a moment when the fun is over, the hour of reckoning. Jankowski is also familiar with this last, deadly serious part of the game.

The Belgian conceptual artist Guillaume Bijl, who specializes in studying the phenomenon of supermarkets as mass culture, saw the video and invited Jankowski to a group show of Hamburg artists in Antwerp in 1996. Jankowski came, but not in person. He appeared as a white dove. This Antwerp exhibition was Jankowski's breakthrough. MEIN LEBEN ALS TAUBE (My Life as a Dove, 1996) was his first show at Klosterfelde in Berlin and the beginning of his ongoing partnership with the gallery. This was followed by invitations from Harald Szeemann to the Lyon Biennial (1997) and the Venice Biennial (1999). Jankowski's casual approach should not be allowed to obscure the fact that he is a hard worker. In the eleven years between 1996 and 2007, his work has featured in over 50 solo shows and 180 group shows around the globe.



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of having neglected my children," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

Jankowski doesn't make it easy for those who participate in his actions. They must reckon with being taken for a ride at any time; to be precise, Jankowski creates situations in which the protagonists take themselves for a ride. In MEIN ERSTES BUCH (My First Book, 1998) at Portikus in Frankfurt, for instance, Jankowski decided to write a book over the course of the show. He invited literature experts and quizzed them on how to proceed. Predictably, the answers were dreadful and as a result, the "autobiographical" section of the book—actually written by his ghostwriter Cathrin Backhaus—could not be expected to be any better. For all Jankowski's mock-



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of forgetting fast that I exist," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

ery of others, there is always also a good dose of self-irony. This performance in Frankfurt is among the artist's strongest. He tried in all earnest to feel his way into a new profession, but the *genius loci* of Frankfurt as a city of books refused to rub off. He tried so hard to get it right that the undertaking was doomed to fail from the outset, and given the effort involved, it did so on a grand scale. We can assume that this first book was also his last.

The strategy of indeterminacy can drive curators to the verge of insanity. No one is ever quite sure when Jankowski will arrive. Then he often turns up saying he has no idea what he wants to do yet. In Venice he is supposed to have wandered the city for days in search of inspiration. Finally it found him, thank God, watching television in his hotel room. The fortune tellers on the local channels appealed to him and so he made TELEMISTICA (1999): Jankowski asked two women and three men in this line of business to assess the outlook for his artistic oeuvre in terms of production and reception. For the exhibition "Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit" (Grotesque! 130 Years of Impertinent Art, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, and Haus der Kunst, Munich, 2003), I was asked to write a catalogue text on the role of the grotesque in contemporary art and on the video work being contributed by Jankowski. Ten weeks before the show was due to open, Schirn director Max Hollein was unable to give me any precise details. Allegedly, the plan was to confront the show's visitors with audience comments that had been submitted somewhere entirely different after a cinema screening. Conversely, the reactions of visitors to the gallery were to be used as a cinema advertising trailer for the "Grotesk!" show. Not a bad idea, capturing reactions to reactions about reactions. But I wanted to know a little more. The artist's Berlin gallery informed me that Jankowski was in the United States, where he could be contacted through Michele Maccarone, a young New York gallerist and sub-agent. So I contact my busy friend Michele Maccarone, who's never at a loss for words. No reply. Obviously hard at work with Christian. Then a sign of life arrives. The gallery's then director, Angela Kotinkaduwa, replies: "Christian is currently in Pittsburgh working on a project and leaving for Rome on Wednesday. At this time he has no telephone nor does he have access to his e-mail. I have forwarded your e-mail to his account but unfortunately he won't be able to read it or to respond until he arrives in Rome."

Christian Jankowski, born in 1968 in Göttingen, lives in Berlin and New York. But, ultimately, he lives all over the world. With over fifty bi- and triennials, and its countless museum and gallery exhibitions, the international art business imposes a travel schedule on artists that barely leaves them time to breathe: from Berlin via Venice to Sarajevo, from Lyon via São Paulo and Tokyo back to Helsinki, Stockholm, and Brussels. This world of modern nomadism is the world of Christian Jankowski, John Bock, and Jonathan Meese. These three German artists have much in common and much that sets them apart. What links them above all is their time spent studying

together at the Hochschule für bildende Künste (Hamburg Academy of Fine Arts) in the mid-1990s—a time and a place that left a deep impression on their work.

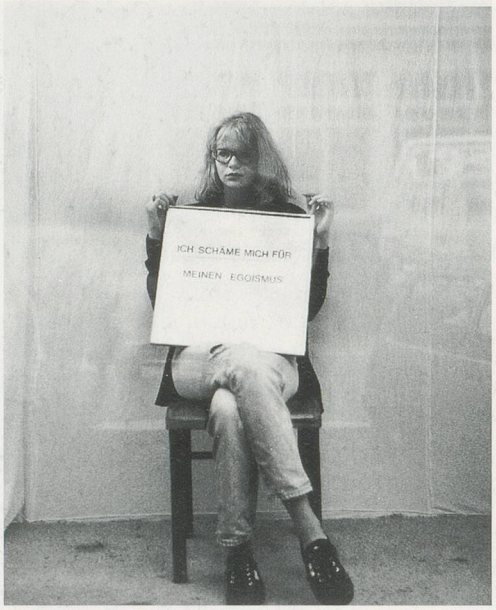
Traditionally, Cologne and Düsseldorf have been the bastions of advanced art in Germany. In the late 1970s, this began to change. Hamburg and later Berlin became magnets for young artists like Stefan Balkenhol, Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, and Bernhard Prinz. In the 1980s and 90s, they were joined by Franz Ackermann, Daniel Richter, Andreas Slominski, Wolfgang Tillmans, and the above-mentioned trio. To date, the reasons for this reorientation have not received much attention. It may have been that the artists wanted to escape the same old circles and cliques on the Rhine. Another important factor was certainly Hamburg itself, a port with a diverse subculture, bizarre dive bars, and alternative music from punk to "Panik."[3] But the key stimuli came from Hamburg's art academy, which has always been a peculiarly unorganized institution and probably the art school in Germany that is the freest and most open to experiment. The emphasis here is not so much on learning painting and other techniques for the creation of artworks. It's about attitude. On the one hand a political position, leftist through communist. But there was always another faction whose aim was to subvert the order of modern systems and technical intelligence via defiant laughter and higher forms of tomfoolery. In the 1960s, the way forward was shown by two professors: Gerhard Rühm, who brought a brand of snide humor peculiar to Vienna, and the "German Hercules" Bazon Brock with his theory of failure as a fundamental principle. In the 1970s and 80s, they were joined by the pogo-dancer Sigmar Polke in league with Achim Duchow, the bohemian Klaus Boehmler, the roguishly cunning Franz Erhard Walther, the savage performer Mike Hentz,[4] and the ironist Werner Büttner. These teachers founded a unique school of subversive humor at Hamburg's art academy whose influence is still alive today.

Art students in the early 1990s found themselves in an extremely difficult situation. The art market had collapsed, people had stopped talking about the neo-Expressionist painting of the "Junge Wilde."[5] It was the hour of the theorists. Conceptual Art—a child of Post-Structuralism—focused on institutional critique and site/group-specificity and social praxis as a model for autonomous artist groups.[6] Systems theories about functional apparatuses—summarized by Thomas Wulffen in his influential PhD thesis on the "art operating system"[7]—made the rounds. The path of an artwork from its conception by the artist to the hands of the buyer seemed to have been mapped out to the last detail. But of course things were not so simple. In his first performance at the Academy in 1992, John Bock asked: How do I become famous? To this day, Christian Jankowski still harbors doubts over the right approach. For the "Zones of Destruction" exhibition in Graz in 1992, he visited a psychoanalyst to solve his problem: desperately seeking an artwork.

For artists in the 1990s who refused theory, the only way out was the burgeoning art and culture industry of the time. John Bock, Jonathan Meese, and Christian Jankowski went into service with the new masters: the curators, sponsors, and organizers of cultural events. The artists knew exactly what they were letting themselves in for. They served the art business at the same time as counteracting it. The Hochschule für bildende Künste in Hamburg had prepared them superbly for this task. Even the allocated roles were fitting: Bock as a nutty professor, Meese as a mythologist and expert on maniacs down the ages, and Jankowski as a specialist on mass communication and its disorders.

History has given us many different types of fool: the knave, the clown, the court jester, the demonic trickster, and the Holy Fool.[8] Today's art business has led to a re-feudalization of the relationship between artist and client. Bock, Meese, and Jankowski subvert these new power relations as fools and indispensable cleansing agents. They can thus be understood as modern court jesters who hold up a mirror to the rulers.

His cunning exploitation of references and his unbridled, uncontainable meanderings bring Jankowski close to the figure of the trickster familiar from earlier cultures.[9] For him, as for all other proponents of foolery and slapstick, the rule applies that, instead of settling down in the system, their art



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of my egoism," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

must remain in motion. Trickery must not be reduced to a gag. It is also imperative to oppose the constantly self-surpassing logic of a culture industry that tries to enhance the attractiveness of events with art that is bigger and bigger, shriller and shriller. In this light, Jankowski's exhibition "Us and Them" trilogy (2006), with two videos and one film in the horror genre, is not unproblematic.[10] THE HOLY ARTWORK (2001) treads the line between complicity and criticism. Jankowski persuaded televangelist Peter Spencer from the Texan Harvest Fellowship Church to devote one of his weekly half-hour broadcasts to the theme of art and religion. In his unctuous address, Spencer explains that the relationship between art, religion, and television reflects the old three-dimensionality of the Holy Trinity of Father, Son, and Holy Ghost. During the sermon, Jankowski sinks to the floor and stays their motionless. When the sermon has come to an end, he gets up with the words: "Thank you, God. Thank you for making this possible." Over the top? Too much pathos? Well, I liked it. Even if a shot of Jankowski's friendly, inscrutable smile might have been a conclusion more in keeping with the logic of foolery and slapstick.

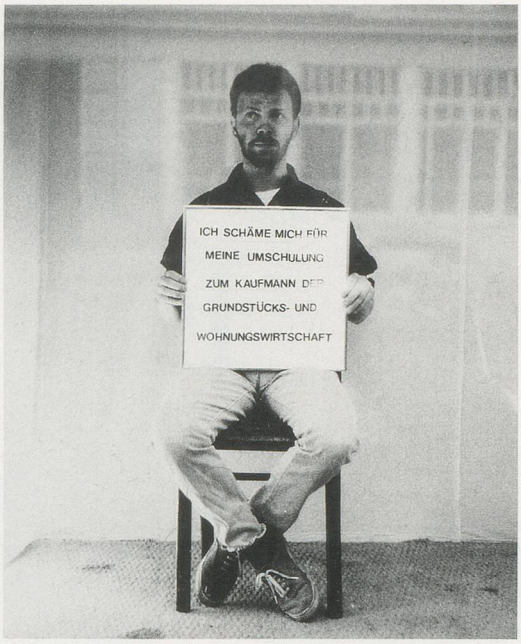
Much has been written about Christian Jankowski's work, much of it illuminating.[11] He gets himself and his collaborators tangled up in scenes of hopeless confusion where—and this seems to be a key factor in his work—the people he involves are implicated to a degree rarely seen with other artists. Here is someone who takes seriously the assumption that without the viewer, artworks are inconceivable. The fool not only describes a grotesque world; he also closes the gap between stage and auditorium, addressing visitors as active participants in his total theater. Jankowski's works are always best when, rather than being planned out to the last detail, they develop by the free experimentation of all those involved, including the audience, and end up going nowhere.

A perfect example of this is the "Dramensatz" project at the Museum of Contemporary Art in Basel (2003). In the accompanying publication, curator Philipp Kaiser gives an overview of the works on show, thorough and matter-of-fact, as one would expect from someone organizing a museum exhibition in Switzerland. This is followed by a puzzling item, the reproduction of a "strictly confidential" letter sent by art theorist Massimiliano Gioni to the publisher of the planned catalogue before the exhibition. It is a diatribe against Jankowski. Gioni urges the publisher to avoid any form of contact with the artist, saying he is a charlatan who has often stormed the ivory tower of knowledge and left everything in ruins. With his appearance and flattering manners, the letter continues, and by deliberate use of his German accent, he has succeeded in exposing many people from very different walks of life to ridicule and humiliation. After this, the publisher's reply is printed. He politely thanks Gioni for the warning, but points out that the publishing house has full confidence in Mr. Kaiser, who is known as a competent and qualified art historian and museum director, someone who can be trusted to make sure that Chris-

tian Jankowski does not violate the rights of any third parties. The publisher concludes by saying how much he is looking forward to seeing the finished book and offering to send Mr. Gioni a complimentary copy.

Readers of the publication ask themselves what is real and what is fake. Did the publisher at least give an honest answer? Probably, maybe, maybe not. That's for us to puzzle over. And we can look forward to more tricks and bluffs from Jankowski, the service provider. Long live the culture industry! It remains to point out that Sebastian Brant, the Basel-based master of late-medieval moral satire, would have celebrated his 550th birthday this year. His treatise *Narrenschyff ad Narragoniem* (The Ship of Fools, 1494, with 73 woodcuts by the young Albrecht Dürer),[12] dealing with vice, stupidity, deceit, and all other forms of typically human misconduct, caused a sensation in Europe at the time—and its impact is still being felt today.

(Translation: Nicholas Grindell)



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of my re-education as a real estate agent," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

1) Samuel Beckett, *Endgame*, 1956 (New York: Grove Press, 1958) p. 32 and p. 79.
2) Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* (Berlin: Claasen, 2007), pp. 116–117.
3) "Panik" refers to the rock music of the Hamburg-based singer Udo Lindenberg and his "Panik-Orchester" that was very popular at the time. In Göttingen, Christian Jankowski played for many years in hard rock bands with lovely names like "Namenlos" (Nameless) and "Mephista." And as he admits in his "autobiography," he was a fan of Udo Lindenberg—one more reason to move from Göttingen to Hamburg. Cf. Christian Jankowski, *Mein erstes Buch* (Frankfurt am Main: Portikus, 1998), pp. 140–141.
4) Jankowski was in Hentz's foundation course at the Academy.
5) A group that did not include, as is often falsely claimed, the artists associated with Werner Büttner, Martin Kippenberger, and Albert Oehlen, who, in the spirit of slapstick, adopted a counter-position dealing with the absurd everyday concerns of people in our society.
6) A leading figure here was Stephan Schmidt-Wulffen; during his tenure as director of Hamburg's Kunstverein (1992–2000) he made the city a center of Conceptual Art. For the group show "Fast Forward – Body Check" at the Kunstverein in 1998, Jankowski's contribution DIRECTOR POODLE consisted of having a magician turn Schmidt-Wulffen into an example of this sagacious breed of dog for the duration of the show's opening. The poodle showed particular interest in an Elke Krystufek portrait and in Felix Gonzalez-Torres' sparkling candy. It resisted the temptation to step up to Martin Kippenberger's buckled streetlamp.
7) With Bazon Brock as his supervisor. In *Kunstforum International*, issue 125, 1994, pp. 50. Thomas Wulffen is the younger brother of Stephan Schmidt-Wulffen (see note 6).
8) Burkhard Schnepel, "Meister und Narren," *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen, Festschrift für Fritz Kramer* (Berlin: Philo, 2001), pp. 97–118.
9) Ibid, pp. 101–102.
10) John Bock's most recent works—video films—are also rooted in horror. In view of a similar development in the work of Paul McCarthy, this clearly reflects a trend.
11) Of particular interest here are the following: Jörg Heiser, "Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work," *Play* (Amsterdam: De Appel, 2001), pp. 112–118; Melissa Ragona, "The Violence of Theory: Christian Jankowski's Horror Trilogy" in *Christian Jankowski, Frankenstein Set* (Zurich: Christoph Keller Editions published by JRP/Ringier Kunstverlag AG, 2008), pp. 222–274; Marc Spiegler, "Wing and a Player," *ARTnews* (Summer 2006), pp. 150–153; James Trainor and Ana Paula Cohen, "Poisoned Arrow," *Frieze* 66 (April 2002), pp. 70–73.
12) Also featured in the painting of the same name by Hieronymus Bosch (circa 1495).

Bis in alle Ewigkeit

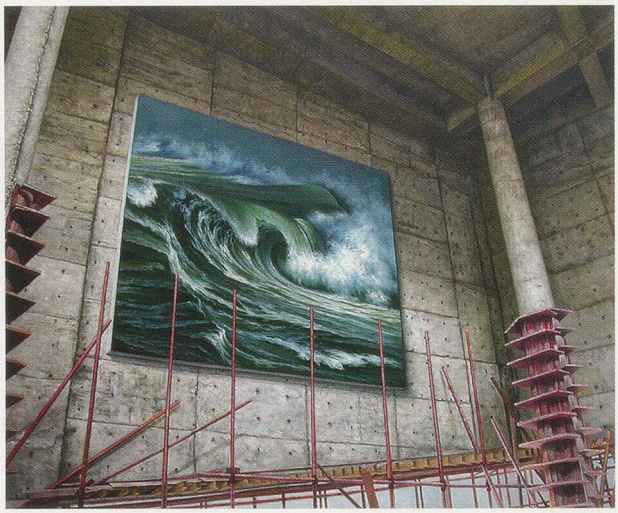
JÖRG HEISER

CHINA PAINTERS

Shenzhen, Megametropole der südchinesischen Sonderwirtschaftszone: Wohnblocks und Bürotürme, soweit das Auge reicht. Erst nach knapp einstündiger Fahrt, von Hongkong kommend, taucht auf dem Strassenschild «Dafen Oil Painting Hamlet» auf. Das vermeintliche «Dorf» entpuppt sich als geplantes Kleinstadt-Idyll mit Fussgängerzonen und mehrstöckigen Häuserblocks, angeordnet um einen Platz mit einer Büste Da Vincis. An die zehntausend Kopistenmaler sollen hier arbeiten und etwa fünf Millionen Ölbilder pro Jahr produzieren, für Hotellobbies, Büros und Privatwohnungen in aller Welt.

In täglicher Routine werden Klassiker der Malereigeschichte, chinesische Landschaften oder Familien- und Politiker-Porträts nach Photovorlage seriell gemalt und konkurrenzlos billig verkauft. Viele der Kopisten haben direkt nach der Schule begonnen, andere haben an der Akademie studiert (in der chinesischen Tradition hat die Kunst der pefekten Kopie einen sehr hohen Stellenwert).

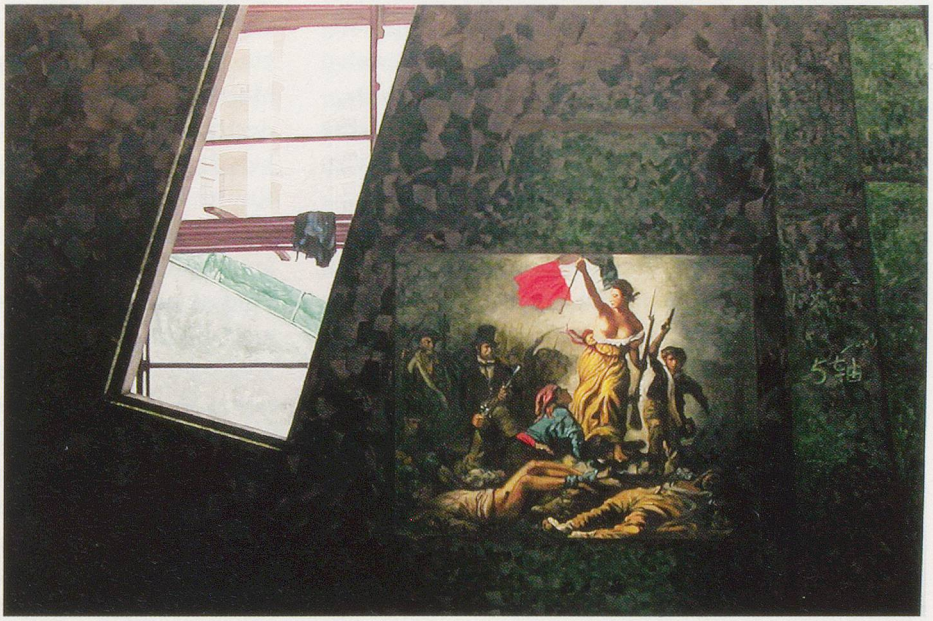
Direkt neben dem «Ölmalerdorf» taucht ein futuristischer Fremdkörper auf – wie ein schwarzer Stealthbomber. Der kantige, flachgestreckte Bau – konzipiert vom hiesigen Architektenbüro Urbanus – ist im Inneren durchbrochen von vertikalen Bauele-



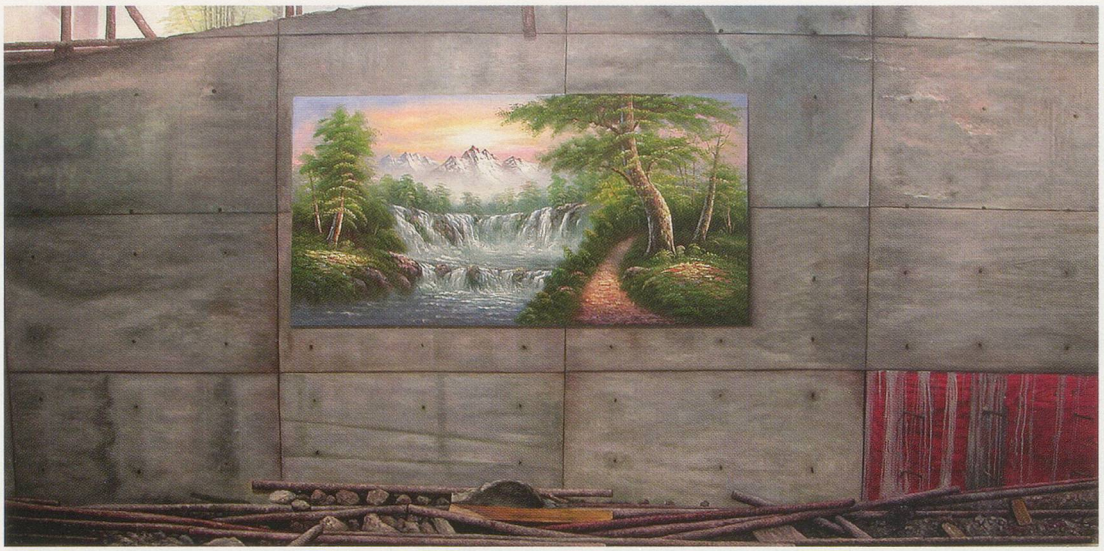
CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, THE WAVE, 2007, oil and acrylic on canvas, 70 x 57" / DIE WELLE, Öl und Acryl auf Leinwand, 178 x 145 cm.

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, FAMILY, 2007, oil and acrylic on canvas, 105 x 87" / FAMILIE, Öl und Acryl auf Leinwand, 267 x 221 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, LIBERTY, 2007, oil and acrylic on canvas, 78 x 51 1/2" / FREIHEIT, Öl und Acryl auf Leinwand, 198 x 131 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, CADENCE - RHYTHM, 2007, oil and acrylic on canvas, 195 x 96" / KADENZ - RHYTHMUS, Öl und Acryl auf Leinwand, 495 x 244 cm.

menten, die als hoher Raum oder Lichtschacht die umgebenden Wohnblocks noch einmal zitieren. Es handelt sich um das Dafen Art Museum. Sollen hier neben den Kopien aus den angrenzenden Galerien die Originale gezeigt werden? Oder sollen die Kopisten selbst aussen vor bleiben? Im Inneren ist bis auf eine Putzkolonne nichts zu sehen, das kürzlich eröffnete Museum mit seinen dramatisch schrägen Wänden und desorientierenden Raumfolgen ist leer, es ist keine Sammlung und keine Ankündigung kommender Ausstellungen in Sicht. So ist es mit vielen der zahlreichen neuen Museumsbauten in China – sie sind leere Platzhalter der Demonstration des Machbaren im Zuge des beispiellosen Bau-, Wirtschafts- und Kunstbooms in China.

Christian Jankowski kam im Winter 2006/2007 mit der Absicht nach Hongkong und Shenzhen, ein Projekt mit Kopistenmalern zu realisieren. Er hatte etwa zwei Jahre vorher in der *South China Morning Post* über das Phänomen gelesen. Nun hörte er vom gerade entstehenden Dafen Art Museum. Das Architekturbüro ermöglichte ihm eine Begehung der Baustelle. Es entstanden Hunderte von Photos der unfertigen Räume mitsamt der noch sichtbaren Gerüste, Geräte und Baustoffe. Von Bildausschnitten, in denen man sich bereits die Hängung eines Bildes vorstellen konnte, machte Jankowski Abzüge, die er einer Reihe von Kopistenmalern vorlegte, nachdem er vorbereitende Gespräche mit ihnen geführt hatte, um sie mit der für die allermeisten ungewohnten Aufgabe vertraut zu machen, selbst ein Bild zu erfinden. «Mein Auftrag an sie lautete: Wenn ihr die Macht hättet, ein Bild in das neue Museum von Dafen zu hängen, welches würde es sein?»[1)]

Darin bestand Jankowskis entscheidende Verknüpfung: Was, wenn die Kopistenmaler selbst in die Lage kämen, und sei es nur malerisch-imaginativ, ein Bild in dieser noch im Entstehen befindlichen Museumsarchitektur zu platzieren? Woraus sich wiederum die Frage ergibt: Wie verhält sich die Tätigkeit der Dafen-Maler eigentlich zur zeitgenössischen Kunst? Jankowski lässt – im Gegensatz zu manchem künstlerischen Zeitgenossen – das «Anzapfen» billiger kunsthandwerklicher Herstellung nicht im vagen Hintergrund einer resultierenden Arbeit, die zu allererst auf spektakuläre visuelle und physische Präsenz abzielt (wenn's sein muss noch geadelt durch einen «letzten Strich» des Künstlers). Er belässt es auch nicht bei der konzeptuellen Zurückweisung malerischer Handschrift, fussend auf einer Tradition, zu der John Baldessaris von Sonntagsmalern gefertigte «Commissioned Paintings» (1969) ebenso gehören wie Martin Kippenbergers Serie «Lieber Maler, male mir» (1981), für die er mit einem Pla-

katmaler zusammenarbeitete. Und er will auch nicht wie beispielsweise Daniel Richter (der im Sommer 2007 vor dem Centre Pompidou für einen Tag als Strassenmaler Porträts anfertigte) für einen kurzen Moment die Rolle des Gebrauchskünstlers einnehmen, um der eigenen spezialisierten Produktion einen ironischen Schuss *street credibility* zu verleihen.

Bei CHINA PAINTERS werden die Gebrauchskünstler nicht bloss eingesetzt (oder ersetzt), sondern sie werden selbst – und sei es ihnen unbehaglich – zu einem Teil in die Rolle des zeitgenössischen, konzeptuell, kuratorisch denkenden Künstlers versetzt. Neben den darstellungstechnischen Problemen – sei es zum Beispiel, dass der Spezialist für Blumenbilder es nicht gewohnt ist, seine Motive raumperspektivisch verzerrt darzustellen – zwingt das die Kopistenmaler zur Demonstration ihres Selbstverständnisses: zwischen handwerklich und künstlerisch, kommerziell und idealistisch. Man spürt es in den Antworten auf Fragen, die Jankowski ihnen gestellt hat (warum sie das betreffende Gemälde für das Museum auswählten und warum es wichtig für sie sei), ebenso wie in den resultierenden Bildern. Der Maler einer idyllischen Landschaftsszene (CADENCE /RHYTHM, 2007) sagt, es gehe um die Schönheit der Natur und darum, dass er dieses Landschaftsmotiv bereits tausendmal gemalt habe und seine Platzierung im Museum seinem Meister huldige – er vertraut auf das Gewohnte. Der Maler einer formal konservativen Kopie von Eugène Delacroix' LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (1830) platziert diese in einer düsteren Ansicht des Museumrohbaus, was natürlich als Kommentar zur bislang ausgebliebenen demokratischen Öffnung Chinas zu verstehen ist; entsprechend sagt er, es gehe bei Kunst nicht um ästhetisches Wohlgefallen, sondern um den Ausdruck des Denkens, und er habe schon immer die westlichen alten Meister dafür bewundert, wie sie zur Gesellschaft Stellung genommen hätten. Ein ideologisch entgegengesetzt motivierter Kollege zieht es vor, drei Grössen chinesischer Politik – Deng Xiao Ping, Hu Jintao und Jiang Zemin – in altbewährter Verklärungsmanier darzustellen (THREE LEADERS, 2007), doch die chaotisch herumliegenden Gerüststangen am Boden unterminieren die geordnete Vision des Triumvirats. Wieder ein anderer spielt auf den Malauftrag selbst an: eine absurd-kitschige SEXY PAINTING MACHINE (2007) mit frivolem Frauenbein, die ein groteskes Porträt Salvador Dalís ausspuckt; vielleicht der deutlichste Versuch, der Vorstellung einer zeitgenössischen künstlerischen Geste zu entsprechen (die Bilder sind im Übrigen mit den Signaturen der Maler versehen, nicht mit Jankowskis – nur ein Zertifikat belegt gleichzeitig deren Zugehörigkeit zu seinem Werk).

LIVING SCULPTURES

Etwa im gleichen Zeitraum wie das Projekt CHINA PAINTERS entstanden auch drei Bronzeskulpturen, LIVING SCULPTURES, die unmittelbar auf Strassenkünstler zurückgehen, die in Fussgängerzonen – in diesem Fall der Hauptflaniermeile von Barcelona, La Rambla – unbeweglich als lebende Statuen für Passanten verharren: einer als Che Guevara, einer als römischer Legionär (er bezeichnet sich selbst als Cäsar), sowie einer als Salvador Dalís surreale Frau-als-Kommode. Diese Darsteller wurden mitsamt ihrem Kostüm in Gips abgenommen und in Bronze gegossen; das Ergebnis wurde an verschiedenen Orten im Verlauf des Jahres 2007 aufgestellt.

Die Subkultur der «lebenden Statuen» geht auf den alten Pygmalion-Mythos der zum Leben erwachenden Statue zurück, auf die alttestamentarische Geschichte von Lots zur Salzsäule erstarrten Frau, auf die alten Traditionen des Strassengauklertums und des höfischen *Tablaux Vivants* (das allerdings mehr mit Malerei als mit Skulptur zu tun hat), aber auch auf die jüngere Geschichte der Performance (besonders Gilbert & Georges LIVING SCULPTURE von 1971). Zugleich geht es aber einfach um den schlichten Täuschungseffekt zur milden Belustigung, um dafür ein paar Münzen als Belohnung einzustreichen.

Bei den Bildern der CHINA-PAINTERS-Serie wird die Frage des Display – die imaginäre Platzierung im Museum – schon im Bild beantwortet, so dass ich auf die Frage nach der Produktionsweise stosse: Wie sind die kreativen Entscheidungen bei der Herstellung zwischen Jankowski und den Malern wohl verteilt? Bei den LIVING SCULPTURES ist es genau umgekehrt: Hier wird die Frage der Produktion – ist es ein still verharrender Mensch oder eine Bronzeskulptur?

– schon in der physischen Beschaffenheit beantwortet. Stattdessen die Frage des Displays: Welche Unterschiede ergeben sich, wenn die drei Statuen auf der belebten Flaniermeile vor dem Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona aufgestellt sind; in der Galerie Maccarone in New York; vor der Neuen Nationalgalerie in Berlin; inmitten eines Aussenskulptur-Ensembles während einer Blockbusterausstellung; oder im Regent's Park in London im Rahmen der Aussenskulpturpräsentation der Frieze Art Fair? Diese vier Varianten ergeben eine Dramaturgie: Bei La Rambla steht noch am stärksten die Frage im Raum, ob es sich um die «echten» Living Sculptures handelt oder um Bronzekopien. In der Galerie dagegen scheint am klarsten, dass es sich um Statuen handeln muss, und so verschiebt sich der Akzent auf die Frage nach ihrem kulturellen Stellenwert zwischen *High* und *Low*; und auch vor dem Museum in Berlin mag der kurze Anflug der Möglichkeit, es könne sich um Gaukler handeln, die die Schlangestehenden unterhalten, schnell verfliegen angesichts der Tatsache, dass neben ihnen modernistische Skulpturen platziert sind, wie Barnett Newmans BROKEN OBELISK (1963). Im Park treten die LIVING SCULPTURES wiederum in einen anderen Aggregatzustand über: Man erblickt sie plötzlich, wie ein scheues Tier – der Römer hinter einem Baum, Che und die Dalí-Frau jeweils zwischen Büschen. Wie bei klassischen Park-Statuen erzeugt das den eigenartigen Effekt der Belebung. Der Römer ist plötzlich wie ein Don Quichotte, der sich nicht in die Ritterzeit, sondern eine imaginäre Antike hineingesteigert hat und nun tatsächlich wie vom Blitz getroffen hier verharrt. Zugleich weiss man, dass es sich um eine Skulpturenpräsentation im Rahmen einer Kunstmesse handelt, allerdings in einem Bereich, der auch für alle anderen Parkbesucher zugänglich ist. Im Betrachten der Arbeiten vermengen sich also vollends ihre möglichen Aggregatzustände als einerseits metallharte, objekthafte Kunstware, den hochkulturellen Werten von Exklusivität und Kritik verpflichtet, und andererseits performativ-flüchtige Unterhaltungsform, Ausdruck der populärkulturellen Werte von Zugänglichkeit und Empathie: Und so klettern Kinder, während Sammler noch die Materialbeschaffenheit taxieren, auf ihnen herum.

WAS FÜR WEN UND WIE

Die beiden Serien Jankowskis liessen sich oberflächlich einordnen als künstlerische Appropriationen in der Nachfolge Duchamps, Warhols und Koons', verwirklicht in den ausgeleierten Ästhetiken längst millionenfach reproduzierter «klassischer» Motive. Bleibt angeeigneter Kitsch nicht dennoch einfach Kitsch? Es gibt zwei entscheidende Kriterien für Kitsch: Es handelt sich erstens um einen eindimensionalen Ausdruck, der – etwa durch Verniedlichung oder Überhöhung – einen eindimensionalen Affekt (milde Belustigung, Rührung, Pathos) erzeugen soll; und es handelt sich zweitens – daran verrät sich das Berechnende – um eine massenhafte, oft verfälschende Ausschlachtung früherer Kulturleistungen (Mona Lisa als T-Shirt, Van Goghs Sonnenblumen auf der Kaffeetasse).

Kein Zweifel also, Jankowski begibt sich mit LIVING SCULPTURES und CHINA PAINTERS wissentlich auf das Terrain des Kitsch – ohne es sich dort mit den Signalen des ironischen Zelebrierens oder des Zynismus bequem zu machen. Denn es geht nicht darum, die aus der Kunstgeschichte in die Populärkultur entlehnten Motive lediglich zurück in die Kunst zu transferieren. Entscheidend ist vielmehr, dass die Bedingungen des Machens, Zeigens und Betrachtens von zeitgenössischer Kunst einerseits und Gebrauchs- und Strassenkunst andererseits zueinander in Beziehung gesetzt werden, um die Transformationsspuren sichtbar zu machen – was zugleich einen «Entkitschungseffekt» hat. Dies kann Jankowski nur gelingen, indem er eine Zusammenarbeit in Gang setzt, im Verlauf derer er einen Teil seiner künstlerischen Kontrolle den involvierten Strassen- und Gebrauchskünstlern überträgt.

Dieses Überlassen kreativer Entscheidungen – und nicht nur die «blosse» Zusammenarbeit – ist eine vielfach beschriebene, durchgängige Methodik in Jankowskis Werk. Bei KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (1997) wandte sich Jankowski wegen einer kreativen Blockade an einen Psychologen, der ihm durch eine Therapie – deren Verlauf wesentlich von diesem bestimmt wurde – zu einem Kunstwerk verhalf, das die Therapie selbst zur Grundlage einer Videoarbeit machte. Bei TELEMISTICA (1999) wurde ebenfalls ein Dialog – dieses Mal mit italienischen

CHRISTIAN JANKOWSKI, photos from Dafen, January 2007 / Photos aus Dafen.

Fernseh-Hellsehern – verarbeitet. Auch hier bestand die Pointe darin, eine Art *self-fulfilling Prophecy* in Gang zu setzen, im Verlauf derer die involvierten Akteure durch ihre gewohnte Tätigkeit das dokumentierende Video mitproduzierten – in diesem Fall durch hellseherische Antworten auf Fragen nach der Realisierung eben dieser Arbeit und der künstlerischen Zukunft Jankowskis. THE HOLY ARTWORK (2001) treibt das Abtreten der «kreativen Leistung» auf die Spitze, da Jankowski sich hier selbst zum «Spielball» des texanischen TV-Predigers Peter Spencer macht, indem er sich während der Live-Übertragung eines Gottesdienstes mit seiner Videokamera nach vorne bitten lässt, damit die Gemeinde das «Wunder der Kunst» besser verstehe. Er bricht zu Füssen Spencers wie in Trance zusammen, während der Prediger fortfährt, die Kunst, personifiziert in Jankowski, vollkommen zum Teil seiner religiösen Botschaft zu machen. Für ANGELS OF REVENGE (Racheengel, 2006) – um ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu nennen – bat Jankowski Teilnehmer eines Kostümwettbewerbs, der im Rahmen einer Horror-Messe in Chicago stattfand, in ein improvisiertes Filmstudio, um – verkleidet als grünes Monster oder blutdürstiger Metzger – ihre Rachephantasie in Bezug auf jene Person zu schildern, die ihnen in ihrem Leben am meisten unrecht getan habe. (Das grüne Monster will komischerweise ein kleines Messerchen zur Anwendung bringen; der Metzger, menschliche Körperteile unter dem Arm tragend, will sein Opfer mit Photos anschwärzen.)

All diese Arbeiten haben gemeinsam, dass Christian Jankowski als eine Art *Agent Provocateur* in einen kunstfremden Bereich, eine Subkultur oder einen institutionellen Zusammenhang eintritt – sei es Psychotherapie, Hellseherei, Fernsehpredigertum, Horror-Fankultur – und die jeweiligen Szenerien mit seinem konzeptuell-performativen «Auftrag» konfrontiert, um dann das Ergebnis als Video (oder auch Film, Buch, Installation, Photographie und so weiter) zu zeigen. Sie leben nicht zuletzt davon, dass eine produktive «Verwechslung» entsteht zwischen Werten und Parametern dieser jeweiligen Kontexte – vermittelt durch die aktive Teilnahme der anderen Akteure – und denen der zeitgenössischen Kunst.

Bei den CHINA PAINTERS und den LIVING SCULPTURES kann man zwar deutlich sehen, dass sie sich auf andere Kontexte als die der zeitgenössischen Kunst beziehen. Sie stehen aber dennoch in einer spezifischen, engen Beziehung zu ihr, sei es, weil die chinesischen Kopistenmaler (oder Auftragsbildhauer) längst zum «geheimen» Zulieferer vieler zeitgenössischer Kunstproduktionen in China und über die Grenzen des Landes hinaus geworden sind, oder weil die Strassendarsteller von LIVING SCULPTURES sich bewusst oder unbewusst auf die Performancekunst der letzten vierzig Jahre beziehen (auch wenn

sie in erster Linie auf «alte Kunst» rekurrieren). Hinzu kommt, dass Jankowski diesmal nicht mit Video arbeitet,[2] sondern zum ersten Mal mit den traditionellen Formen der figurativen Malerei und der figurativen Skulptur. Treffenderweise hiess die Präsentation der beiden Werkgruppen in der New Yorker Galerie auch «Superclassical»: die Kunst kann sich hier nicht mehr missverstehen lassen als ironische Aneignung vermeintlich so fremder Felder wie Fernsehreligion oder Horror-Fankultur, sondern muss in die «Niederungen» ihrer eigenen superklassischen Geschichte vordringen.

Sosehr die Arbeiten den Reflex des Verdachts provozieren (und dieser «Verdacht» wird meist nur bei Künstlern geäussert, die sowieso mit performativ-konzeptueller Praxis bekannt wurden), ein Zugeständnis an den Kunstmarkt und sein Verlangen nach den «superclassical» Medien zu sein, so sehr zwingen sie einen auf so drollige wie dringliche Weise, ständig nach den Bedingungen zu fragen – den Bedingungen des Machens, Zeigens, Betrachtens und Besitzens. Ein weiterer durch die Vorgehensweise unweigerlich provozierter «Verdacht» zeigt sich darin, dass man Jankowski fragt, was er den Kopistenmalern gezahlt habe (deutlich mehr als die China-üblichen Preise, zwischen einigen Hundert und deutlich mehr als tausend Euro), aber die gleiche Frage würde man bei berühmten zeitgenössischen Malern höchstwahrscheinlich nicht stellen (wenn diese überhaupt zugeben, dass sie mit Assistenten arbeiten, die tatkräftig an der Ausführung ihrer Werke beteiligt sind). Jankowski weist letztlich auf diese Doppelbödigkeit hin: Während wir es gewohnt sind, bei konzeptuellen, performativen und filmischen Werken die Entstehungsbedingungen auch dann mitzudiskutieren, wenn die Arbeiten selbst sie nicht thematisieren, bleiben wir oft genug bei Malerei und Skulptur an deren Materialität hängen und diskutieren nur das, was zu sehen ist, nicht das, was dahin geführt hat.

IN EWIGKEIT, AMEN

In einem früheren Text über Jankowski[3] hatte ich die These vertreten, dass viele seiner Arbeiten vier Merkmale erfüllen, die alle auch auf den neoliberal flexibilisierten Arbeitsbegriff zutreffen: dass erstens kein lineares, sondern ein *gebrochen-zirkuläres Zeitmodell* zugrunde liegt, die Struktur einer *self-fulfilling prophecy*; dass zweitens das projektbezogene *Delegieren* als Abgeben von Verantwortung zum Tragen kommt; dass drittens eine fortwährende *Transformation* nicht nur des Gegenstands der Arbeit, sondern auch der Mitwirkenden stattfindet (wer hat die kreative Verantwortung, wer ist «nur» Erfüllungsgehilfe); und viertens eine ständige *Revision* zugrunde liegt, der zufolge jedes neue Projekt auch völlig neuer Überlegungen, Fertigkeiten und Mitwirkender bedarf.

Die Pointe bei diesem Vergleich zwischen seiner künstlerischer Praxis und der allgemeinen Veränderung der Arbeitswelt bestand nicht darin, ihm – und einer ganzen Reihe anderer Künstler – nachzuweisen, sie bildeten unfreiwillig die Avantgarde für neue Arbeitsformen, die über die Unsicherheit flexibilisierter Bedingungen damit hinweg trösten, dass sie kreative Selbstverwirklichung versprechen. Die Pointe war vielmehr aufzuzeigen, dass Künstler wie Jankowski nicht bloss die «Manager» ihrer Projekte sind und diese je nach Bedarf flexibel hinter sich lassen können, sondern dass sie – und da kommt ein «konservatives», erinnerndes, aufbewahrendes Element der Kunst allgemein ins Spiel – im Gegensatz zu Managern auf lange Sicht immer für ihr Œuvre verantwortlich bleiben, für die «Hits» wie die «Flops». Jankowski implantiert in die Flexibilisierung das langfristige Gedächtnis der Kunst und seines seit den frühen 90er-Jahren sich entwickelnden Werks. Bei den CHINA PAINTERS und den LIVING SCULPTURES tritt nun – und das erscheint nur konsequent als konzeptuelle Zuspitzung – das Langfristige auf humorvolle Weise in der physischen Qualität der Arbeiten selbst auf: Öl und Bronze, gemacht für die superklassische Ewigkeit.

Dank an Christina Li, Tobias Berger und Fei Teng für wertvolle Hilfe in Hongkong und Shenzhen.

1) Aus Gesprächen des Autors mit dem Künstler.
2) Im Fall von LIVING SCULPTURES war das zunächst geplant: Eine frühe Idee sah vor, dass sich die LIVING SCULPTURES über Probleme zeitgenössischer Bildhauerei unterhalten sollten.
3) Jörg Heiser, «Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work», in Edna van Duyn (Hrsg.), *Christian Jankowski. Play*, Amsterdam: De Appel Foundation, 2001.

From There to Eternity

JÖRG HEISER

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, CAESAR, 2006 - 2007, bronze, installation view at La Rambla, Barcelona, May 2007, 112 x 62 1/2 x 52" / LEBENDE SKULPTUREN, Bronze, Installationsansicht, 284 x 159 x 132 cm.

CHINA SCULPTURES

Shenzhen, megametropolis and southern Chinese Special Economic Zone: apartment blocks and office towers as far as the eye can see. After just under an hour's drive from Hong Kong, we see the first sign for the Dafen Oil Painting Hamlet. The would-be "hamlet" is an urban planner's small-town dream with pedestrian zones and multi-story apartment blocks arranged around a square with a bust of Leonardo da Vinci. It's said that a good ten thousand copyists work here, producing around five million oil paintings per year for hotel lobbies, offices, and private homes all over the world. Day after day, classic paintings, Chinese landscapes, and portraits of family members and politicians made from photographs are turned out by the series and sold at knock-down prices. Many of the copyists start work straight after leaving high school, others study at art academies (in China the art of producing a perfect copy is very highly regarded).

Next to the Oil Painting Hamlet, a futurist foreign body looms into sight like a black stealth bomber. An angular, flatly elongated structure—designed by Urbanus—with its interior perforated by tall vertical spaces and light shafts that echo the surrounding apartment blocks. It's the Dafen Art Museum. Will the originals be shown here alongside the copies from the neighboring galleries? Or are the copyists supposed to stay away? Inside the building, with

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, CAESAR, DALÍ WOMAN, EL CHE, bronze sculptures, installation view Maccarrone, Inc. New York, February 2007 / LEBENDE SKULPTUREN, Bronzeskulpturen, Ausstellungsansicht.

its dramatically sloping walls and disorienting sequences of rooms, there's nothing to be seen apart from the cleaning crew: no collection, no announcements for upcoming exhibitions. The same could be said of many of the numerous new museum buildings in China—empty markers demonstrating what is now possible under the sway of the matchless building, economic, and art boom now gripping the Chinese Republic.

In the winter of 2006–07 Christian Jankowski went to Hong Kong and Shenzhen to work on a project with copy painters. He had learnt of their existence about two years previously from an article in the *South China Morning Post.* And later he also heard about the Dafen Art Museum, still under construction. The architects gave him permission to visit the building site. There he took hundreds of photographs of the as yet unfinished rooms, still cluttered with scaffolding, tools, and building materials. Jankowski made prints of shots where you could already imagine hanging a picture within the picture and showed these to some of the copy painters, but only after preliminary conversations where he put to them the idea—a novel idea for most copyists—of inventing a painting of their own. "My challenge to them was: if you had the authority to hang a painting in the new museum in Dafen, what would it be?"[1)]

Jankowski's crucial point was: what if the copyists were in the position—even only in their painterly imaginations—to place a picture in the unfinished museum building? Which leads to another question: how does the work of the Dafen painters actually relate to contemporary art? As a concept, this approach has much to be said for it. Unlike some of his fellow artists, Jankowski doesn't "tap into" cheap craft production only to leave it in the vague background of a finished piece which is primarily aimed at making a spectacular visual and physical impact (if necessary, ennobled by the artist's "finishing touch"). He is not satisfied with the conceptual suppression of a painterly signature, as in a tradition that includes John Baldessari's *Commissioned Paintings* (1969), painted by amateurs, and Martin Kippenberger's series *Lieber Maler, male mir* (Dear Painter, Paint for Me, 1981) that he worked on with a poster artist. Nor does he wish, like Daniel Richter, for instance (who spent a day as a street artist in the summer of 2007 painting portraits outside the Centre Pompidou), to slip fleetingly into the role of the commercial artist in order to give his own specialized work an ironic dash of street cred.

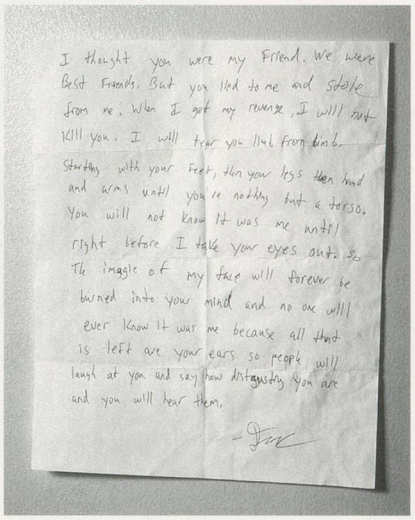
In CHINA PAINTERS (2007) the commercial artists are not just imposed upon (or deposed) but are also transposed, to a certain extent, into the role of

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, EL CHE, 2006 - 2007, bronze, installation view La Rambla, Barcelona, 112 x 62 1/2 x 52" /LEBENDE SKULPTUREN, Installationsansicht, 284 x 159 x 132 cm.

the contemporary, conceptual, "curatorially" minded artist. Besides dealing with issues arising from questions of painterly technique—for instance when the specialist in flower paintings is not accustomed to distorting his motifs for the sake of perspective—the copyists are compelled to reveal how they see themselves: whether their tendency is more towards craft skills or artistic expression, commercial or idealistic. One senses this in the answers to Jankowski's questions (why they chose a particular painting for the museum, and why it was important to them) and in the paintings they themselves produced. The painter of an idyllic landscape (CADENCE / RHYTHM, 2007) says it is about the beauty of nature, that he has already painted this landscape motif a thousand times, and placing it in the museum does honor to his master; he has thus put his trust in the familiar. The painter of a formally conservative copy of Eugène Delacroix's LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (1830) places his painting in a dark corner of the unfinished museum, which can of course be read as a commentary on the still distant democratic opening of China. Accordingly, he adds that art is not about generating aesthetic pleasure but about expressing a thought, and that he always admired the Old Masters in the West for the way that they took a stand with regard to society. Meanwhile, a fellow copyist with a diametrically opposed ideology prefers to cast the three giants of Chinese politics—Deng Xiao Ping, Hu Jintao, and Jiang Zemin—in the time-honored light of transfigurement (THREE LEADERS, 2007), although the chaotic mess of scaffolding poles on the floor undermines the ordered vision of the triumvirate. Yet another copyist plays on the task at hand: an absurdly kitschy SEXY PAINTING MACHINE (2007), with a frivolous woman's leg, spitting out a grotesque portrait of Salvador Dalí: perhaps the clearest attempt to match up to the notion of a contemporary artistic gesture. (The paintings, it should be said, are signed by the artists, not by Jankowski—an additional certificate authenticates them as belonging to his oeuvre.)

LIVING SCULPTURES

At around the same time as the CHINA PAINTERS (2007) project was under way, Jankowski also produced his LIVING SCULPTURES, directly derived from street artists working in La Rambla, the main pedestrian thoroughfare in Barcelona, who stand stock still, like living statues, for the entertainment of the passersby: one as Che Guevara, another as a Roman legionnaire (who calls himself Caesar), and one as Salvador Dalí's surreal woman-as-chest-of-drawers. Plaster molds were made of these perform-



CHRISTIAN JANKOWSKI, ANGELS OF REVENGE, CLOWN, 2006, C-prints, 30 x 34" each / RACHE-ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
(PHOTO: STEPHANIE FOYER)

ers, in costume, and cast in bronze. The finished pieces were shown in various locations during the course of 2007.

The subculture of the "living statue" goes back not only to the ancient Pygmalion myth of the statue come to life, the Old Testament story of Lot's wife turned into a pillar of salt, or a long tradition of street performers and courtly *tableaux vivants* (although these had more to do with painting than with sculpture), but also to the more recent history of performance art (in particular Gilbert & George's *Living Sculpture* of 1971). But it is also about a simple, mildly amusing illusion that will earn the perpetrator a few coins.

In the case of the pictures in the CHINA PAINTERS series, the question of display—their imaginary placement in a museum—is already answered in the painting, where the question of the production method is: how were creative decisions shared between Jankowski and the painters during the production process? But in the case of the LIVING SCULPTURES, exactly the opposite applies: here the question of production—is it a perfectly still person or a bronze sculpture?—has already been answered by the physical make-up of the pieces. Instead we are faced with the question of display: what difference does it make when the three statues are presented either in the busy pedestrian zone outside the Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona, in the Maccarone Gallery in New York, outside the Neue Nationalgalerie in Berlin in the midst of a sculpture ensemble during a blockbuster exhibition, or in Regent's Park in London as part of the Frieze Art Fair? Each of these four possibilities has its own story. But it is at

La Rambla that the question as to whether these are "real" living sculptures or bronze copies, seems to be the most urgent. By contrast, it is very obvious in the gallery that these are statues, so the main interest shifts to the matter of their cultural status on the high-to-low scale; and outside the museum in Berlin the fleeting suggestion that these could be live performers out to entertain the visitors standing in line is quickly dispelled by the fact that they are located next to a number of modern sculptures, including Barnett Newman's BROKEN OBELISK (1963). In the park, the LIVING SCULPTURES enter yet another state: they suddenly come into view like shy wild animals—the Roman behind a tree, Che and the Dalí-woman between shrubs. As it is with classic parkland statues, this location strangely seems to make them come alive. All at once the Roman has the air of a Don Quixote, not enacting a role in the age of chivalry, but as an occupant of his own imaginary Age of Antiquity who has stopped dead here for a moment, as though struck by lightning. At the same time we know that this is a sculptural exhibit presented in conjunction with an art fair, albeit in a park that is open to the public at large. Gazing at the pieces, it is as though we see their possible states converging. We see hard, metal art products that subscribe to high-brow values of exclusivity and critique become one with an ephemerally performative form of entertainment, reflecting the pop-cultural values of accessibility and empathy; and while collectors appraise the material used in the production process, children clamber all over the figures.

WHAT FOR WHOM AND HOW

These two series by Jankowski can loosely be classed with the various forms of artistic appropriation that followed in the wake of Duchamp, Warhol, and Koons, realized in the sagging aesthetics of "classical" motifs reproduced millions of times. Isn't appropriated kitsch still just kitsch? The two main criteria that apply to kitsch are, firstly, it has to be simplistic in its expression which—either by prettification or exaggeration—will induce a one-dimensional effect (mild amusement, false emotions, distorted pathos, sentimentality) and, secondly—revealing the level of calculation that is also intrinsic to kitsch—it has to involve the often corrupting exploitation of cultural icons from the past (Mona Lisa T-shirts, Van Gogh sun flowers on coffee cups).

So there is no doubt that with his LIVING SCULPTURES and CHINA PAINTERS Jankowski is knowingly venturing into the realm of kitsch—without making things easier for himself by signaling either ironic celebration or cynicism—for these series are not about reinstating motifs that have been borrowed from art history by the makers of pop culture. They have much more to do with creating a connection between the conditions surrounding the making, exhibiting, and viewing of contemporary art, on the one hand, and commercial and street art on the other, in order to reveal traces of the process of transformation—which also has a "de-kitschifying" effect. But Jankowski can only achieve this aim if he sets up a form of collaboration that involves handing over a degree of artistic control to the street artists and commercial artists he is working with.

The delegation of creative decision-making—rather than engagement in "mere" collaboration—is a much-described strategy that permeates Jankowski's work. In the case of KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (Desperately Seeking an Artwork, 1997) Jankowski, faced with a creative block, turned to a psychologist who put him through a course of therapy—largely determined by the latter—that helped him back on the road to making a work of art, specifically a video piece based on the therapy he was undergoing. For TELEMISTICA (1999) Jankowski again took a dialogue between himself and others as his material—in this instance the dialogue was with mediums working for Italian television. Once more, the point was to set in motion a kind of self-fulfilling prophecy during the course of which the other participants, engaging in their usual work, co-created a documentary video—in this case by answering questions about the making of this video and Jankowski's future as an artist. THE HOLY ARTWORK (2001) takes the abdication of "creative input" to the limit: Jankowski turns himself into the "plaything" of the Texan televangelist Peter Spencer by coming forward with his video camera during a live broadcast of a religious service, so that the congregation can better understand the "miracle of art." He falls to the

ground at Spencer's feet, as though in a trance; meanwhile, the preacher incorporates the subject of art, personified in the figure of Jankowski, into his own religious message. For ANGELS OF REVENGE (2006)—to take a more recent example—Jankowski invited two participants in a costume contest at the Horror Fair in Chicago to come to an improvised film studio. Dressed as a green monster and a bloodthirsty butcher they were then encouraged to act out revenge fantasies on whoever had done them the greatest injustice during the course of their lives. (Oddly enough, the green monster wants to make play with a small knife, while the butcher, carrying human body parts under his arm wants photographs, to blacken his victim's name.)

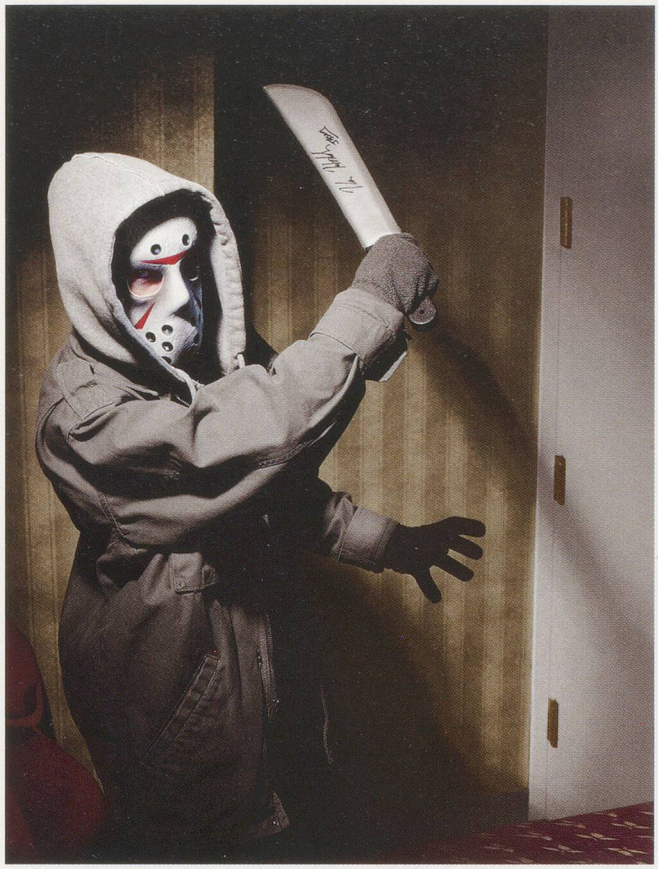
In each of these works Jankowski appears as something of an agent provocateur in a non-art environment, in a subculture or a non-institutional context—be it in the realms of psychotherapy, second sight, televangelism, the cult of horror movies—and confronts the different scenarios with his conceptual-performative "task," which he records and exhibits as a video (or as a film, a book, an installation, a photograph, and so on). These end-products thrive not least on the fruitful "confusion" that arises from the juxtaposition of the values and parameters of any one of these contexts—established by the active involvement of the other participants—and those of contemporary art.

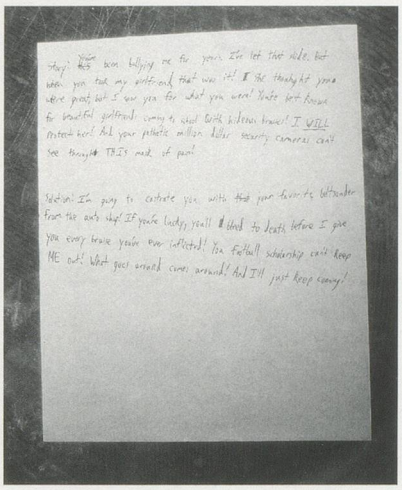
Although it is clear that CHINA PAINTERS and LIVING SCULPTURES relate to contexts other than that of contemporary art, there is still a specific, close relationship to it, either because the Chinese copy painters (or sculptors) have long since been active as the "secret" suppliers of a wide range of contemporary art in China and beyond, or because the street artists on whom the LIVING SCULPTURES are based consciously or unconsciously relate to the performance art of the last forty years (even if they primarily refer to "old art"). Additionally, there is the fact that in these two instances Jankowski does not use video,[2] but turns for the first time to the traditional forms of figurative painting and figurative sculpture. When these two ensembles were presented in the New York gallery, the presentation was aptly titled "Superclassical": in these circumstances art can no longer allow itself to be misunderstood as an ironic appropriation of such supposedly alien realms as televangelism or the cult of horror movies, but instead has to advance into the "depths" of its own "superclassical" history.

However much these works provoke the suspicion that they are making some kind of a concession to the art market and its demand for "superclassical" media (a "suspicion" that is generally only aroused by artists who have made a name for themselves as performative-conceptual practitioners) they, nevertheless, drolly yet urgently, compel the viewer to constantly consider the circumstances surrounding the work—the circumstances of their production, presentation, viewing, and ownership. And another "suspicion" that is inevitably provoked by this mode of art production is that people ask Jankowski what he paid the copy painters (much more than the usual fee in China, ranging from several hundred to well over a thousand euros), although no-one would put the same question to famous contemporary painters (assuming that they would admit they have assistants who actively have a hand in the execution of their work). Jankowski ultimately points to the double standards that apply here: Although we are in the habit of discussing the conditions surrounding the production of conceptual, performative, and filmed works even if these are not highlighted within the work itself, when it comes to painting and sculpture we often stop short at the material appearance of the piece and only discuss what we can see and not how the work has arrived at this point.

IN ETERNITY, AMEN

In an earlier text on Jankowski[3] I suggested that many of his works fulfill four conditions, all of which comply with a neo-liberal concept of flexible working practices: firstly, that they are not linear but based on a "fragmentary-circular time" model, the structure of a "self-fulfilling prophecy"; secondly, that the necessary "delegation" of decision-making during the course of the project looks like an abdication of responsibility; thirdly, that there is an ongoing process of "transformation" not only of the object of the work, but also of the participants (who has creative responsibility? who is "only" assisting in the





CHRISTIAN JANKOWSKI, ANGELS OF REVENGE, JASON 1, 2006, C-prints, 30 x 34" each / RACHE-ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
(PHOTO: STEPHANIE FOYER)

piece's execution? etc.); and, fourthly, that there is constant "revision," which means that each new project also requires a completely new approach, new skills, and participants.

The point of this comparison between Jankowski's artistic praxis and wider changes in the world of work was not to prove to him—and a number of other artists—that they were involuntarily forming the avant-garde of new modes of work that make up for the uncertainty of "flexibilized" conditions by promising creative self-fulfillment. The point was rather to show that artists such as Jankowski do not merely "manage" their projects and can easily move on from them, as the need arises, but that they—and here a "conservative," remembering and preserving aspect of art comes into play—unlike managers, will in the long run always remain responsible for their oeuvre, for the "hits" and for the "flops." Jankowski implants into these flexible conditions the long-term memory of art and of the work he has been developing since the early 1990s. In CHINA PAINTERS and LIVING SCULPTURES—with perfect conceptual logic—the long term makes a witty appearance in the physical makeup of the works: oils and bronzes, made for superclassical eternity.

(Translation: Fiona Elliott)

With thanks to Christina Li, Tobias Berger and Fei Teng for their generous help in Hong Kong and Shenzhen.

1) From conversations between the author and the artist.
2) This was part of the original plan for the LIVING SCULPTURES: at an earlier stage in the work, the idea was that the LIVING SCULPTURES should address certain issues pertaining to contemporary sculpture.
3) Jörg Heiser, "Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work" in Edna van Duyn (ed.), *Christian Jankowski. Play* (Amsterdam: De Appel Foundation, 2001).

Jankowski's Act

CAY SOPHIE RABINOWITZ

In pages from the centerfold of a book published in conjunction with Christian Jankowski's 2003 exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Basel, a series of snapshots that seem to have been taken from family albums portray the artist in various settings and in numerous styles and stages of his development. He appears casual, as he would to those who know him well—friends and family, not necessarily the art public.[1] The person in these pictures is Christian Jankowski, posing as a fashion model hopeful, a long-haired glam rocker, a game show contestant. Because Jankowski so often puts himself in his work—as a true representation of himself or as some other person—these pages present something seemingly more significant than a location for the average biographical documentation.

Jankowski's method of portraying himself thoroughly as himself or as someone other is conceived and structured in a manner similar to the teachings of Lee Strasberg (and Constantin Stanislavski) whose approach to "method acting" involves the character's attempt to replicate the emotional conditions of real life in order to create a realistic performance. Among Strasberg's students were many of America's most famous actors of the latter half of the twentieth century, including Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe, Jack Nicholson, and many others.

CAY SOPHIE RABINOWITZ is the Artistic Director of Art Basel and Art Basel Miami Art Fairs.

Just as method acting is a technique in which the performer aims to recreate the psychological conditions of the role to be played, Jankowski entirely transforms himself and his environment. He allows for almost no discrepancy between a real-life scenario and its displacement as a work of art. It is the totality of the method actor's commitment, the vulnerability entailed in achieving such believability that compels Jankowski to present himself to his viewers in such altered states.

In 1996, Jankowski was invited to Antwerp to participate in an exhibition in the artist-run gallery, Lokaal 01. The work he installed, titled MY LIFE AS A DOVE (1996), was completed with the hired assistance of a magician, who was asked to transform the visiting artist into a dove. Jankowski was thus present in the gallery during the entire course of the exhibition, but in his newly assumed fine-feathered form. A polaroid camera and guest book were left in the exhibition space, allowing visitors to document the artist in his temporary life as a dove.

In 1998, Jankowski set up a series of installations at Portikus in Frankfurt with the express purpose of writing a book. In his resulting MEIN ERSTES BUCH (My First Book), Jankowski composed six chapters during the six-week exhibition, each in the style of a different genre: novel, play, autobiography, poetry. Every Sunday, a literary professional would arrive at the exhibition space and converse with Jankowski in a stage-like setting among relics the artist had chosen

CHRISTIAN JANKOWSKI, THE MATRIX EFFECT (top: Museum Director, Jim Elliot; bottom: Christo & Jeanne-Claude), 2000, color DVD, 34 min. / DVD in Farbe.

CHRISTIAN JANKOWSKI, THE MATRIX EFFECT (Sol LeWitt), 2000, color DVD, 34 min. / DVD in Farbe.

to recall the habits and settings of famous writers, such as Heiner Müller's hideously overflowing ashtray, a designer desk chair similar to one used by Simone de Beauvoir, and twenty sharpened pencils referencing those Elias Canetti was known to prepare before embarking on a piece of writing. Each of Jankowski's chapters was inspired by a new concept, form, and method. One, for example, involved writing on the road as though he were Goethe traveling through Italy; in another Jankowski wrote under the influence of drugs. In one chapter, he wrote with the help of a ghost writer. Through this project, Jankowski illustrates and exposes the influence that literary professionals—from agent, to publisher, to designer, to critic—have on all books that get published. In the first matinee performance, "Inszeniertes Schreiben I/VI: Schriftsteller porträtiert Schriftsteller" (Staged Writing I/VI: Writer Portrays Writer), Jankowski introduced his literary agent/interlocutor to his so-called "citations of objects," as the means by which he made contact to or established a relationship with the writers. While it is unlikely that a desk, built according to Heinrich Böll's detailed description in a speech given upon receiving the Nobel Prize, will make the artist into a writer, this may not be the point. For, while the agent responds to Jankowski's inquiry with the seriousness of her profession—that is, without irony—a balance is maintained between the reality and fiction of this platform and the discussion taking place on it. As such, it remains a duplicitous structure, enabling Jankowski to be perceived as both the artist himself and, in that very moment, as someone other. It is this provocatively complicated yet positive character that predominates many of the works Jankowski has done since.

SCHAMKASTEN (Shame Box, 1992), an early performance work Jankowski did before starting his studies at the Hamburg Art Academy, brought him some immediate media attention, including write-ups in magazines and invitations to TV shows. Jankowski invited passers-by to sit in the window of his storefront apartment and hold up placards that expressed their personal feelings of shame. In the resulting video and series of black-and-white photographs, some look embarrassed, others confident and obviously reveling in the attention. Similarly the

'shame messages' written on the placards range from coy embarrassment to heartrending expressions of guilt: "I am ashamed of my bad memory for names," "I am ashamed of my body," "I am ashamed of having neglected my children." Coaxing people to expose their feelings, thoughts, indiscretions, and inclinations has been a part of Jankowski's approach in several works since. By offering a platform where willing participants can make personal matters public and where they can perform or act out versions of themselves, the artist provides an opportunity for his collaborators to become empowered. The action is both planned and expository, just as the work is en-framed by both fixed and open structures, leaving the viewer uncertain whether the characters are invented or real.

The work ZÖLLNER SINGEN (Singing Customs Officers, 1999), which was created for an exhibition at Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona in Switzerland, shows French, Italian, German, and Austrian uniformed customs officials singing their respective national anthems in front of their border checkpoints. The work was inspired by the complicated customs procedures for bringing artworks into Switzerland, a country not part of the EU. Jankowski filmed the short singing performances and immediately declared the videotapes as artworks. He then registered them as such with the border officials who charged import duty and stamped them for transport to the Swiss side (a mere few feet away). The customs papers together with the videos form the final artwork.

The following year, Jankowski was invited by the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut to participate in the Matrix Series, a program of solo exhibitions of newly commissioned works by emerging artists. Similar to the way TELEMISTICA incorporated the artist himself into the conditions of production and reception, this time Jankowski used the institutional conditions of the series—its precedents and history—to similar effect. The resulting work, THE MATRIX EFFECT (2000), is filmed in the format of an educational TV-documentary and presents a series of interviews between actors playing the role of Jim Elliot and Andrea Miller-Keller, the founding director and the curator of the Matrix Series, and past artists who have participated in the series, among them Glenn Ligon, Christo, John Baldessari, and Adrian Piper. The artist-characters in the video are seen exchanging impressions about the process of participating in the series, while giving statements about its impact on their careers. But rather than staging a series of simple conversation re-enactments, Jankowski further complicates the video by scripting all of the protagonists to be played by child actors. Not only does this have a distancing effect on the viewers, making the artifice of the situation immediately obvious; it also reflects on the condition of the Matrix Series as a supposed site of introduction, presenting emerging artists and/or artists still relatively unknown to an American audience. In THE MATRIX EFFECT, youth is not only shown as a criterion for an artist's being selected, but used as a metaphor for the exhibition series' promise to the artist's projected future career. By inverting the aging process—making the artists appear as kids—Jankowski uses absurdity and humor to deflect their sincerity, while at the same time finding a perfect metaphor for the expectations of an art world where youthfulness does, in fact, translate into success. Another aspect of the children's presence in the work is that they are actually altering the script through their innocent mistakes: "critics" becomes "critters," the "Metropolitan Museum of Art" becomes the "Metropolitic Museum of Art," "exhibitions" become "expeditions," and "historical artworks" are mistakenly referred to as "hysterical artworks."

THIS I PLAYED TOMORROW (2003) is a two-part video and film installation. The video documents interviews Jankowski conducted with film fans, aspiring actors, and extras outside the entrance of Cinecittà film studios in Rome about the kind of films they would like to act in. In the second part of this work, these interviewees are filmed in full costume portraying the characters they had expressed the desire to play while the script is composed of direct quotes from the casting interview. In this way, the characters each act out their own desire and express their personal belief about what cinema can do. The resulting video and film are presented simultaneously in adjacent rooms, requiring the viewer to

CHRISTIAN JANKOWSKI, THIS I PLAYED TOMORROW, 2003, 35 mm color film, color video, 12 min. 45 sec. / DAS SPIELTE ICH MORGEN, 35 mm Farbfilm, Video in Farbe.

move back and forth between the two narrative presentations.

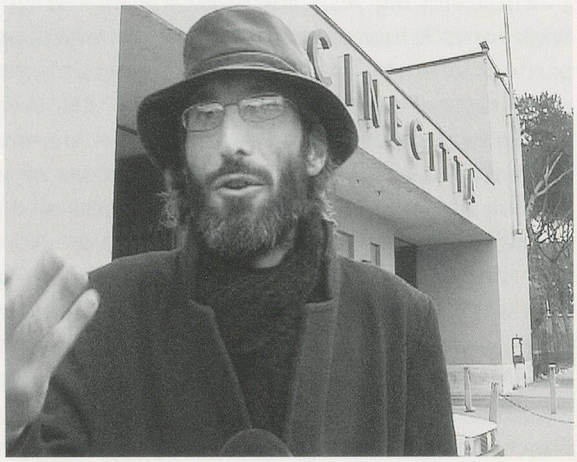
Here the duplicitous structure of a "real" version of a story is framed, re-framed, and en-framed by fictional versions. Throughout his oeuvre, Jankowski produces novel forms of doubling. All the works I have spoken about are works where the artist creates and exceptionally sustains a co-presence of appearance and reality, a crafted or imagined fiction which can become stronger than, or even take the place of what seems to be.

When starting to write this essay I recalled an interesting story about Franz Kafka and a little girl he encountered in Steglitz, Berlin. I first came across a version of this story in the diary of Kafka's partner, Dora Diamant, and later learned that it has occasionally been discussed in biographies of the author. After reviewing the works of Jankowski, it seems to be a relevant and revealing literary precedent for the way the artist's work is structured dramatically.

While taking a walk in the park one day, Kafka and Dora met a little girl who was crying because she'd lost her doll. Kafka told the girl not to worry, explaining that her doll was away on a trip and had sent him a letter. When the little girl asked suspiciously for the letter, Kafka told her he didn't have it with him, but that if she returned the following day he would bring it. True to his word, every day for several weeks he went to the park with a new letter from the doll. Dora's notes emphasize the care he devoted to this self-imposed task, done to the same degree as that which he lavished on his other literary work. She also notes that Kafka struggled to come up with a convincing ending and eventually decided to have the doll marry, which entailed a final letter with descriptions of the young male doll, their engagement, and the time-consuming preparations for the wedding which would keep the dolls from being able to continue writing. By that time and with that fortunate news, the girl was able to separate painlessly from the doll.

Like so many works by Christian Jankowski, this story about Kafka remains tantalizingly incomplete. Just as it reveals a gentle, empathetic Kafka who is mostly known through *The Metamorphosis* and *A Hunger Artist* to be introverted and self-tormenting, it reveals the possibility of letting a dramatic persona take the place of another just-as-imaginary one to thereby reveal a true self.

1) Christian Jankowski, *Dramensatz* (Basel: Christoph-Merian-Verlag, 2003).



Jankowskis Spiel

CAY SOPHIE RABINOWITZ

Der Katalog zu Christian Jankowskis Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Basel enthält eine Reihe von Schnappschüssen, die – scheinbar einem Familienalbum entnommen – den Künstler an verschiedenen Orten, in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung zeigen.[1] Er wirkt stets lässig, so, wie Leute, die ihn gut kennen – das heisst Freunde und Verwandte, nicht das Kunstpublikum –, es seit eh und je von ihm gewohnt sind. Die Person auf diesen Aufnahmen ist Christian Jankowski unter anderem in der Pose eines Möchtegern-Models, eines langhaarigen Glamrockers oder während einer Fernsehshow. Weil Jankowski die eigene Person – in stets changierenden Identitäten – in sein Werk einbringt, geht das, was diese Seiten zeigen, weit über das durchschnittliche biographische Bilddokument hinaus.

Seine Methode, sich als Christian Jankowski oder jemand anderen ins Spiel zu bringen, ist den Lehren Lee Strasbergs (und Constantin Stanislawskis) sehr ähnlich: Nach deren Methode des *method acting* muss der Schauspieler versuchen, das mit einer Rolle verbundene Gefühlsleben konkret nachvollziehbar zu machen. Zahlreiche berühmte amerikanische Schauspieler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe oder Jack Nicholson waren Schüler Strasbergs.

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist künstlerische Leiterin der Kunstmessen Art Basel und Art Basel Miami.

So, wie das *method acting* eine Technik ist, bei der der Darsteller sich bemüht, die psychologischen Bedingungen der Rolle zu reproduzieren, so unterzieht Jankowski sich selbst und seine Umgebung einer totalen Verwandlung. Zwischen einem realen Szenario und dessen Umfunktionierung zum Kunstwerk lässt er so gut wie keine Diskrepanz zu. Es ist diese restlose Hingabe des *method*-Schauspielers, aber auch die Verwundbarkeit, die das Erreichen einer solchen Glaubwürdigkeit mit sich bringt – die ihn zwingt, sich selbst immer wieder in derart verwandelter Gestalt seinen Zuschauern vorzuführen.

Im Jahr 1996 war Jankowski eingeladen, sich an einer Ausstellung der Künstlergalerie Lokaal 01 in Antwerpen zu beteiligen. Die dort gezeigte Arbeit

CHRISTIAN JANKOWSKI, ROOFTOP ROUTINE, 2007, performance with 25 hoola-hoopers, New York. (PHOTO: PAULA COURT, COURTESY OF PERFORMA)

trug den Titel MY LIFE AS A DOVE (Mein Leben als Taube, 1996) und wurde mithilfe eines Zauberers realisiert, der den nach Antwerpen gereisten Künstler in eine Taube verwandelte. Jankowski war also während der gesamten Dauer der Ausstellung in den Räumen der Galerie ausgestellt und anwesend, wenn auch in seiner neuen gefiederten Gestalt. Eine Polaroidkamera und ein Gästebuch lagen in den Galerieräumen aus, um Besuchern die Möglichkeit zu bieten, den Künstler in seiner vorübergehenden Existenz als Taube zu dokumentieren.

Im Jahr 1998 baute Jankowski im Frankfurter Portikus eine Reihe von Installationen auf mit dem erklärten Ziel, ein Buch zu schreiben. Unter dem Titel MEIN ERSTES BUCH wurden während der sechswöchigen Ausstellung sechs Kapitel verfasst, jedes im Stil eines anderen Genres – Roman, Bühnenstück, Biographie oder Lyrik. Jeden Sonntag kam ein/e VertreterIn des Literaturbetriebs in die Ausstellung, um ein Gespräch mit Jankowski zu führen. Diese Gespräche fanden in der Installation statt inmitten von Gegenständen, die Jankowski eigens ausgesucht hatte, um den Habitus oder das typische Ambiente berühmter Schriftsteller zu beschwören: der unappetitlich überquellende Aschenbecher Heiner Müllers, der gleiche Schreibtischstuhl wie jener von Simone de Beauvoir oder zwanzig angespitzte Bleistifte der Art, wie Canetti sie sich bekanntlich immer zurechtlegte, bevor er sich ans Werk machte.

Jedes Kapitel basierte in Form und Methode auf einer anderen Strategie der Inspirationsfindung: Eines griff das Genre der Reisebeschreibung auf, so, als wäre er Goethe auf seiner italienischen Reise; in einem anderen schrieb Jankowski unter dem Einfluss verschiedener Drogen; bei einem Kapitel liess er sich beim Schreiben von einem Ghostwriter helfen. Durch seine Inszenierung zeigte Jankowski, welchen Einfluss die Vertreter des Literaturbetriebs – vom literarischen Agenten über den Verleger und den graphischen Gestalter bis zum Kritiker – auf sein Buch hatten und *mutatis mutandis* auf viele andere erscheinende Bücher haben. In der ersten Matineevorstellung, «Inszeniertes Schreiben I/VI: Schriftsteller porträtiert Schriftsteller», stellte Jankowski seiner

literarischen Agentin beziehungsweise Gesprächspartnerin die sogenannten «Objektzitate» vor, die ihm dazu dienten, mit den betreffenden Schriftstellern in Verbindung zu treten oder eine Beziehung zu ihnen aufzubauen. Man kann sich natürlich fragen, ob ein Schreibtisch, der nach der detaillierten Beschreibung angefertigt wurde, die Heinrich Böll in seiner Rede zur Nobelpreisverleihung davon gab, aus dem Künstler tatsächlich einen Schriftsteller macht. Es ging aber wohl nicht nur darum. Denn die Agentin ging ganz ernsthaft, wie es ihr Beruf eben erfordert, und also ohne jede Ironie auf Jankowskis Fragen ein, wodurch auf der Bühne und in dem darauf stattfindenden Gespräch eine Balance zwischen Wirklichkeit und Fiktion gewahrt wurde. Das Gespräch erhielt dadurch eine zweifache Dimension, durch die Jankowski einerseits als Künstler und gleichzeitig als jemand anderer wahrgenommen wurde. Das Ganze wirkte irgendwie herausfordernd, zugleich vertrackt und positiv, ein Effekt, der viele seither realisierte Arbeiten Jankowskis prägt.

Die frühe Arbeit SCHAMKASTEN (1992), entstanden in Zusammenarbeit mit Frank Restle, noch vor seinem Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, brachte ihm grosse Aufmerksamkeit in Zeitschriften und Fernsehen ein. Für die Arbeit forderte er Passanten auf, sich in das Schaufenster seiner Laden-Wohnung zu setzen und eine Schrifttafel mit ihren persönlichen Schamgefühlen vor sich zu halten. In dem die Performance dokumentierenden Video und einer Serie von Schwarz-Weiss-Photographien sehen einige der Mitwirkenden betreten aus, andere scheinen die Aufmerksamkeit zu geniessen. Gleichzeitig reichen die Botschaften auf den «Schamtafeln» von Peinlichkeiten bis zu herzergreifenden Schuldgefühlen: «Ich schäme mich für mein schlechtes Namensgedächtnis», «Ich schäme mich für meinen Körper», «Ich schäme mich, weil ich meine Kinder vernachlässigt habe.» Menschen dazu zu bringen, ihre Gefühle, Gedanken und Neigungen öffentlich zu zeigen, ist seither eines von Jankowskis Verfahren. Durch den Anreiz persönliche Angelegenheiten öffentlich zu machen, bietet er Freiwilligen die Möglichkeit in neue Rollen zu schlüpfen und gleichzeitig über sich selbst hinauszuwachsen. Die Handlungen sind sowohl geplant wie unvorhersehbar, so wie auch die Arbeit immer einen offenen Rahmen hat und den Betrachter in der Unsicherheit belässt, ob die Charaktere echt sind oder nicht.

Die Arbeit ZÖLLNER SINGEN (1999), die für eine Ausstellung im Centro d'Arte Contemporanea in Bellinzona entstand, zeigt französische, italienische, deutsche und österreichische uniformierte Zollbeamte beim Singen der Nationalhyme ihres Landes. Die Arbeit war inspiriert von den umständlichen Zollformalitäten bei der Einfuhr von Kunstwerken in die Schweiz. Jankowski filmte Gesangsdarbietungen und erklärte sie umgehend zu Kunstwerken, bevor sie als solche von den schweizer Zollbehörden registriert und mit einer Importsteuer versehen wurden. Die Zollpapiere zusammen mit den Videos bilden das Gesamtkunstwerk.

Im Jahr darauf bot das Wadsworth Athenaeum in Hartford, Connecticut, Jankowski an, ein Arbeit zum 25-Jahre-Jubliäum der Ausstellungsreihe «Matrix Series» zu zeigen. Die «Matrix Series» bieten aufstrebenden Künstlern die Möglichkeit, im Rahmen einer Einzelausstellung neue Auftragsarbeiten einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. So, wie er bei TELEMISTICA die Person (Rolle) des Künstlers selbst in die Produktions- und Rezeptionsbedingungen mit einbezogen hatte, so machte sich Jankowski diesmal die institutionellen Bedingungen der Ausstellungsreihe, das heisst deren Vorgeschichte und vorhergehende Präsentationen, zunutze und erzielte damit eine ähnliche Wirkung. Das Ergebnis, die Arbeit THE MATRIX EFFECT (2000), zeigt in Form einer zu Bildungszwecken produzierten Fernsehdokumentation eine Reihe von Gesprächen zwischen Schauspielern, die in die Rolle des Initiators und der Kuratorin der Matrix-Reihe, Jim Elliot und Andrea Miller-Keller, und der verschiedenen Künstler schlüpften, die zuvor im Rahmen der Ausstellungsreihe ihr Werk gezeigt hatten, darunter Glenn Ligon, Christo, John Baldessari und Adrian Piper.

Die gespielten Künstlerpersönlichkeiten tauschen im Video Eindrücke von ihrer Arbeit im Rahmen der Ausstellungsreihe aus und äussern sich dazu, wie diese sich auf ihre Künstlerlaufbahn ausgewirkt hat. Da aber alle Protagonisten von Kindern gespielt werden, bringt Jankowski eine zusätzliche Ebene ins

CHRISTIAN JANKOWSKI, SINGING CUSTOMS OFFICERS, 1999, 4-channel video installation, Swiss custom papers / ZÖLLNER SINGEN, 4-Kanal-Video-Installation, Schweizer Zollpapiere.

Spiel. Für den Zuschauer ergibt sich hierdurch nicht nur ein Verfremdungseffekt angesichts der auf Anhieb offenkundigen Künstlichkeit der Situation, sondern zugleich eine Reflexion über die Bedeutung der «Matrix Series» als ein angebliches Forum, um junge, aufstrebende beziehungsweise bislang einem amerikanischen Publikum weniger bekannte Künstler vorzustellen. THE MATRIX EFFECT zeigt, wie Jugend nicht nur als ein Kriterium für die Auswahl der Künstler, sondern auch in einem übertragenen Sinn als ein Versprechen der Ausstellungsreihe für die voraussichtliche weitere Karriere dieser Künstler fungiert. Im Zuge der Umkehrung des Alterungsprozesses – indem er die Künstler in Kinder verwandelt – lässt Jankowski mit den Mitteln des Absurden und der Komik deren Ernst und Aufrichtigkeit ins Leere laufen und findet dabei gleichzeitig eine perfekte Metapher für die Erwartungen eines Kunstbetriebes, in dem Jugend tatsächlich ein Versprechen für Erfolg ist. Der Auftritt der Kinder in dieser Arbeit

bewirkt zudem, dass die Kunstgeschichte durch unschuldige Versprecher überraschende Veränderungen erfährt: So werden «critics», Kritiker, zu «critters», Viechern, das «Metropolitan Museum of Art» wird zum «Metropolitic Museum of Art», «exhibitions», Ausstellungen, werden zu «expeditions», Expeditionen, und «historical artworks», historische Kunstwerke, werden versehentlich «hysterical art works», hysterische Kunstwerke, genannt.

THIS I PLAYED TOMORROW (2003) ist eine zweiteilige Video- und Filminstallation. Der Videoteil dokumentiert Interviews, die Jankowski vor den Toren der Filmstadt Cinecittà in Rom mit einer ganzen Schar von Filmfans und angehenden Schauspielern führte. Im zweiten Teil der Arbeit zeigen Filmaufnahmen dieselben, nun kostümierten, Schauspieler beim Spielen von Rollen, die zu spielen – laut dem vorhergehenden Interview – ihr grösster Wunsch war. Das Skript enthält ausschliesslich Sätze, die von den betreffenden Personen im Video geäussert wurden. Jede Person spielt also ihre Wunschrolle und bringt ihr jeweiliges Verständnis der Möglichkeiten des Mediums Film zum Ausdruck. Video und Film werden gleichzeitig in aneinander angrenzenden Räumen vorgeführt, wodurch der Betrachter gezwungen ist, zwischen beiden narrativen Parallelpräsentationen hin und her zu wechseln.

Die wahre Version einer Geschichte wird hier jedes Mal durch die Doppelbödigkeit der fiktiven Versionen eingerahmt und hervorgehoben. In seinem Werk wartet Jankowski immer wieder mit neuen Formen der Verdoppelung auf. Bei den Arbeiten, auf die hier eingegangen wurde, kreiert und wahrt er auf ganz spezielle Art und Weise ein gleichzeitiges Neben- und Ineinander von Schein und Wirklichkeit, eine kunstvoll gestaltete oder imaginierte Fiktion, die das, was sich unseren Blicken darbietet, in einen neuen Rahmen stellen oder die sogar ganz an dessen Stelle treten kann.

Als ich die Arbeit an diesem Beitrag aufnahm, kam mir eine Geschichte aus dem Leben von Franz Kafka in den Sinn. Nachdem wir die Arbeiten Christian Jankowskis haben Revue passieren lassen, erscheint diese Episode als relevanter und aufschlussreicher literarischer Vorläufer für die Art und Weise, wie diese Arbeiten dramatisch aufgebaut sind.[2)]

Eines Tages begegneten Franz Kafka und Dora Diamant während eines Spaziergangs im Park einem Mädchen, das weinte, weil es seine Puppe verloren hatte. Kafka sagte dem Mädchen, es solle sich keine Sorgen machen, und erklärte ihm, dass seine Puppe auf Reisen sei und ihm, Kafka, einen Brief geschickt habe. Als das Mädchen ihn misstrauisch aufforderte, ihm den Brief zu zeigen, erklärte er, er habe den Brief zwar nicht dabei, werde ihn aber mitbringen, wenn das Mädchen am nächsten Tag wiederkäme. Kafka hielt Wort und begab sich mehrere Wochen lang jeden Tag mit einem neuen Brief von der Puppe in den Park. In ihren Aufzeichnungen hebt Dora die Sorgfalt hervor, mit der er sich dieser selbstauferlegten Aufgabe annahm und die der auf seine literarische Arbeit verwendeten Akribie in nichts nachstand. Sie erwähnt auch, dass Kafka sich schwertat, ein überzeugendes Ende zu ersinnen, und schliesslich beschloss, die Puppe heiraten zu lassen. Dies machte einen letzten Brief erforderlich, der Beschreibungen der jungen männlichen Puppe, die Verlobung der beiden und die zeitraubenden Vorbereitungen für die Hochzeit enthielt, die den Puppen keine Zeit liessen, weitere Briefe zu schreiben. An diesem Punkt und angesichts dieser erfreulichen Nachrichten bereitete es dem Mädchen keine Schmerzen mehr, sich von seiner Puppe zu trennen.[2)]

Diese Geschichte hat, wie oft auch die Arbeiten von Christian Jankowski, etwas anziehend Unabgeschlossenes. Sie lässt einen liebenswürdigen und einfühlsamen Kafka sichtbar werden, den man sich nach der Lektüre der *Verwandlung* und des *Hungerkünstlers* eher als einen in sich gekehrten, grüblerischen Charakter vorgestellt hatte, gleichzeitig zeigt sie, wie eine gespielte Figur an die Stelle einer anderen genauso fiktiven Figur treten kann, um dadurch ihr wahres Ich zu offenbaren.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Christian Jankowski, *Dramensatz*, Basel, Christoph-Merian-Verlag, 2003

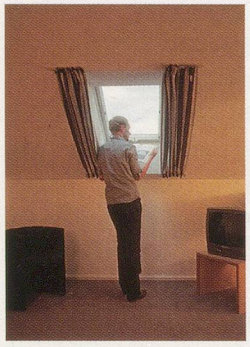
2) Dora Diamant, «Mein Leben mit Franz Kafka» in *Als Kafka mir entgegenkam … Erinnerungen an Franz Kafka,* Wagenbach-Verlag, Berlin 1995, S. 174–185.

EDITION FOR PARKETT 81

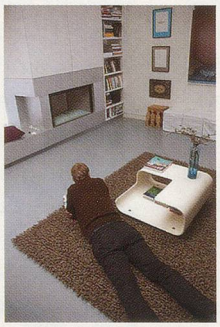
CHRISTIAN JANKOWSKI

CHRISTIAN JANKOWSKI READS 50 PARKETT
ARTISTS COLLABORATIONS, 2007 – 2008
50 unique photographs by 50 photographers, approx. 9 $^{3}/_{4}$ x 7 $^{3}/_{4}$" each.
Edition of 1/II, each signed and numbered.

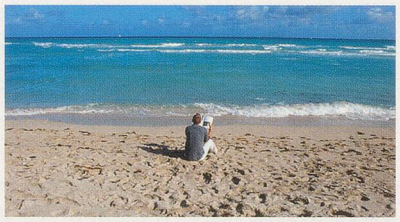
CHRISTIAN JANKOWSKI LIEST TEXTE ZU 50
PARKETT COLLABORATION KÜNSTLERN, 2007 – 2008
50 Unikat-Photographien von 50 Photographen, je ca. 25 x 20 cm.
Auflage: 1/II, je signiert und nummeriert.



CJ reads Jeff Wall
Photo: Gunnar Gustafsson, Ludwigsburg



CJ reads Richard Serra
Photo: Marco Schmitt, San Francisco

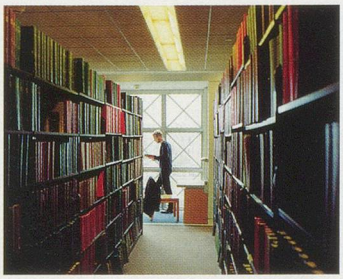


CJ reads Eija-Liisa Ahtila
Photo: Lasia Casil, Miami Beach

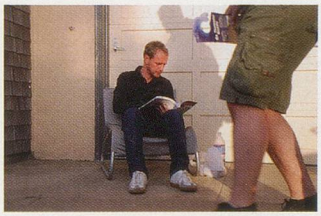
Christian Jankowski reads Parkett Collaboration
on Dominique Gonzalez-Foerster
Photo: Michele Freiburghaus, Geneva

Christian Jankowski reads Parkett Collaboration
on Douglas Gordon
Photo: Mirtha Zavala Carosio, Berlin

CJ reads Sylvie Fleury
Photo: Max Penzel, Los Angeles



CJ reads Wolfgang Tillmans
Photo: Nicholas Meyer, San Francisco



CJ reads Yang Fudong
Photo: Kamil Goerlich, San Francisco

AI WEIWEI, DRESS WITH FLOWERS (No. 9), 2007, detail, porcelain, fired in Jingdezhen, 2 3/8 x 26 3/8 x 18 1/8" (see also page 143) / KLEID MIT BLUMEN (Nr. 9), Detail, Porzellan, gebrannt in Jingdezhen, 6 x 67 x 46 cm (siehe auch Seite 143).
(PHOTO: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)

Ai Weiwei

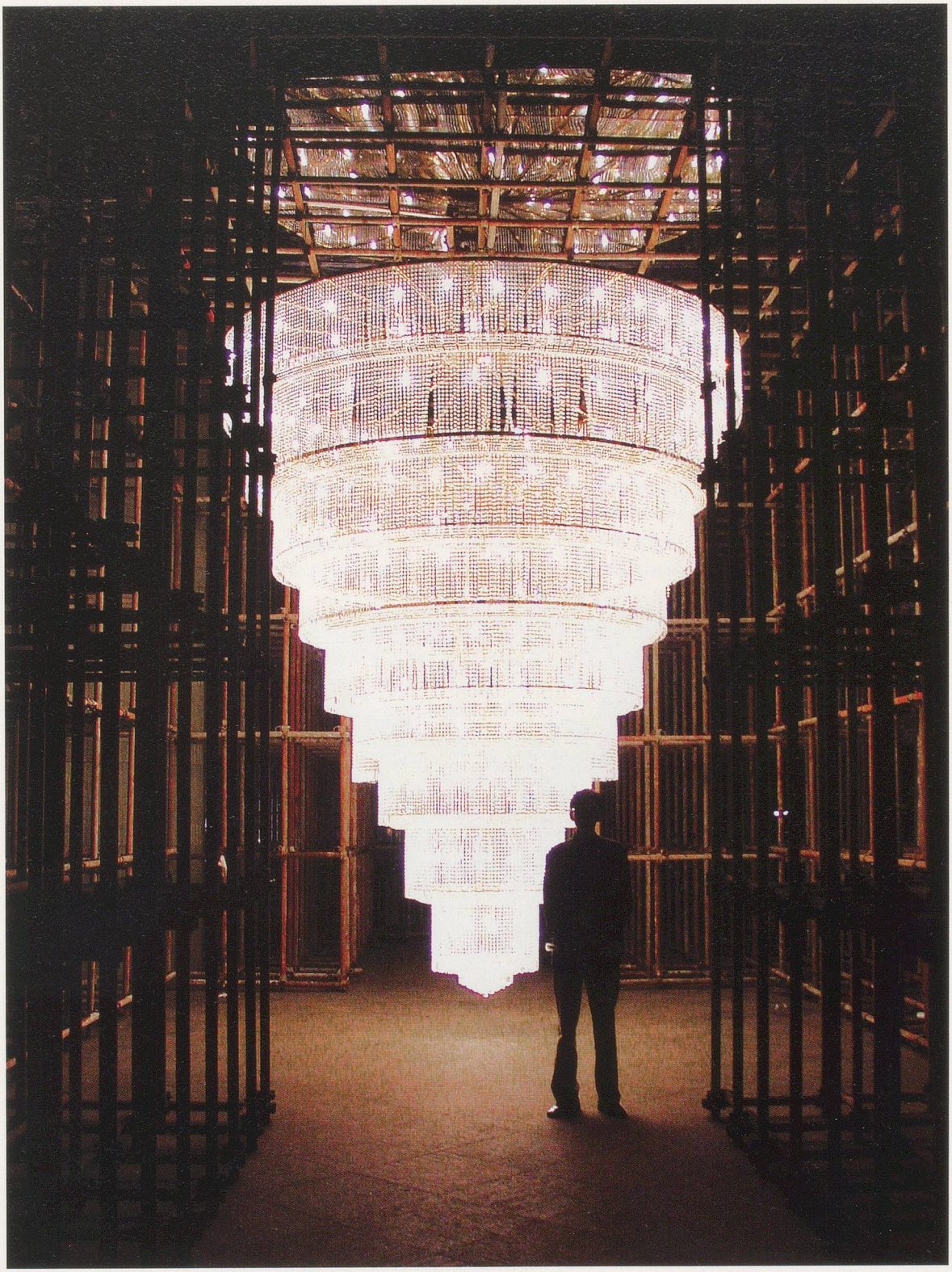
Some Simple Reflections on an Artist in a City, 2001 – 2007

PHILIP TINARI

The first exhibition I attended in Beijing opened a few weeks after the World Trade Center towers fell, a public sculpture collection curated by Ai Weiwei amidst a new set of towers on what were then the city's eastern fringes. "SOHO NewTown" was the first development in China to offer a whole lifestyle along with the miniature white cube "small office/home office" spaces that filled its color-coded towers. The apartments had just come on the market, listing at per-square-meter rates that have tripled since that October morning in 2001. The developer couple who built the complex, Pan Shiyi and Zhang Xin, were on their way to international real-estate fame. And part of the cachet of this—China's first branded residential experience—was a grouping of works by the city's major artists installed in the atria onto which each group of four stories let out.

Perhaps an avant-garde still existed in China then—after all, basement exhibitions were still being shut down by police, and no gallery scene or market had yet come into being. But even if it didn't, it was at least true that the city's contemporary art world was small and hidden from popular view. Months out of college, I had moved to Beijing to study the language, vaguely interested in the then esoteric category of Chinese contemporary art after some work on Xu Bing's *Tobacco Project* (2000) at my university, Duke. Xu Bing, who still lives in New York, had given me the phone number of Feng Boyi, a prominent indigenous curator in Beijing. After getting my conversational Mandarin to the point of less-than-total embarrassment, I called Feng, and he brought me to the exhibition. And it was walking with Feng

PHILIP TINARI is a writer and curator based in Beijing.



AI WEIWEI, CHANDELIER, 2002, crystal, steel scaffold, height 236" / LEUCHTER, Kristallglas, Stahlgerüst, Höhe 600 cm.

(COURTESY ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: STUDIO AI WEIWEI, BEIJING)

from SOHO's Blue Tower to its Green Tower, past the poured-concrete architectural sculpture in the shape of a giant "C," which was Ai's contribution to his own exhibition, that I had my first sighting: the majestic hooligan, stomach bulging from leather jacket, head shaved, bearded, trailed by a row of acolytes. He stopped the caravan and extended to Feng a warm handshake and a string of pleasantries.

The Ai Weiwei-Feng Boyi-Xu Bing axis was much more complex than I could have known from that exchange, glimpsed at through the fog of unfamiliarity and incomprehension. These three guys had worked together on the *Black Cover Book* of 1994, the most influential art publication to appear since Tian'anmen. Two years earlier, Xu, newly arrived to New York, lived briefly in Ai's East Village apartment, where they had recorded the interview that opens the book with Taiwanese performance artist Hsieh Tehching. Xu Bing moved to Williamsburg, Brooklyn, Ai moved back to Beijing, and Feng, then a low-ranking editor at an official art magazine with a nose for excitement, was deputized by both to solicit contributions from the circle of experimental artists then active around China. Ai and Feng produced the book

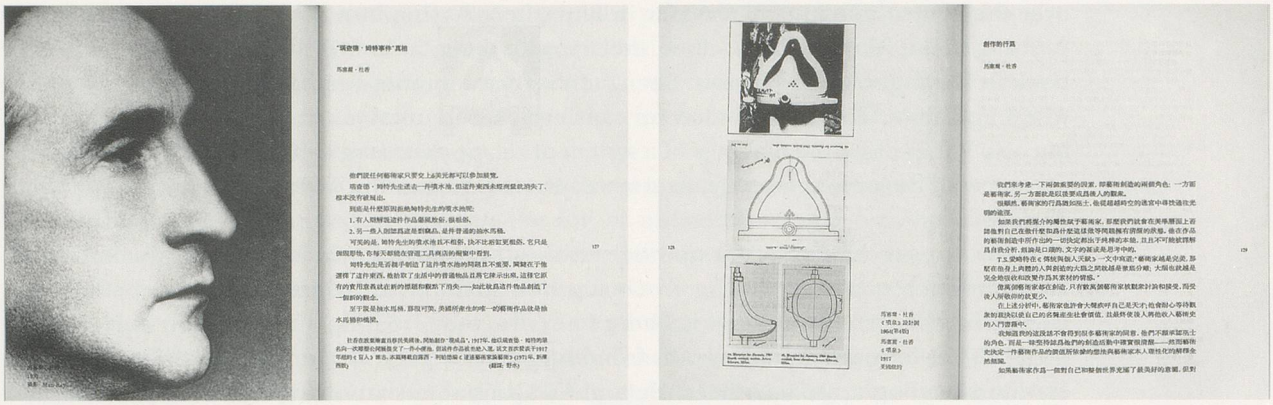
AI WEIWEI, MAP OF CHINA, 2003, tieli wood, height 47 1/4" / KARTE VON CHINA, Eisenholz, Höhe, 120 cm.

over the course of a muggy summer in Shenzhen, staying in a beaten-down hotel near the printing plant, Ai with his new love, the artist Lu Qing, in tow. In 1994, one couldn't print a book in Beijing without licenses. Shenzhen's liberal, money-first climate allowed the otherwise impossible. The book ended up causing insurmountable tensions among its creators, but also left in place the makings of a system of relations among artists and locales that would mature with the passing decade. And it was just that nexus into which I was unwittingly being drawn.

I did not see Ai Weiwei for another year—a year during which I became something of an apprentice to Feng, moving to Guangzhou to work with him on the upcoming First Guangzhou Triennial. And that is where I next encountered Ai, one afternoon in November 2002, on the long corridor that runs from the lobby of the Guangdong Museum of Art to the elevators leading up to its offices. He and Lu Qing were standing there in front of a poster from a recent exhibition of Picasso drawings, the first in China. It was that famous image of Picasso in his striped shirt, with fingers that look like baguettes. They seemed to crawl out of the poster, patting Ai on the back. He had just arrived in the southern city to assemble his work CHANDELIER (2002), a six-meter tall crystal lamp to be mounted in a giant, rusty scaffold at the right of the museum's entrance. It was one of several new commissions in the exhibition that marked, once and for all, the categorical acceptance of "experimental art" by the state art system. It was also the work that would mark Ai's onset as an artist of ambition and scale, beginning the current phase of his career. On the night of his arrival, about a week before the opening, he took the museum staff and other artists to a trendy Hunan restaurant where servers in urban uniforms bore peppery dishes across floors of pressed steel. He sat at the head of the table picking at a fish head; I sat to his left. We talked of Philadelphia, my hometown, his early-1980s port of entry to the U.S. The next day, we stood with young factory girls outside the museum and helped to install the piece, putting together strands, crystal by crystal, to hang from the chandelier.

A month later, back in Beijing, I spent a morning showing the *New York Times* bureau chief around the post-industrial "Factory 798" gallery district that had sprouted not far from Ai's village of Caochangdi that autumn. The journalist wanted to meet Ai, and so we walked through the village to his home, following a Xerox of a hand-drawn map given to us by the attendant at the China Art Archives and Warehouse, then an active gallery Ai directed on the other side of the neighborhood. We darted under a railroad bridge and across a major avenue under construction, arriving at the gray studio gate just around lunchtime on a drab December day. In this first encounter with a ritual that would become routine, the peasant butler answered the doorbell, as Ai Weiwei emerged from his living room and escorted us into the studio chamber where the first MAP OF CHINA sculpture (2003) had just been put on display. Lu Qing sat at the long living room table drawing squares onto silk, a work she had continued for over a decade. Ai served us green tea and steamed buns. We ate together, sitting around a table in his kitchen on wooden stools like the ones he sometimes makes into art. Danny the cocker spaniel and a few local cats paraded back and forth amidst the antique furniture and sculpture adorning the hallway.

There was an ineffable sense, that gray afternoon, that old hierarchies were on their way toward obsolescence, that it wasn't quite as much of an honor as it might once have been for a Chinese artist to be visited by the *New York Times*. This is not to say Ai Weiwei was not a gracious host—the buns were simple but savory, the conversation laconic but astute—or that he was not, in some way, flattered by his guests' presence. And yet it was becoming clear that



AI WEIWEI, Black Cover Book, 1994, double spreads with works by /
Doppelseiten mit Arbeiten von Marcel Duchamp, Jeff Koons, Ai Weiwei.
(PHOTOS: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)

even if the boxy volumes of brick and concrete that he inhabited—gray on the outside and red on the inside—were one man's modernist fantasy, that fantasy was beginning to gain some traction. This home, his first building then already five years old, offered an archetype for a radical subversion of style, an argument for ordinary materials as manifestos, and a strategy for giving the Chinese capital a distinct design sensibility. It was certain that afternoon that things were going to happen—for Ai, for Beijing—if not entirely clear how.

Then, after a SARS-induced social hiatus and a few summer months of periodically bumping into Ai Weiwei at Nam Nam, a Vietnamese restaurant in the diplomatic quarter, I left China for two years. It was during these years that Ai began to focus completely on art and architecture. He worked on the Olympic Stadium design and mounted his first solo museum show at the Kunsthalle Bern, but also undertook a number of more quixotic urban projects, such as dividing the area inside the Fourth Ring Road into fifteen sections. With a team of assistants and students, he drove and documented every street that lay within. When I arrived again in Beijing in September 2005, things had changed. The Airport Expressway had been modified to connect directly to the Second Ring Road, and the foundations were being dug for the CCTV Tower and the Olympic Stadium. Instead of hanging out in other people's restaurants, Ai now had one of his own: a sparely designed eatery of concrete and glass panels in an alley just south of the Agricultural Exhibition Center, serving the cuisine of his hometown, Jinhua. He ate there nightly at a long table pieced together only in his presence, facing a wall hung with a few color-wheel paintings by his friend Yan Lei. There, surrounded by the core members of his architectural studio, he would hold court for a rotating cast of critics, clients, collectors, curators, poets, singers, directors, and the occasional returnee entrepreneur from his New York past. Artists with projects to discuss would form a waiting room at a table just to its right, drinking tea and picking at cold appetizers as they waited for their audience with the Godfather. The nameless restaurant became known in his growing orbit simply as "the cafeteria."

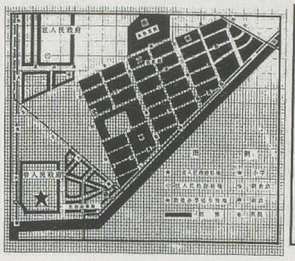
b.地圖中所示小區:

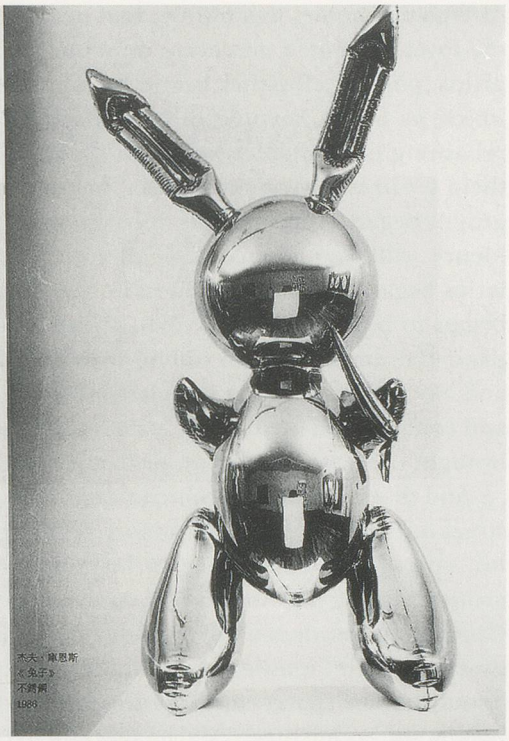
6月9日從勝利大街到東三條街,從上海路到寧波路以內開始拆遷,黃岩于6月2日開始拓印這一區域,拓印包括建築外牆,內牆,地板,還包括一些室內用品,拓印現在進行中,拓印面積約100平方米,整個拓印過程被照片、反轉片、錄相、錄音記錄,同時還收藏一些被拓印建築的門牌號碼,磚等實物。

c.拓印青磚與紅磚尺寸比較表

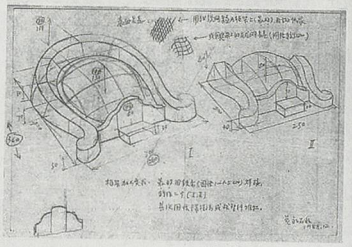
種類	長	寬	厚	長	寬	厚
紅磚	7.5寸	3.6寸	2寸	240毫米	116毫米	55毫米
青磚	8寸	4寸	2寸	242毫米	121毫米	61毫米

d.5月25日—7月16日拓拆建建築拓片目錄。





杰夫·庫恩斯
《兔子》
不銹鋼
1986



《爬行物》
創作草圖 1989

作品創做設計草圖

《六月》
攝影: W.A.
1994. 6.

媚笑陽臺
咀咒

『愛情
是您好 再見
直到我們再次相見』

死亡
是窗口 陽臺
等到我們跳下陽臺

你哀求着有户窗口
我乞求着高高陽臺
愛情對死亡開始偷襲
我對死亡產生了愛情

一九九四年六月十日
NOO集團作品選

Ai Weiwei's home, meanwhile, had become another sort of public space. The long table in the foyer was now a miniature museum of discourse, displaying catalogues, magazines, blueprints, posters, all either borne by supplicants or carried back from trips abroad. His blog, which he began keeping in November 2005, progressed within a few months from a rote rehashing of completed works to the photographic diary of comings and goings—many of them set in his living room—that has garnered some 3.5 million page views.[1] The museum groups began to arrive at his door one after another, leading him, at one point, to rig his residence with surveillance cameras to capture one particularly high-profile delegation. Galleries began to open elsewhere in the village, almost entirely of his design, as Caochangdi began to become the new 798. His studio's productivity in both art and architecture expanded dramatically, but still he could usually be found on any given morning between April and November sitting at the glass table by his front door drinking tea, chatting with friends and contacts and lieutenants, pausing only to read an e-mail or look at a plan printed out and brought over by an assistant, or to answer his constantly ringing phone.

And that is the state in which things remain now. The city grows at his doorstep—today the street out front is widened, tomorrow that elevated train line to the airport that runs nearby will open—and, particularly in his immediate neighborhood, Ai Weiwei intervenes in that growth. Having just turned fifty, Ai is only now hitting his creative stride. In all likelihood, the Caochangdi residence will remain a destination for a few more years, welcoming visitors and satisfying their fantasies of a Chinese renaissance until either it becomes a parody of itself or enough other spaces and interlocutors in China rise to a level of sophistication and complexity to render these pilgrimages superfluous. For now though, the courtyard, the studio chamber, the living-room table all bear host to a subtle rotation of visual and intellectual delights, removed from the city beyond by a gray brick wall.

1) http://blog.sina.com.cn/aiweiwei

Studio Ai Weiwei, Beijing, 1999.

Reflexionen über einen Künstler in einer Stadt, 2001 – 2007

PHILIP TINARI

Die erste von mir besuchte Ausstellung in Peking öffnete ihre Tore wenige Wochen nach dem Einsturz der beiden Türme des World Trade Center. Es war eine von Weiwei kuratierte Präsentation von Skulpturen im öffentlichen Raum, inmitten eines Hochhauskomplexes, der damals den östlichen Stadtrand bildete. «SOHO NewTown» war das erste Bauprojekt in China, das zu den winzigen, *white cube*-ähnlichen «Klein- und Heimbüros», die in den mit unterschiedlichen Farben gekennzeichneten Türmen untergebracht waren, auch gleich den passenden Lebensstil mitlieferten.[1)] Die Apartments waren eben erst zum Verkauf angeboten worden, zu Quadratmeterpreisen, die sich seit jenem Oktobermorgen im Jahr 2001 verdreifacht haben. Das Unternehmerpaar, das den Komplex erbaut hatte, Pan Shiyi und Zhang Xin, war gerade im Begriff, sich in der internationalen Immobilienszene einen Namen zu machen. Eines der Qualitätsmerkmale dieses Unternehmens – dem ersten Versuch in China, Wohnraum als Markenprodukt zu verkaufen – war die Installation von Werken der wichtigsten Künstler der Stadt im Bereich der Atrien, die jeweils vier Stockwerke erschliessen.

Vielleicht existierte damals ja trotz allem noch eine Avantgarde in China – Kellerausstellungen wurden immer noch polizeilich geschlossen und es gab noch keine Galerienszene oder einen entsprechenden Markt –, doch selbst wenn sie nicht existierte, traf es doch zu, dass die zeitgenössische Kunstszene der Stadt klein war und dem Blick des breiten Publikums verborgen blieb. Wenige Monate nach dem Collegeabschluss war ich nach Peking gezogen, um die Sprache zu lernen; ich interessierte mich vage für die damals noch esoterische Kategorie der zeitgenössischen chinesischen Kunst, nachdem ich mich während meines Universitätsstudiums in Duke etwas mit Xu Bings *Tobacco Project* (Tabakprojekt, 2000) beschäftigt hatte. Xu Bing, der immer noch in New York lebt, hatte mir die Telefonnummer von Feng Boyi gegeben, einem bedeutenden einheimischen Kurator in Peking. Nachdem ich mich auf Mandarin so weit verständigen konnte, dass es nicht mehr nur peinlich war, rief ich Feng an

PHILIP TINARI ist Publizist und Kurator und lebt in Peking.

und er nahm mich mit zu der erwähnten Ausstellung. Wir waren auf dem Weg vom blauen Gebäude des SOHO-Projekts zum grünen und kamen gerade an der architektonischen Skulptur eines in Beton gegossenen riesigen «C» vorbei – Ai Weiweis eigener Beitrag zu der von ihm kuratierten Ausstellung –, als ich Weiwei erstmals zu Gesicht bekam: ein majestätischer Raubauke, dessen Bauch sich aus der Lederjacke vorwölbte, bärtig, mit rasiertem Kopf und einer Traube von Anhängern im Schlepptau. Er brachte die Karawane zum Stehen und begrüsste Feng mit herzlichem Händedruck und einem scherzhaften Wortschwall.

Die Achse Ai Weiwei-Feng Boyi-Xu Bing war viel komplexer, als ich aus diesem Wortwechsel hätte entnehmen können, den ich zudem nur durch einen Nebel von Fremdheit und Unverständlichkeit hindurch wahrnahm. Die drei hatten für das *Black Cover Book* von 1994 zusammengearbeitet, der folgenreichsten Kunstpublikation in China seit Tiananmen (1989). Zwei Jahre zuvor hatte Xu Bing, der eben erst in New York eingetroffen war, kurz in Ais Apartment im East Village gewohnt, wo sie das Interview mit dem taiwanesischen Performancekünstler Hsieh Tehching aufgenommen hatten, mit dem das Buch beginnt. Xu zog weg nach Williamsburg, Ai ging wieder zurück nach Peking und Feng, damals redaktioneller Mitarbeiter einer offiziellen chinesischen Kunstzeitschrift mit einer Nase für alles Aufregende, wurde von beiden dazu ausersehen, die damals in China tätigen Experimentalkünstler um Beiträge für ihr Buch zu bitten. Ai und Feng realisierten das Buch in einem schwülen Sommer in Shenzen; sie wohnten in einem heruntergekommenen Hotel in der Nähe der Druckerei, Ai in Begleitung seiner neuen Liebe, der Künstlerin Lu Qing. Um 1994 konnte man in Peking ohne entsprechende Bewilligungen kein Buch drucken. Das liberale, mehr aufs Finanzielle ausgerichtete Klima in Shenzhen machte das andernorts Undenkbare möglich. Schliesslich führte das Buch zu unüberwindlichen Spannungen zwischen seinen Urhebern, doch es schuf auch ein Beziehungsnetz zwischen Künstlern und Einheimischen, das Bestand hatte und im Lauf des folgenden Jahrzehnts weiter gedieh. Mitten in diesen Knotenpunkt wurde ich damals ohne mein Wissen hineingezogen.

Ich habe Weiwei danach ein Jahr lang nicht mehr getroffen – ein Jahr, in dessen Verlauf ich so was wie ein Schüler Fengs wurde und nach Guangzhou zog, um mit ihm zusammen die bevorstehende erste Triennale von Guangzhou vorzubereiten. Dort habe ich dann Ai das nächste Mal getroffen, an einem Nachmittag im November 2002, im langen Korridor, der von der Eingangshalle des Guangdong Museum of Art zu den Aufzügen führt, mit denen man in den Verwaltungstrakt gelangt. Er stand mit Lu Qing vor dem Plakat einer früheren Ausstellung von Picassos Zeichnungen, der ersten in China. Es war das berühmte Photo von Picasso am Tisch sitzend, mit gestreiftem T-Shirt und kleinen Baguettes anstelle der Finger. Letztere schienen aus dem Poster herauszuragen und Ai auf die Schulter zu klopfen. Er war eben in der südchinesischen Stadt angekommen, um seine Arbeit CHANDELIER (Leuchter, 2002) zu installieren, einen sechs Meter hohen Kristallleuchter, der in einem riesigen rostigen Gerüst rechts neben dem Museumseingang hängen sollte. Es war eine von mehreren Auftragsarbeiten in der Ausstellung, welche die definitive Billigung der «experimentellen Kunst» durch den staatlichen Kunstapparat signalisierten. Es war auch das Werk, das Anspruch und Grössenordnung von Ais Kunst deutlich machte und damit den Beginn der aktuellen Phase seiner Karriere einläutete. Am Abend seiner Ankunft, etwa eine Woche vor der Eröffnung, führte er die Angestellten des Museums und andere Künstler in ein trendiges Hunan-Restaurant, wo Kellner in uniform urbaner Kleidung kostspielige Gerichte über Böden aus Pressstahl trugen. Er sass am Kopf des Tisches und stocherte an einem Fischkopf herum; ich sass zu seiner Linken. Wir sprachen über Philadelphia, meine Heimatstadt, seine

Studio Ai Weiwei, Beijing, inside view.

erste Eingangspforte in die USA, 1980. Am nächsten Tag standen wir mit jungen Mädchen aus der Werkstatt vor dem Museum und halfen mit, das Werk zu installieren, indem wir für die Kristallketten, die vom Leuchter herabhängen sollten, Kristall für Kristall aufreihten.

Einen Monat später, zurück in Peking, verbrachte ich einen Morgen damit, den Leiter der Niederlassung der *New York Times* durch das postindustrielle «Factory 798»-Galerienviertel zu führen, das diesen Herbst – unweit von Ais Wohnviertel Caochangdi – aufzublühen begann. Der Journalist wollte Ai kennenlernen, also gingen wir durch das Viertel zu seinem Haus, wobei wir uns anhand einer Photokopie einer von Hand gezeichneten Karte orientierten, die uns der Aufseher des «China Art Archives and Warehouse», damals eine rege tätige Institution, die von Ai geleitet wurde und auf der anderen Seite des Viertels lag, gegeben hatte. Wir tauchten unter einer Eisenbahnbrücke durch und überquerten eine grössere im Bau befindliche Strasse, um an dem trüben Dezembertag just zur Essenszeit vor der grauen Ateliertür zu stehen. Bei dieser ersten Begegnung mit einem Ritual, das zur Routine werden sollte, öffnete uns der bäuerliche Hausdiener die Tür, während Ai Weiwei aus dem Wohnzimmer trat und uns in den Atelierraum führte, wo eben die erste MAP OF CHINA-Skulptur (Landkarte Chinas, 2002) zur Präsentation installiert worden war. Lu Qing sass an dem langen Tisch im Wohnzimmer und zeichnete Quadrate auf Seide, ein Werk, woran sie schon über zehn Jahre arbeitete. Ai bot uns Grüntee und gedämpfte Brötchen an. Wir sassen in seiner Küche um einen runden Tisch herum und assen zusammen. Dabei sassen wir auf Holzstühlen, ähnlich jenen, die er manchmal in seinen Werken verwendet. Danny, der Cockerspaniel, und einige Katzen aus der Nachbarschaft stolzierten zwischen den schönen antiken Möbeln und Skulpturen in der Eingangshalle herum.

An diesem grauen Nachmittag lag das unbeschreibliche Gefühl in der Luft, dass die alten Hierarchien im Schwinden begriffen waren und dass ein Besuch der *New York Times* für einen chinesischen Künstler keine so grosse Ehre mehr bedeutete wie vielleicht noch vor ein paar Jahren. Das heisst nicht, dass Ai Weiwei kein vollendeter Gastgeber gewesen wäre – die Brötchen waren einfach, aber schmackhaft, die Unterhaltung lakonisch, aber scharfsinnig – oder dass er sich nicht auch in gewisser Weise durch den Besuch seiner Gäste geschmeichelt fühlte. Doch obwohl die – aussen grauen, innen roten – Kuben aus Backstein und Beton, die er bewohnte, offensichtlich der modernen Vorstellungswelt eines Einzelnen entsprungen waren, wurde rasch klar, dass diese Vorstellungswelt einige Zugkraft zu entwickeln begann. Dieses Haus, sein erstes, damals bereits fünf Jahre altes Bauprojekt, war der Archetyp eines radikal subversiven Stilwandels, ein Plädoyer für die programmatische Verwendung gewöhnlicher Materialien und eine Strategie, um der chinesischen Hauptstadt zu einer ausgeprägten gestalterischen Sensibilität zu verhelfen. An jenem Nachmittag stand fest, d a s s die Dinge sich bewegen würden – für Ai und für Peking –, wenn auch noch nicht ganz klar war, wie.

Dann, nach einem SARS-bedingten Abbruch der gesellschaftlichen Kontakte und einigen Sommermonaten, in denen ich im Nam Nam, einem vietnamesischen Restaurant im Diplomatenviertel, mehrmals zufällig auf Ai Weiwei traf, verliess ich China für zwei Jahre. In diesen Jahren begann sich Ai ganz der Kunst und Architektur zu widmen. Er arbeitete am Entwurf des Olympiastadions und zeigte in der Kunsthalle Bern seine erste Einzelausstellung in einem Museum, beschäftigte sich jedoch auch mit einigen eher abgehobenen Städtebauprojekten, wie der Unterteilung des Geländes innerhalb der Fourth Ring Road in Peking in fünfzehn Sektoren. Mit einem Team von Assistenten und Studenten befuhr und dokumentierte er jede Strasse in diesem Gebiet. Als ich im September 2005 nach Peking zurückkehrte, hatte sich vieles verändert. Die Flughafenautobahn war umgebaut worden, so dass sie nun direkt

in die Second Ring Road mündete, und die Baugruben für den CCTV Tower und das Olympiastadion wurden ausgehoben. Statt in anderer Leute Restaurants herumzuhängen, hatte Ai nun sein eigenes: ein karg gestaltetes Esslokal aus Beton- und Glasplatten in einer Strasse unmittelbar südlich des Landwirtschaftlichen Ausstellungszentrums, wo die Küche seines Heimatortes Jinhua serviert wurde. Dort ass er nachts an einem langen Tisch, der erst zusammengerückt wurde, wenn er da war, gegenüber einer Wand, an der Farbkreisbilder seines Freundes Yan Lei hingen. Dort hielt er im engsten Mitarbeiterkreis seines Architekturbüros Hof vor wechselndem Publikum: vor Kritikern, Kunden, Sammlern, Kuratoren, Dichtern, Sängern, Regisseuren und hin und wieder einem Rückkehrer aus seiner New Yorker Vergangenheit. Künstler mit Projekten, die sie diskutieren wollten, sassen quasi im Wartezimmer gleich am Tisch rechts neben dem seinen, Tee trinkend und kalte Häppchen knabbernd, während sie auf eine Audienz beim mächtigen Paten warteten. Das namenlose Lokal wurde in Ais wachsendem Umkreis schlicht «die Cafeteria» genannt.

Inzwischen hatte sich Ai Weiweis Haus zu einer anderen Art von öffentlichem Raum gemausert. Der lange Tisch in der Eingangshalle war jetzt ein kleines Museum des aktuellen Diskurses, auf dem Kataloge, Zeitschriften, Pläne und Plakate auflagen, die alle entweder von Bittstellern stammten oder von Auslandsreisen mitgebracht worden waren. Sein eigener Blog, den er im November 2005 gestartet hatte, entwickelte sich binnen weniger Monate von der routinierten Rekapitulation bestehender Arbeiten zu einem Phototagebuch der aktuellen Besucher und Ereignisse, die sich meist im Wohnzimmer abspielen; er zählt mittlerweile über 3,5 Millionen Internetbesuche.[2] Die Museumstruppen begannen eine um die andere an seine Tür zu klopfen, was ihn schliesslich dazu veranlasste, seinen Wohnsitz mit Überwachungskameras auszustatten, um besonders hochkarätige Delegationen rechtzeitig zu erfassen. In seinem Wohnviertel entstanden neue Ausstellungsräume, fast durchwegs von ihm selbst entworfen, da Caochangdi allmählich zur neuen «Factory 798» heranwächst. Die künstlerische und architektonische Produktion seines Büros ist dramatisch angestiegen, doch noch immer kann man ihn jeden Morgen zwischen April und November am Glastisch neben seiner Haustür sitzend antreffen, wo er Tee trinkt, sich mit Freunden, Vermittlern und Stellvertretern unterhält, nur innehaltend, um eine E-Mail zu lesen oder die Blaupause eines Plans zu prüfen, die ihm ein Assistent vorlegt, oder um einen Anruf auf seinem unablässig klingelnden Telefon entgegenzunehmen.

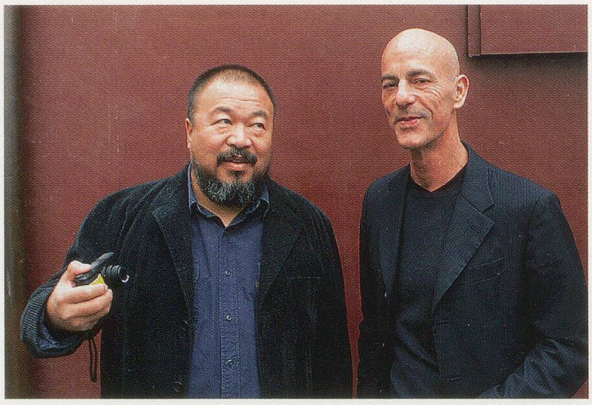
Das ist der Zustand, der sich jetzt dauerhaft eingependelt hat. Die Stadt wächst vor Ais Haustür – heute wird die Strasse vor seinem Haus verbreitert, morgen wird die in der Nähe vorbeiführende Hochbahn zum Flughafen eröffnet – und Ai Weiwei wirkt an diesem Wachstum aktiv mit, besonders in seiner unmittelbaren Umgebung. Eben erst fünfzig geworden erreicht Ai jetzt den Höhepunkt seiner Kreativität. Mit grösster Wahrscheinlichkeit wird das Wohnhaus in Caochangdi noch für viele weitere Jahre ein beliebtes Reiseziel bleiben, wird Besucher empfangen und deren Sehnsucht nach einer chinesischen Renaissance stillen, bis es entweder zu einer Parodie seiner selbst wird, oder bis genügend andere Räume und Gesprächspartner in China einen Grad an Kultiviertheit und Komplexität erreicht haben, dass diese Pilgerreisen sich erübrigen. Doch zum heutigen Zeitpunkt dienen Ai Weiweis Hof, Atelierraum und Wohnzimmertisch als Drehscheibe visueller und intellektueller Freuden jenseits der Stadt hinter der grauen Ziegelsteinmauer.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) SOHO ist hier die Abkürzung für «small office/home office»
2) http://blog.sina.com.cn/aiweiwei

CONCEPT AND FAKE

AI WEIWEI & JACQUES HERZOG



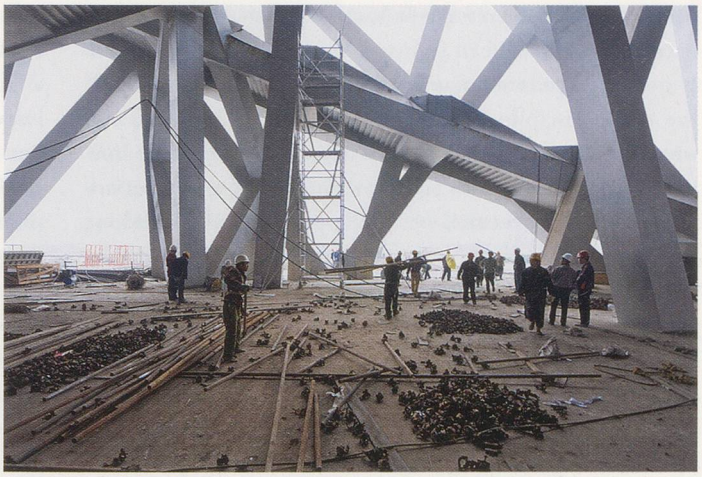
Ai Weiwei & Jacques Herzog. (PHOTO: BICE CURIGER)

AI WEIWEI: It is autumn, you feel somewhat sad?
JACQUES HERZOG: A bit, yes—we haven't met for quite a while, actually since last April when you took us to this very remote place, Ching-te-Chen, where Chinese porcelain has been produced and painted for centuries. It certainly was a different season with some very warm spring days. We learned about your new porcelain pieces and, of course, about the ancient tradition of Chinese porcelain, which still seems to be very much alive. Traveling together like that means a lot to Pierre and me, spending time together that is not planned time. I always find it a pity that we can't tape some of our conversations. They're often fresher and more spontaneous compared to situations like this one where we have to produce something for a magazine.
AW: But you know this tape here is next to a river, the river is moving like the tape, which means we are moving. So we are still on a trip, too. I traveled here to see this new building; it is very exciting to see so many people working for you.
JH: But you don't like our new building because it has space for an even larger army—as you call it. At least in quantity we can now compete with you. There are three hundred people here and you've only got fifty.
AW: We are reduced to twenty; twenty is more than I can handle. I remember when they said your nightmare will be when you walk into the office and somebody won't know who you are. I am so happy your nightmare has become reality.
JH: Yes, a large company could end in a real nightmare. We feel we have reached a limit in size for the way we are working. Pierre and I are currently very busy re-thinking our form of organization—how we want to work now, in five years, or even in ten years. How many people and projects? The company is as important a project as the architecture itself.
AW: But there is too much excitement. So one building after another?
JH: Yes.
AW: How many buildings are you going to build?
JH: Many of the things an architect envisions die before ever being built. Sometimes even really interesting projects. This is perhaps paradoxically one of our driving forces. You, Weiwei, you know how this moment feels when things don't materialize that you had in mind. You are working as an architect and as an artist; you do furniture and many other things, some of which are bound to fail, especially in architecture. You can tell, just like us, how much frustration lies in some projects—that one stupidly starts to like, but which then don't materialize. The Quingdao Film Academy would have been an amazing thing to do together and also the Jinhua Masterplan.

JACQUES HERZOG, architect Herzog & de Meuron.

National Stadium Beijing, under construction, 2007. (PHOTO: IWAN BAAN)

National Stadium Beijing, under construction, 2007.
(PHOTOS: IWAN BAAN)



AW: Both.

JH: And that's why you want to limit your involvement in architecture? Does that have to do with the fact that there is too much friction and you lose too much energy?

AW: No, either you really try to maintain control, to make the best out of architecture, to make the idea become reality, or you lose control and then you fail. It's crazy.

JH: You have done a few buildings in which we were not involved at all, for instance, your brick buildings in Beijing, which I think are very successful. I say that without flattering you—you are certainly the most talented architect among the artists. The buildings are totally unpretentious, which is very rare. They have something simple and archaic and that's exactly their quality—they don't try to be more than this very basic thing of brick.

AW: Because I do not have to prove to myself that I'm better than other architects. I am not in competition.

JH: And as an artist? Do you feel in competition as an artist?

AW: Not really, my art work ultimately comes from boredom, I always feel bored about life so I have to do something sometimes and I never like my art works, you know. Most of the time I am very ashamed when I look at them or talk about them, but one day you become famous, which is also something I am not fighting for.

JH: Now you are pretentious (laughing)... I don't believe you, really.

AW: (laughing) How can you believe me? Let's prove it, I stop doing art, you stop doing architecture: let's do it today, let's make a test. We are just traveling together.

JH: That would be nice.

AW: We stop today and make an announcement. I stop doing anything associated with art and you stop doing anything related to architecture. I can be a dentist, you can be a hairdresser, okay?

JH: A hairdresser—with my haircut?

AW: You would be bad obviously...

JH: You could switch sides... from artist/architect to client, becoming an important Chinese client commissioning architecture. People keep asking us what it's like to work as an architect in China. We don't really have an answer. What would you say? How reliable are the Chinese, how good as clients? The National Stadium seems to be turning into a great success in terms of architecture and also in its public acceptance by the Chinese people. Here we certainly have no complaints about the reliability of the Chinese State as a client! But, as mentioned, we tried to do lots of other things together and probably spent more time on other projects together than on the National Stadium. I think it is really a pity that those things did not go forward. Why do you think this is so?

AW: To me it really hurts, we did our best, all the passion, all the energy, all the good will and all the good people you put in there, too, and in the end it is a disaster, and they do not appreciate what you do.

JH: Did you also have architectural projects of your own that didn't materialize?

AW: My projects are okay, because I always accepted what happened. I told myself I am not an architect, I am a soldier in the wall, this is a crazy condition... It can be totally disappointing, but I think you do so many interesting

things, you and Pierre are so tough in that respect, this is great, it has always been an inspiration for me. Architecture is a very complicated matter, you really have to go through the whole discipline and the control has to be there, but whatever you want to create, you have to recognize the limits. I have to decide how much I want to design; most of my work has been executed in China. I never did a building that had to be perfect in every detail because this is impossible and it's not my main interest to do so.

JH: But you said before that you were afraid to lose control.

AW: Ah, losing control is losing interest because you are detached from it. At a certain point you ask the questions and realize that the client has absolutely no interest in what you have to offer. That's the saddest thing: You provide a system that is honest, but they're really thinking about something else: why all this architecture? It is difficult to realize things, especially for an architect in China, because there is no system that appreciates or protects this kind of effort. That's why the Olympic Stadium was a very lucky case, one of the very few… because it was basically realized the way you like it.

JH: Well, we think that a stadium—as a building type—is different from other buildings. It is much rougher and based on a few strong ideas. We learned that lesson working on other soccer stadiums—St. Jakob Park in Basel and Allianz Arena in Munich. Other buildings, like a museum or a store, need much more detailing, and the way people behave in them is entirely different from in a stadium. In addition, a stadium is utterly different in scale: It is more like a public sculpture or, in Beijing, like a public artificial landscape. Parts of it are not even so perfectly detailed. We realized that from the start. Even in the initial meetings for the competition where you were present we discussed such things. The design was finally based on steel beams that are very thick, though we originally planned to have a more fragile system. But it would surely have been more difficult to execute and make accessible to the public. Architecture—and this may be very different from art—has to anticipate certain things: it is made for one place, it is immobile, and you can't just move it around, like taking a painting off the wall. Paradoxically, when an architect understands, accepts, and pushes those limits, great things can happen and it's almost like art.

AW: Yes. That's something you can only learn from an architect. And it's a vital experience because you are dealing with reality. How much can you do, I mean, when you make a first move, a very intentional move… even a rough or raw approach can be nice, so the Stadium really provides a great lesson in losing control and making room for imperfect craftsmanship—and in a very different culture… but still, we are successful.

JH: There were many moments though, during the design phase, where things could have gone wrong. Even after the tough meetings and negotiations Pierre had with the client in Beijing, we didn't know whether our detailing would be accepted. One key issue was the three dimensional bending of the steel trusses, which turned out to be very complicated. Any change in detailing would have led to a caricature-like reduction of our concept... I guess that your work as a sculptor teaches you exactly where such key points in the detailing and in the materialization process are hidden.

AW: Often in architecture or in art you see a beautiful concept, but later it's worthless or shit only because of that one thing you have to fight for. You're so intense and eager to make it happen because all the magic is concentrated there.

JH: We were talking about the importance of the concept and now we're insisting on certain detailing. The detailing of architecture can never be fully controlled, especially when it's large scale. So many people are involved and leave their traces. The art of a great piece of architecture often lies in the concept or rather in the strategy of identifying and controlling only those areas where precise detailing is essential. All too perfect detailing in the wrong areas can be annoying—like dressing up for the wrong event.

AW: It's the wrong kind of effort.

JH: We have actually developed an intuitive feeling over the years for such key points in a design. Here, for the Beijing Stadium, we knew exactly which areas we had to fight for and where we could be more flexible in negotiating alternatives. The problem, in this case, was that we could not understand the decision making process on the Chinese side. There was no transparency and we also had to undergo a tough process in learning how to survive all the endless meetings. Not even Uli Sigg, who is a great diplomat and connoisseur of the Chinese mentality, nor you Weiwei, sometimes knew what direction we were going to move in. There were moments where we thought there must be some great unknown person in the background…

AW: It's like fighting in the dark. You know there is a potential opponent out there but you don't know who

they are, how many there are, and you don't know what kind of strategy they are going to use. The whole time you worry, is this really going to be built? Of course once it goes into construction, you feel the emotion even more.

JH: When we started working on the Stadium design competition, the first question for us was whether the Stadium should be a similar but larger version of the one we built in Munich. Often a client wants you as an architect to copy or mimic work that he has already seen and likes. But you, Weiwei, said very clearly that it should be entirely different because the Chinese think differently and expected something different. That was a key moment in a very early phase. We felt free to go for something totally new and unexpected... even more so because we thought that we had no chance of winning anyway.

AW: After we worked so intensely, I remember you telling me before I left that we had won the competition. I thought you were crazy because I never thought it would go through. And later I think it was even more difficult. And you went through such turmoil—Pierre especially. Psychologically, it was crazy. In the beginning, nobody gave us any support, everybody criticized us; all those people from the old architectural school criticized us for no reason. Now of course everybody loves it as a symbol of a new China, or something.

JH: You have the feeling that people really support it?

AW: Oh yes, everybody thinks it is the most important image in China.

JH: That's also extremely vital to the life of the stadium after the Olympics. We conceived of the stadium working like a public sculpture, like an urban landscape where everybody can climb up and down, meet and dance and do all those fantastic things that people would never do in a western city. There is such great potential in public urban life in China and the life of the stadium can spill out and animate that new part of Beijing. If this works, if people literally embrace our structure, it can be very successful, just as the Eiffel Tower became so successful after the World Expo, for which it was built, was over.

AW: Yes, after the Olympics, it will be put to even better use. It is a stadium for so many people, the design is more democratic, it's a freedom structure that people can approach from all directions, and when you are inside, there is no sense of a good or a bad location. It's such a good idea to use a real building that way. I think it will really be appreciated by the people there, because it will become an active element of the urban condition in that neighborhood.

JH: But what if the government says we should put up a fence around the stadium?

AW: That won't happen because—do you remember—there is this park where people are dancing, singing songs, playing Tai-Chi. It will be an ideal location for people to spend time in.

JH: That experience was decisive. Anyone who hasn't visited China cannot imagine how surprising it is to see people really use public space and perform in it completely at ease. The Japanese are just the opposite: Nobody uses public spaces and there is no such thing as public squares. Our Beijing Stadium building would therefore make no sense in Japan, nor would it in America or in northern Europe, where people are less eager to claim public space in such a creative way. This is what makes the stadium a project specifically for Beijing, much more than any iconographic references that might be brought to the fore...

AW: Yes, I think it will become part of nature, and China has this tradition of deeply appreciating something like these natural conditions, like a piece of a rock or walking in a garden. So I heard you are building another stadium?

JH: Yes, perhaps. We are thinking of possibly doing one or two more soccer stadiums. We love soccer so it's tempting to cover those two geographical areas where soccer has its strongest cultural roots: in the south, that is Italy, Spain, or South America, and England.

AW: If you need my help...

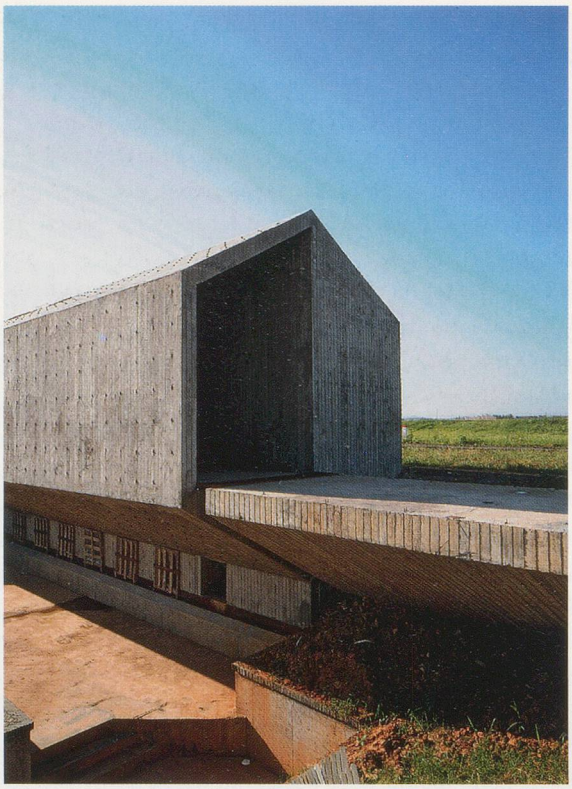
JH: We could certainly use your help; we love and sometimes really need to cooperate with artists. The Eberwalde Library could not have become what it is without the collaboration of Thomas Ruff, and many combined efforts with Rémy Zaugg were very fruitful and inspiring—in both directions. Rémy was also great to travel with; the time we spent with him without a concrete project in mind was often a form of collaboration. In fact, traveling with you reminded us of the times we had with Rémy.

AW: Rémy is not here anymore, right?

JH: Well... still a little bit. Did you know him?

AW: Every time you talked about him, you said—that was before he passed away—you would introduce me to him but you often forget what you've said.

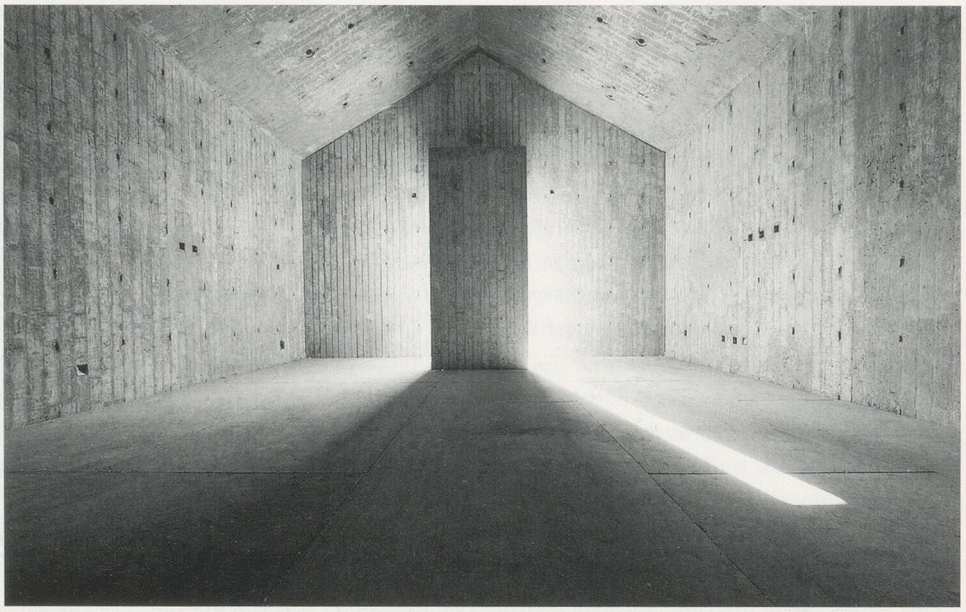
JH: Maybe he slipped into your body. Rémy was more like a mirror though, like a perceptional tool that made one look, and think, sharper. You are more concrete and hands



on. Each of the artists we've collaborated with is very different. Interestingly, they've helped us make the buildings more architectural, and not more artistic. This sounds like a paradox again, but it isn't. And it says something very significant about the current situation in contemporary architecture. More and more clients, mayors and developers are pushing the global elite of architects to compete for even more flashy buildings. Some of these designs are great and many others are grotesque, as we all know. Our China experience was very helpful and relaxing for us because we never felt any of this hype and ambition on the part of the client. China has produced and accumulated such an incredible wealth of art and architecture over the thousands of years of its history that any attempt to impress or even shock people with architectural extravagances is absurd. The Chinese see things that look daring to western eyes simply as contemporary versions of what already existed in the past. They would not reject architecture for its newness but they might reject it because it simply does not convince them.

AW: Jacques puts it very well. The stadium is not just another building, it is really art... many other ingredients are in there, it's a mystery. I don't want to use the word experi-

AI WEIWEI, Neolithic Pottery Museum, inside and outside view, Jinhua Architecture Park, 2005 / Museum für neolithische Keramik, Aussen- und Innenansicht, Architekturpark, Jinhua.



mental but... it has become real. Usually, with a building, you know how it is going to be from the beginning to the end. But this is a very special case, so much is answered in there and so much of it is a learning process. Jacques, you once said you'd never want to do buildings where you can't learn something. And, in a way, the stadium is more like a love affair...

JH: The real excitement or, possibly, the real disappointment is yet to come... once we know how well people will really care for the building in its Olympic afterlife, as I explained before. To conceive of the stadium as a public place to be actively used after the Olympics is in fact an experiment. Will it play its role as a public magnet for everyone in the future? Will it become and remain an integral part of Beijing? So the building is experimental in that respect, but it is not experimental in a frivolous sense, like stretching the limits until clients accept eclectic architectural follies.

The Chinese are also very pragmatic people. Dubai and the Emirates are currently witnessing a much more breakneck kind of race for architectural experiments than China. The fury of building and real estate in the Emirates has something more desperate and somehow fragile than in China with its long history.

AW: I think you gave a good definition of the meaning of architecture, as related to existing aesthetics and political conditions and who is going to use it. It is not about money or eagerness or some kind of crazy ambition or a dramatic use of form. It is really about working with all the potential of history and culture. The stadium really does underscore those meanings, the meaning that a piece of architecture can communicate. This is something we have in common. I am an amateur and you two are experienced architects. We don't allow ourselves to do something meaningless or empty. In fact, we can't. It is just devastating. It's almost an existential thing. Of course, we're supposed to be talking about our collaboration, but to me there are other more interesting things about art and architecture in general, or life.

Architecture is related to human struggle. When you have a river, people want to use it, so they build a bridge or a boat, and this is related to everybody. I am not talking about art but how to come up with the most valuable and beautiful way to solve the problem. It's a challenge to the ego—to provide the best possible conditions for as many people as possible. That's what makes it so attractive. Art, of course, is different; art is very self-centered, you know, you can do it by and for yourself, while architecture can provide good will to human beings. As I see it, it really requires a very different way of thinking.

JH: Could you talk about your chairs at this year's documenta? I think what you did is a very powerful and complex manifestation of your artistic strategies. I was especially intrigued by the fact that you introduce the blur of real and fake in Chinese culture: by using fake antiquities, you spread a fantastic aura of the real within a totally alien context...

AW: Yes, you provide seduction. But then people realize that they are trapped: They see those chairs because they are tired. They are not sitting on culture, they don't see art, but then they become something else, because this is documenta, it is Germany, because it is Kassel, because it has the name FAIRYTALE. Of course, everything is a matter of a concept but how you set up the original frame will give a completely different scale to the meaning of the project, which can change completely. In art this is much easier, but in architecture, too, I think it is most interesting if we think about how a building is related to a street, to a time-being; it has to somehow include this more aesthetic thinking or philosophical thinking, otherwise it will become nonsense. Things work because you have such an open structure, anything can happen, you are very vulnerable. You always maintain the most vulnerable condition here, so anything can happen and there is no limit.

My architectural work is not so interesting or, rather, it only can be interesting if you look at it as part of my attitude, or part of China at this moment. I know Jacques and Pierre and worked with them, within this context, it can be interesting. Otherwise it is nothing really, because people did it before or it is not well done, you know.

JH: Bice, you have been wondering how we happened to meet Ai Weiwei and why this rather unlikely combination of people ever started to collaborate on so many projects. The story is very simple. Uli Sigg is the person who made it possible. He is—as everybody now knows—perhaps the most important pioneer in exploring the potential of contemporary China, and over the years he has acquired an extremely important collection of contemporary Chinese art. He has known Weiwei for years; they went a long way together and he was the one who introduced us. One day in 2002 they showed up in our Basel office and soon we were making plans to travel together to China. That was the

beginning of a relationship that has made quite an impact in many ways, professionally as much as personally, through the sheer fact that we started to experience, witness and—through the design of the National Stadium—even participate actively in the transformation process of this gigantic country. Though, when we started traveling together, we had no plans, no intentions whatsoever. We were just interested in learning more about China: Weiwei did not know us and we did not know him.

AW: But later on, I found a book I'd bought a long time ago, which is your book. I bought it because there is a very basic, small building in it. I thought it was only a model. The whole book attracted me; oh god, I thought, this is an artist, not an architect. So I bought the book but I don't know which building it is.

JH: Was it the un-built project for a private collector (Froehlich House near Stuttgart)? Anyway, when we were in Beijing—that was in November 2002—we heard about the competition for the National Stadium for the 2008 Olympics. The deadline was actually almost over, it was too late, but then someone told us that it was...

AW: ...the last second.

JH: It was literally the last second and we somehow made it and were accepted on the list of participants. It's one of those things in life that are so strange because sometimes you try so hard to get something and you plan every step so carefully, whereas here we won the competition with no strategic effort or clear ambition to start with. And yet, it has ended up being perhaps the weightiest, most important and globally most visible project we have ever done!

AW: It's so weird in a way. We grew up in such different societies, with such different experiences and relationships and such a different understanding of the world. And there's something else that makes it so beautiful. It's a kind of accidental beauty, something beyond your own kind of logic and control. This can happen, but it has to be in synch with your efforts and interests and circumstances. And, of course, it's much larger than what you prepared and were prepared for. Everything becomes so mediocre, so pale in comparison. This is why I still have this respect for you. You know you've made something beautiful, but accidentally.

JH: Yes and no. There was a lot of effort on our side to maintain control, gain confidence and also exert an influence. Pierre made an unbelievable effort, going to China time and again, sometimes only to maintain the contact that would otherwise have been lost in translation.

AW: Actually Pierre, every time I see him... I can't believe how he managed to survive. And he is so alive with his wife and children; he becomes young again. I couldn't think about him; it was my nightmare, you know, wondering how he can deal with this kind of bureaucracy. In a meeting nobody really cares what you are talking about. The meeting is just there because they have to have a meeting and another meeting and another meeting, you know—endless. Pierre was always one hundred percent ready to present everything, but nobody is really interested. For example, one day they asked him to come for the... to start the digging, you know, the ground-breaking ceremony. Some Chinese astrologist set up December 24, which is Christmas and Pierre said, in my life no matter how busy I am, I spend Christmas with my family. But then he thought this is an important project, this is China, they have different priorities. So he really flew over. But when he was there, they didn't even let him touch the shovel.

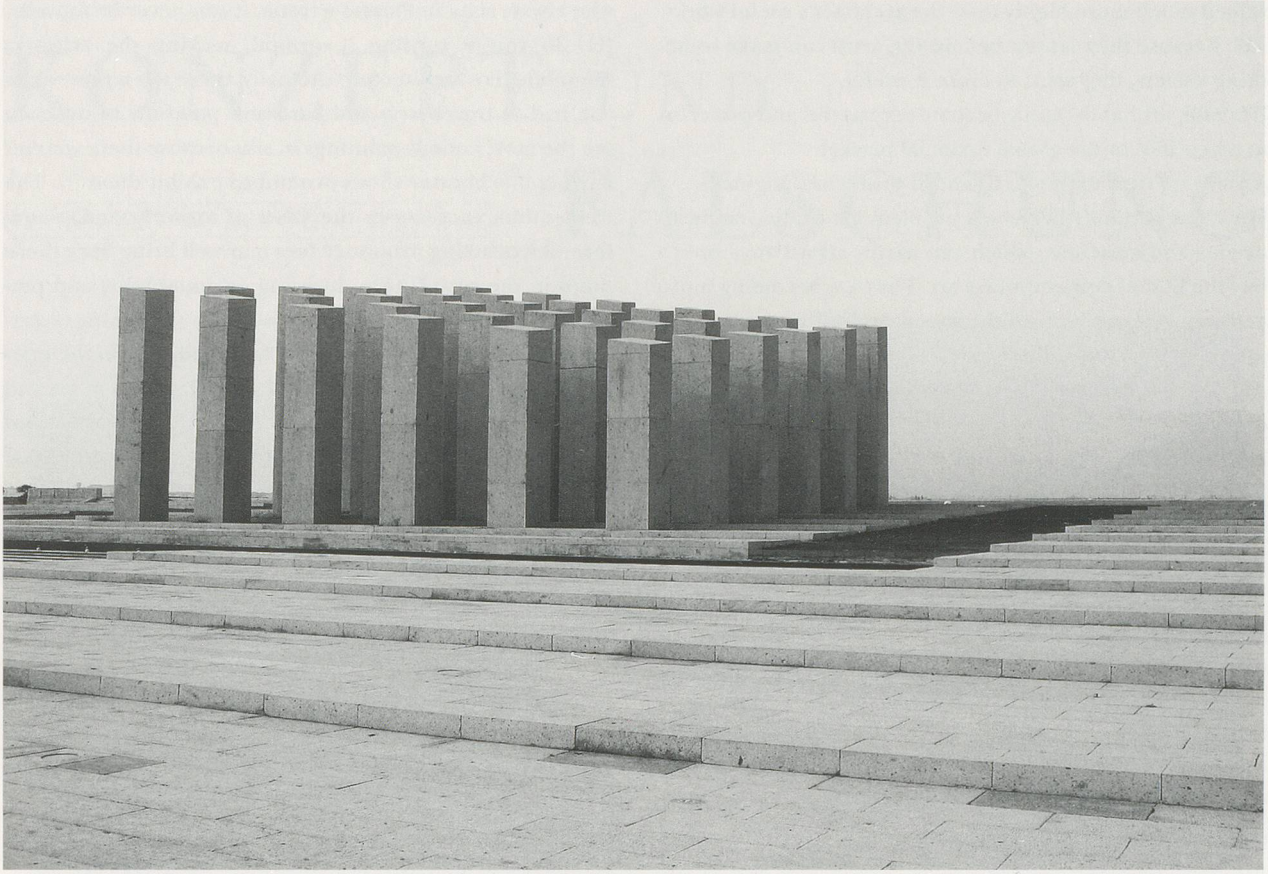
JH: Well, in the meantime we have moved on. I think our meeting last April was really interesting when we talked about the color to be painted on the inside core of the stadium. It will be red and in a very visible location, so whether there is more brown or more blue in it will make a big difference. The fact that we could stand there and study the different samples all together made it much easier for us to understand the nuances between the various reds and the impact they might have on people from far and close. I think it was worth being careful about that color even if it may seem absurd to even talk about it now.

AW: So careful that you had to fly over to China to decide on what kind of red.

JH: Yes, and the interesting thing is that it is not a question of taste; it's about making it a warmer or colder red, about the effect in daylight and with artificial light, about shiny vs. mat surfaces, about people touching it, rubbing against it, etc. Strangely, at the moment I can't even remember what we've finally settled on; we were going back and forth so much with no clear positions on either side.

AW: Me, too, but we had a serious and productive discussion. It's like religion; it's an exercise of your passion, your belief. And it's a moment that cannot be extracted from your life because it is inseparable from who you are.

BC: I have one thought: Architecture has a direct use, whereas art has no direct use, but oddly enough, you use a lot of objects in your artwork that have a direct use. And when you do a building, it is of course concrete. But when



AI WEIWEI, Ai Qing Cultural Park, 2002, Jinhua.

you look at it again, is the impact really concrete or is it that subconscious effect that you were describing?

AW: We work in two directions but we intersect. I make the useful become not useful; they combine the practical with change and illusion. They open up a perspective so that we can have an understanding of the material or an understanding of space. It is a basis for dealing with perception and when you think about how people use an object, you're also using so-called knowledge in the sense that "useful" has a meaning. The meaning is the use. And that plays a great role in human understanding and culture. I mean, why is this color, this red so important? It's not because Jacques likes the color; he also talks about the green of the pitch, which is filled with lots and lots of meaning, like red is, too. It is extremely important to me to use, to respect a set of already concrete conditions, a body of knowledge. Sometimes a change can be devastating; it can make a concrete belief collapse and become a problematic condition. So it is a kind of a trap. Because architecture is also a very good platform for bringing out a kind of surprise, a transformation of deep-seated thinking, of our normal way of understanding things. But when you do make a move like that, you must never ignore the so-called standard of normal understanding.

JH: I like the way you describe the architect's activities as the useful tending toward the useless, and vice-versa, how your work as an artist may migrate from the useless to the useful. Nevertheless, I take it as a very healthy sign for the status of western society that the artist's useless works are

valued much more highly than the architect's useful works.
AW: Because they cannot believe the artist can make something useless, they want to make it useful.
JH: Well, art has certainly become very useful and powerful as a new tool in the global financial market.
AW: So it's turning into a financial problem (laughter).
JH: It has certainly become a problem for traditional institutions and museums, which can hardly afford anymore to buy the best of contemporary art. They are becoming more and more dependent on the mood and willingness of private collectors—and the artists.
AW: Yes, but whatever the case, it always functions in terms of how you picture your value, how you spend your money, and how you give identity to your own value.
JH: Quite honestly, I have often thought how we architects could get into similar financial spheres as you and your colleagues with the production of a simple...
AW: ...piece of a shit?
JH: Whatever... I think the true reason why the financial dimensions are different for architects lies in the fact that you can't move architecture around, you can't move it away from the place it has been built on. Imagine if we could lift the National Stadium off of its foundations and move the whole thing somewhere else, to the Emirates, for example, or if we could take the Bilbao Guggenheim and transfer it to London, etc.
AW: Like the title of my show "Traveling Landscape."
JH: Yes, entire traveling architectural landscapes, moving icons away from one place to create a new identity in some other place. Kings and conquerors have done that in the past, mostly with an idea of power in mind. The contemporary version of this could be based on issues of money and vanity: architecture as mobile merchandise. But architecture is traditionally immobile as clearly expressed in the French and German words for real estate; the French say *immeuble* and the Germans call it *Immobilie.*
AW: But you can't move property, and you can't pack it.
JH: But pavilions can be moved and sold and, therefore, become like pieces of art. Like the Serpentine Pavilions...
BC: There are now collectors who buy these early twentieth century key buildings.
JH: That's right. It demonstrates that as soon as architecture can be traded like a painting, a sculpture, or a piece of furniture, it creates a market. And the market is the prerequisite that determines prices.
AW: That is really a brilliant idea. Just imagine a Picasso, who always stays in Picasso's castle, it can never be moved.
JH: So you're turning it around, making the artworks immobile like architecture. Actually, there was a time when you had to travel long and hard and painfully in order to see the most famous paintings in situ because there weren't any big blockbuster shows around to exhibit them in. The tremendous increase in the value of artworks and, therefore, skyrocketing insurance fees may well bring back those times in the near future. Insisting on immobility and permanence as opposed to the possibility of making everything, even architecture, mobile and available on the market, can also produce very powerful results, both in art and architecture. Take the New York Twin Towers. We did not participate in the competition for the new buildings at Ground Zero because we felt blocked; we had no clear idea of what we wanted to do there. Every option seemed so weak and impotent. There was no proposal that could come to terms with the original image of the towers. It gradually dawned on us that the only solution would have been a reconstruction of the original buildings. That would have been a really strong statement, perhaps the most radical and even the most innovative proposal, full of disruptive force, touching on issues of time, history, reality, memory...
AW: They missed their chance. If you copied it exactly, it would be the most important building in the world.
JH: It would be interesting at least to think it over before starting a design competition for new towers and some memorial attached to it. Reconstruction was eventually mentioned here and there—but not fully debated with all the potential consequences.
BC: Would people return to a building that is the same?
JH: The fact that you raise that question is very telling in itself. It would indeed be very special, perhaps even a form of magic.
AW: Like reality and illusion mixed together—it could be so powerful. The most powerful thing of all—like it never happened.
JH: Or the opposite: What has happened becomes even more powerful—think of the reconstruction of the Frauenkirche in Dresden, which has transformed the perception of the entire city.
AW: And, of course, what has happened has happened—always. It can't be undone.
JH: What about a project like that as a possible field for another collaborative venture?

KONZEPT UND FÄLSCHUNG

AI WEIWEI & JACQUES HERZOG

AI WEIWEI, Yiwu River Dam, 2002, Jinhua / Damm Yiwu-Fluss.

AI WEIWEI: Es ist Herbst, fühlst du eine gewisse Melancholie?
JACQUES HERZOG: Schon, ja – wir haben uns eine ganze Weile nicht gesehen, genau genommen seit April, als du uns zu jenem entlegenen Ort geführt hast, nach Ching-te-Chen, wo seit Jahrhunderten Porzellan hergestellt und bemalt wird. Das war allerdings zu einer anderen Jahreszeit mit einigen sehr warmen Frühlingstagen. Wir haben einiges über deine neuen Porzellan-Arbeiten erfahren und natürlich auch über die alte Tradition des chinesischen Porzellans, die noch immer lebendig zu sein scheint. Diese gemeinsamen Reisen bedeuten Pierre und mir viel … einfach Zeit zusammen zu verbringen, die nicht verplant ist. Ich bedaure immer wieder, dass wir manche unserer Gespräche nicht aufzeichnen können. Sie sind oft lebendiger und spontaner, als das in Situationen wie jetzt der Fall ist, wo wir etwas für eine Zeitschrift produzieren müssen.

JACQUES HERZOG, Architekt Herzog & de Meuron.

AW: Ja, aber dieses Tonband steht in der Nähe eines Flusses, und der Fluss bewegt sich wie das Band, das heisst, wir sind in Bewegung. Wir sind auch hier noch auf Reisen. Ich bin hierhergereist, um dieses neue Gebäude zu sehen; das ist höchst interessant, all die vielen Leute, die für euch arbeiten.

JH: Aber du magst unser neues Gebäude nicht, weil darin Platz ist für eine – wie du es nennst – noch grössere Armee. Zumindest was die Quantität angeht, können wir es nun mit dir aufnehmen … Hier arbeiten 300 Leute und du hast nur 50.

AW: Wir sind nur noch 20; und das sind schon mehr, als ich bewältigen kann. Ich weiss noch, wie man sich erzählte, euer grösster Albtraum sei, dass ihr euer eigenes Büro betretet und jemandem begegnet, der nicht weiss, wer ihr seid. Ich sehe mit Freuden, dass euer Albtraum wahr geworden ist.

JH: Ja … eine grosse Firma könnte in einem echten Albtraum enden. Wir glauben, dass wir für unsere Arbeitsweise in Sachen Grösse eine Grenze erreicht haben. Pierre und ich befassen uns derzeit intensiv damit, unsere Organisationsform zu überdenken: Wie wollen wir jetzt, in fünf Jahren oder gar in zehn Jahren arbeiten? Wie viele Leute und Projekte sollen es sein? Die Firma ist als Projekt genauso wichtig wie die Architektur selbst.

AW: Aber es ist einfach zu aufregend. Darum ein Gebäude nach dem anderen?

JH: Ja.

AW: Wie viele Gebäude werdet ihr bauen?

JH: Viele Dinge, die ein Architekt ins Auge fasst, sind schon zu Ende, bevor es zum Bau kommt. Manchmal sogar wirklich spannende Projekte. Dies ist – auch wenn es paradox erscheinen mag – eine der Kräfte, die uns antreibt … Du, Weiwei, kennst dieses Gefühl, wenn sich Dinge, die man im Kopf hatte, nicht umsetzen lassen. Du arbeitest als Architekt und als Künstler, du machst Möbel und viele andere Sachen, die manchmal zum Scheitern verurteilt sind, besonders in der Architektur. Du weisst ebenso wie wir, wie viel Frustration mit manchen Projekten verbunden ist, die einem dummerweise ans Herz wachsen und dann nicht realisiert werden. Die Filmakademie in Quingdao wäre ein grossartiges Gemeinschaftsprojekt gewesen und auch der Masterplan für Jinhua.

AW: Beide, ja.

JH: Willst du dich deshalb nur auf eine begrenzte Anzahl architektonischer Projekte einlassen? Hängt es damit zusammen, dass dabei zu viel Reibung entsteht und zu viel von deiner Energie verpufft?

AW: Nein, entweder versucht man wirklich die Kontrolle zu behalten und das Beste aus der Architektur herauszuholen, die Idee Wirklichkeit werden zu lassen, oder aber man verliert die Kontrolle und scheitert. Es ist verrückt.

JH: Du hast einige Dinge gebaut, mit denen wir gar nichts zu tun hatten, etwa deine Ziegelsteinbauten in Peking, die ich für sehr gelungen halte. Ich sage das, ohne dir schmeicheln zu wollen: Du bist mit Sicherheit der begabteste Architekt unter den Künstlern. Die Gebäude sind absolut unprätentiös, was sehr selten ist. Sie haben etwas Einfaches und Archaisches und genau darin liegt ihre Qualität – sie wollen nicht mehr sein als diese grundehrliche Sache aus Ziegelstein.

AW: Weil ich mir nicht beweisen muss, dass ich besser bin als andere Architekten. Ich stehe in keinem Wettbewerb.

JH: Und als Künstler? Spürst du die Wettbewerbssituation als Künstler?

AW: Eigentlich nicht, meine Kunst entspringt letztlich der Langeweile, das Leben langweilt mich, also muss ich hin und wieder etwas tun, und meine Werke gefallen mir nie, weisst du. Meist schäme ich mich furchtbar, wenn ich sie anschaue oder darüber rede, aber eines Tages bist du halt berühmt, auch so etwas, worum ich mich nicht reisse.

JH: Jetzt machst du uns aber etwas vor *(lachend)* … Das nehme ich dir nicht ab.

AW: *(lachend)* Wie kann ich dich überzeugen? Treten wir den Beweis an, ich höre auf Kunst zu machen, du hörst auf mit der Architektur: Tun wir das heute, machen wir einen Test. Wir sind einfach so zusammen unterwegs.

JH: Das wäre schön.

AW: Wir hören heute auf und geben eine Erklärung raus. Ich mache Schluss mit der Kunst und du machst Schluss mit der Architektur. Ich kann Zahnarzt werden und du Friseur, einverstanden?

JH: Friseur – mit meinem Haarschnitt …?

AW: Du wärst natürlich miserabel …

JH: Du könntest die Seiten wechseln … vom Künstler/Architekten zum Bauherrn, du könntest ein wichtiger chinesischer Auftraggeber werden und Architekturaufträge vergeben. Die Leute fragen uns unentwegt, wie es ist, als Architekt in China zu arbeiten. Wir können das nicht wirklich beantworten. Was würdest du sagen? Wie zuverlässig sind die Chinesen, wie gut sind sie als Bauherren? Das Nationalstadion scheint in architektonischer Hinsicht ein

grosser Erfolg zu werden, auch was die öffentliche Aufnahme in der chinesischen Bevölkerung betrifft. Hier können wir gewiss nicht über die Zuverlässigkeit des chinesischen Staates als Auftraggeber klagen! Aber wie schon erwähnt, wir haben zusammen eine Menge anderer Dinge auf die Beine zu stellen versucht und vielleicht für all diese Projekte zusammen mehr Zeit aufgewendet als für das Nationalstadion. Ich finde es wirklich schade, dass diese Dinge nicht zustande kamen. Warum, glaubst du, ist das so?

AW: Mir tut es richtig weh, wir haben unser Bestes gegeben, all die Leidenschaft, die Energie und der gute Wille, die eingeflossen sind, und auch all die guten Leute, die man dafür hat arbeiten lassen, und am Ende ist es ein Desaster, und es wird überhaupt nicht geschätzt, was man geleistet hat.

JH: Hattest du auch eigene architektonische Projekte, die nicht realisiert wurden?

AW: Bei meinen Projekten geht das in Ordnung, weil ich immer akzeptiert habe, was geschah. Ich habe mir gesagt, ich bin kein Architekt, ich bin nur ein Stein in der Mauer, das ist ein absurder Zustand … Es kann extrem enttäuschend sein, aber ich finde, ihr macht so viele spannende Sachen, du und Pierre, ihr seid in dieser Hinsicht derart kompromisslos, das ist grossartig und war für mich immer eine Inspiration. Architektur ist eine äusserst komplizierte Angelegenheit, man muss wirklich den gesamten Fachkomplex durchdenken und das Ganze kontrollieren, aber was immer man erreichen will, man muss auch die Grenzen erkennen. Ich muss entscheiden, wie viel ich gestalten will; die meisten meiner Arbeiten wurden in China ausgeführt. Ich habe nie einen Bau entworfen, der bis ins letzte Detail perfekt sein musste, weil das unmöglich ist und weil es auch nicht mein vorrangiges Ziel ist.

JH: Eben hast du gesagt, dass du Angst hattest, die Kontrolle zu verlieren …

AW: Ah, die Kontrolle zu verlieren bedeutet das Interesse zu verlieren, weil man von etwas ausgeschlossen wird … An einem bestimmten Punkt stellt man die richtigen Fragen und realisiert, dass der Kunde sich überhaupt nicht dafür interessiert, was man anzubieten hat. Das ist das Deprimierendste, man bietet eine ehrliche Lösung an, aber sie haben etwas ganz anderes im Kopf: Wozu überhaupt all diese Architektur? Es ist schwierig, Dinge zu realisieren, besonders für einen Architekten in China, denn es gibt kein System, das diese Art von Leistung anerkennen oder schützen würde. Deshalb ist das Stadion ein seltener Glücksfall, denn es wurde im Wesentlichen so gebaut, wie es euch vorschwebte.

JH: Wir glauben, dass ein Stadion – als Gebäudetyp – sich grundsätzlich von anderen Gebäuden unterscheidet. Es ist viel grober und beruht auf wenigen klaren Ideen. Diese Lektion haben wir bei der Arbeit an anderen Fussballstadien gelernt – dem St.-Jakobs-Park in Basel und der Allianz-Arena in München. Andere Bauten, etwa ein Museum oder ein Laden, setzen eine viel detailliertere Planung voraus, und die Leute verhalten sich darin vollkommen anders als in einem Stadion. Ausserdem hat ein Stadion einen ganz anderen Massstab: Es gleicht eher einer Skulptur im öffentlichen Raum oder – in Peking – einer öffentlichen künstlichen Landschaft. Teile davon sind im Detail gar nicht so perfekt. Das war uns von Anfang an klar. Schon bei den ersten Wettbewerbssitzungen, bei denen du dabei warst, haben wir solche Dinge diskutiert. Der Entwurf ging schliesslich von Stahlträgern aus, die sehr dick sind, obwohl wir ursprünglich ein fragileres System im Sinn hatten. Doch das wäre mit Sicherheit in der Ausführung schwieriger und hinsichtlich der öffentlichen Zugänglichkeit problematischer gewesen. Die Architektur – und das mag ein grosser Unterschied zur Kunst sein – muss gewisse Dinge antizipieren: Sie entsteht für einen bestimmten Ort, sie ist immobil, man kann sie nicht einfach woandershin bewegen wie ein Bild, das man jederzeit abhängen kann. Wenn ein Architekt jedoch diese Grenzen begreift, akzeptiert und zu erweitern versteht, können paradoxerweise grosse Dinge entstehen, fast wie Kunst …

AW: Ja. Das ist etwas, was man nur von einem Architekten lernen kann. Und es ist eine lebenswichtige Erfahrung, weil man es mit der Realität zu tun hat. Ich meine, wie viel kann man erreichen, indem man einen ersten Zug macht, einen sehr bewussten Zug … selbst ein grober, nur skizzenhafter Ansatz kann gut sein, deshalb ist das Stadion wirklich ein grossartiges Lehrstück in Sachen Kontrollverlust und Raum zu schaffen für unvollkommene handwerkliche Fähigkeiten – in einer völlig andersartigen Kultur … Wir waren trotz alldem erfolgreich.

JH: In der Planungsphase gab es jedoch immer wieder Momente, in denen es hätte schieflaufen können. Selbst nach den zähen Sitzungen und Verhandlungen, die Pierre mit dem Auftraggeber in Peking geführt hatte, wussten wir nicht, ob unsere Detailplanung akzeptiert würde. Eine Schlüsselfrage war die dreidimensionale Biegung der Stahlträger, die sich als äusserst kompliziert erwies. Jede

AI WEIWEI, component of FAIRYTALE (1001 Ming- and Qing-dynasty chairs), before shipment to Kassel, 2007 / Stühle für FAIRYTALE (1001 Stühle der Ming- und Qing-Dynastie), vor dem Transport nach Kassel.

Änderung dieses Details hätte zu einer an eine Karikatur grenzenden Reduktion unseres Konzeptes geführt … Ich nehme an, dass deine Arbeit als Bildhauer dich gelehrt hat, wo genau in der Ausführung und materiellen Umsetzung solche Knackpunkte lauern.

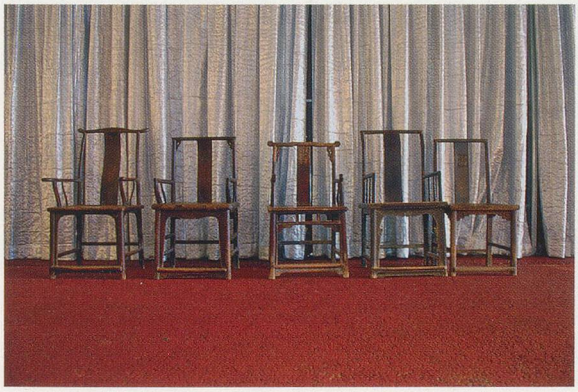
AW: In der Architektur und in der Kunst hat man oft ein schönes Konzept, das sich später als wertlos oder untauglich erweist, nur wegen dieser einen Kleinigkeit, um die man kämpfen muss. Man ist so versessen darauf, es zu schaffen, weil die ganze Magie sich in diesem einen Punkt konzentriert.

JH: Wir haben über die Bedeutung des Konzepts gesprochen und nun legen wir den Nachdruck auf bestimmte Details. Die Detailausführung hat man in der Architektur nie vollständig unter Kontrolle, besonders nicht bei sehr grossen Projekten. So viele Leute sind daran beteiligt und hinterlassen ihre Spuren. Die Kunst eines grossartigen Baus beruht oft auf dem Konzept beziehungsweise der Strategie, nur jene Bereiche genau zu bestimmen und zu überwachen, wo es auf eine detailgetreue Ausführung wirklich ankommt. Eine überperfekte Ausgestaltung am falschen Ort kann zum Ärgernis werden – wie eine festliche Garderobe zum falschen Anlass.

AW: Es wäre die falsche Art von Anstrengung.

JH: Wir haben im Lauf der Jahre ein intuitives Gefühl für solche Schlüsselmomente eines Projekts entwickelt. Beim Stadion in Peking wussten wir genau, für welche Bereiche wir kämpfen mussten und wo wir uns im Aushandeln von Alternativlösungen flexibel zeigen konnten. Das Problem war in diesem Fall, dass wir die Entscheidungsfindungsprozesse auf chinesischer Seite nicht zu durchschauen vermochten. Es bestand keinerlei Transparenz und es war ein zäher Prozess, all die endlosen Sitzungen durchzustehen. Nicht einmal Uli Sigg, ein gewiefter Diplomat und Kenner der chinesischen Mentalität, oder du, Weiwei, wussten immer, in welche Richtung es gehen würde. Es gab Momente, in denen wir dachten, es müsse irgendeine graue Eminenz im Hintergrund geben.

AI WEIWEI, FAIRYTALE, documenta 12, 2007.



AW: Es ist wie Boxen im Dunkeln. Man weiss, da ist irgendwo ein potenzieller Gegner, aber man weiss nicht, wer es ist, wie viele es sind und welche Taktik sie anwenden werden. Man fragt sich die ganze Zeit, wird das je gebaut werden? Wenn es dann tatsächlich im Bau ist, ist das Gefühl natürlich umso überwältigender …

JH: Als wir die Arbeit für den Wettbewerb um das Stadion in Angriff nahmen, stellten wir uns zunächst die Frage, ob das Stadion eine ähnliche, aber grössere Version des Münchner Stadions werden sollte. Häufig will ein Kunde einen bestimmten Architekten, weil er sich eine Kopie oder Nachahmung eines bestehenden Baus wünscht, der ihm gefallen hat. Aber du, Weiwei, hast sehr klar zum Ausdruck gebracht, dass es etwas vollkommen anderes sein sollte, weil die Chinesen anders denken und etwas anderes erwarten. Das war ein Schlüsselmoment in einer sehr frühen Phase. Danach fühlten wir uns frei, etwas vollkommen Neues und Unerwartetes zu wagen; umso mehr, als wir dachten, dass wir ohnehin keine Chance hätten zu gewinnen.

AW: Nachdem wir so intensiv gearbeitet hatten, weiss ich noch, wie du, kurz bevor ich ging, sagtest, wir hätten den Wettbewerb gewonnen. Ich dachte, du spinnst, weil ich nie gedacht hätte, dass es durchkommen würde. Und später war es, glaube ich, sogar noch schwieriger. Ihr habt extreme Wechselbäder durchgestanden. Besonders Pierre. Es war psychologisch ein absoluter Wahnsinn. Am Anfang unterstützte uns überhaupt niemand, alle hackten auf uns herum, all diese Architekten alter Schule kritisierten uns ohne jeden Grund. Heute liebt natürlich jeder das Stadion als Symbol eines neuen China oder was auch immer.

JH: Hast du das Gefühl, dass die Leute wirklich dahinterstehen?

AW: Oh ja, alle halten es für das wichtigste Wahrzeichen in China.

JH: Das ist auch absolut lebenswichtig für das Schicksal des Stadions nach den Olympischen Spielen. Wir verstehen das Stadion als Skulptur im öffentlichen Raum, als urbane Landschaft, in der jedermann herumklettern kann, wo

man sich trifft und tanzt und all die phantastischen Dinge tut, die Leute in einer Stadt im Westen nie tun würden. Es steckt ein riesiges Potenzial im öffentlichen Leben der chinesischen Städte, und das Leben im Stadion kann sich ausbreiten und diesen neuen Stadtteil Pekings beleben. Wenn es funktioniert, wenn die Leute unseren Bau buchstäblich in die Arme schliessen, kann er wirklich erfolgreich sein, wie der Eiffelturm nach dem Ende der Weltausstellung, für die er erbaut worden war, zu einem grossen Erfolg wurde.

AW: Ja, nach den Olympischen Spielen wird es sogar noch besser genutzt werden können. Es ist ein Stadion für so viele Leute, ein demokratischer Entwurf, ein Bauwerk der Freiheit, das den Menschen aus allen Richtungen Zugang gewährt, und wenn man einmal drin ist, gibt es keine guten oder schlechten Plätze. Es ist eine tolle Idee, ein reales Gebäude so zu nutzen. Ich glaube, dass die Menschen es wirklich schätzen werden, weil es zu einem aktiven Bestandteil des urbanen Lebens des Viertels werden wird.

JH: Und wenn die Regierung verlangt, dass das Stadion eingezäunt wird?

AW: Das wird nicht geschehen, denn – weisst du noch – da ist dieser Park, in dem die Leute tanzen, singen, Tai-Chi machen. Es wird ein idealer Ort sein, um seine Zeit dort zu verbringen.

JH: Das war ein einschneidendes Erlebnis. Jemand, der nie in China gewesen ist, kann sich nicht vorstellen, wie verblüffend es ist, zu sehen, wie die Leute den öffentlichen Raum wirklich nutzen und sich mit vollkommener Selbstverständlichkeit darin bewegen. Die Japaner sind das pure Gegenteil: Kein Mensch nutzt öffentliche Räume und so etwas wie öffentlichen Plätze gibt es gar nicht. Unser Stadion in Peking wäre in Japan sinnlos, auch in Amerika oder Nordeuropa würde es nicht funktionieren, weil die Leute da weniger darauf erpicht sind, den öffentlichen Raum so kreativ in Anspruch zu nehmen. Das macht das Stadion zu einem spezifischen Pekinger Projekt, viel mehr als irgendwelche ikonographischen Referenzen, die in den Vordergrund gerückt werden mögen.

AW: Ja, ich glaube, das Stadion wird zu einem Teil der Natur werden, und in China gibt es diese Tradition, etwas hoch zu schätzen, das diesen natürlichen Bedingungen gleicht, etwa ein Stück Fels oder ein Spaziergang im Garten. Ich habe gehört, ihr baut ein weiteres Stadion?

JH: Ja, vielleicht. Wir tragen uns mit dem Gedanken, möglicherweise noch ein oder zwei Fussballstadien zu bauen. Wir lieben Fussball, deshalb ist es verlockend, die beiden geographischen Regionen ins Auge zu fassen, wo der Fussball seine stärksten kulturellen Wurzeln hat: im Süden, etwa in Italien, Spanien oder Südamerika, und in England.

AW: Wenn ihr Hilfe braucht …

JH: Natürlich können wir deine Hilfe gebrauchen; wir arbeiten gerne mit Künstlern zusammen und manchmal müssen wir das sogar. Die Bibliothek in Eberwalde wäre nicht geworden, was sie ist, ohne die Zusammenarbeit mit Thomas Ruff. Und viele vereinte Anstrengungen mit Rémy Zaugg waren äusserst fruchtbar und inspirierend – für alle Beteiligten. Rémy war auch ein grossartiger Reisebegleiter; die Zeit, die wir gemeinsam verbrachten, auch ohne konkrete Projekte im Kopf, erwies sich oft als eine Form von Zusammenarbeit. Tatsächlich hat das Reisen mit dir uns an die Zeiten mit Rémy erinnert.

AW: Rémy weilt nicht mehr unter uns, oder?

JH: Nun ja … ein bisschen immer noch. Hast du ihn gekannt?

AW: Immer wenn du von ihm gesprochen hast, sagtest du, du würdest mich ihm vorstellen, aber du vergisst gern, was du sagst.

JH: Vielleicht ist er in deinen Körper geschlüpft. Aber Rémy war eher wie ein Spiegel, eine Art Sehwerkzeug, das einen genauer hinschauen und denken liess. Du bist konkreter, handfester. Die Künstler, mit denen wir gearbeitet haben, sind sehr verschieden. Interessanterweise haben sie uns dabei geholfen, die Gebäude architektonischer zu machen, und nicht etwa künstlerischer. Das klingt wieder paradox, ist es aber nicht. Und es sagt etwas Bezeichnendes über die gegenwärtige Lage der zeitgenössischen Architektur aus. Immer mehr Auftraggeber, Behörden und Unternehmer drängen die weltweite Architektenelite dazu, in einen Wettstreit um immer noch auffallendere Gebäude einzutreten. Einige dieser Entwürfe sind grossartig, viele andere sind, wie wir alle wissen, grotesk. Unsere Erfahrung in China war für uns sehr hilfreich und beruhigend, da wir auf Seiten des Auftraggebers keinen solchen Hype oder Ehrgeiz spürten. China hat im Lauf seiner jahrtausendealten Geschichte einen so unvorstellbaren Reichtum an Kunst und Architektur hervorgebracht und angehäuft, dass jeder Versuch, die Menschen mit architektonischen Extravaganzen zu beeindrucken oder gar zu schocken, absurd wäre. Die Chinesen sehen Dinge, die für westliche Augen gewagt wirken, lediglich als zeitgenössische Versionen von etwas, was in der Vergangenheit schon da gewesen ist. Sie würden Architektur nie ablehnen, weil sie neu ist, aber sie

AI WEIWEI, FAIRYTALE, documenta 12, 2007, dormitory and group photo/ Schlafräume und Gruppenbild.

AI WEIWEI, BLUE DRESS, 2007, porcelain, fired in Jingdezhen, 2 3/4 x 24 3/8 x 19 3/4"/ BLAUES KLEID, Prozellan, gebrannt in Jingdezhen, 7 x 62 x 50 cm.
(PHOTO: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)

können sie ablehnen, weil sie davon nicht überzeugt sind.
AW: Jacques sagt das sehr schön. Das Stadion ist nicht einfach ein weiteres Gebäude, es ist wirklich Kunst … es stecken viele andere Elemente mit drin, es ist ein Geheimnis. Ich möchte das Wort «experimentell» nicht verwenden, aber … hier ist es Realität geworden. Gewöhnlich weiss man bei einem Gebäude von Anfang bis Ende, wie es sein wird. Aber dies ist ein absoluter Sonderfall, so viele Antworten stecken darin und so viele Lernprozesse.

Jacques, du hast einmal gesagt, du möchtest nie Gebäude bauen, bei denen du nichts lernen kannst. Das Stadion ist da wohl eher wie eine Liebschaft …
JH: Der eigentliche Höhepunkt – vielleicht auch die eigentliche Enttäuschung – steht noch bevor – nämlich, wenn absehbar wird, wie gut die Menschen das Gebäude nach der Olympiade annehmen und integrieren. Die Idee des Stadions als öffentlicher Raum, der nach den Olympischen Spielen aktiv genutzt werden soll, ist ein echtes Experiment. Vermag es seine Rolle als Publikumsmagnet auch in Zukunft zu erfüllen, wird es zu einem bleibenden integralen Bestandteil der Stadt werden? In dieser Hinsicht ist der Bau durchaus experimentell, jedoch nicht in dem leichtfertigen Sinn, den Auftraggeber dahin zu bringen, jede noch so ausgefallene architektonische Abstrusität zu akzeptieren. Die Chinesen sind auch sehr pragmatisch. Dubai und die Vereinigten Arabischen Emirate erleben in Sachen architektonischer Experimente zurzeit einen viel halsbrecherischen Wettlauf als China mit seiner langen Geschichte. Die Bauwut in den Emiraten hat etwas Verzweifelteres und irgendwo etwas Zerbrechlicheres.
AW: Ich denke, du hast eine gute Definition der Bedeutung von Architektur geliefert in Bezug auf die bestehende Ästhetik und die politischen Bedingungen und darauf, wer sie nutzen wird. Es geht nicht um Geld oder Gier oder irgendeinen verrückten Ehrgeiz oder ein dramatisches Spiel mit Formen. Es geht vielmehr darum, das gesamte Potenzial der Geschichte und Kultur in die Arbeit einzubringen. Das Stadion unterstreicht diese Bedeutungen, soweit sie ein Bauwerk vermitteln kann. Das ist etwas, was uns verbindet. Ich bin ein Amateur und ihr seid zwei erfah-

rene Architekten. Wir gestatten uns nicht, etwas Sinnloses oder Hohles zu tun. Wir können es gar nicht. Es ist verheerend. Es ist fast eine existenzielle Angelegenheit. Natürlich erwartet man von uns, über unsere Zusammenarbeit zu sprechen, aber für mich gibt es andere, interessantere Dinge in der Kunst und Architektur im Allgemeinen, oder im Leben.

Architektur hat mit dem menschlichen Überlebenskampf zu tun. Wo es einen Fluss gibt, wollen die Leute ihn nutzen, also bauen sie eine Brücke oder ein Schiff, und das geht jeden etwas an. Ich spreche nicht über Kunst, sondern darüber, wie man die beste und schönste Lösung für das Problem findet. Es ist eine Herausforderung für das Ego – die bestmöglichen Bedingungen für so viele Menschen wie möglich zu schaffen. Das macht sie so attraktiv. In der Kunst ist es natürlich anders; die Kunst ist sehr egozentrisch, man kann sie für sich allein betreiben, während die Architektur den Menschen Wohlwollen entgegenbringen kann. Meiner Ansicht nach sind dafür ganz unterschiedliche Denkweisen erforderlich.

JH: Erzählst du uns etwas über deine Stühle an der diesjährigen documenta? Ich glaube, du hast damit deine künstlerischen Strategien sehr eindrücklich und komplex zum Ausdruck gebracht. Besonders fasziniert hat mich die Tatsache, dass du das Verschwimmen von Original und Fälschung in der chinesischen Kultur thematisierst: Indem du gefälschte Antiquitäten verwendest, erzeugst du eine phantastische Aura des Originalen in einem absolut fremden Kontext …

AW: Ja, man erzeugt eine verführerische Atmosphäre. Doch dann realisieren die Leute, dass sie in der Falle sitzen: Sie nehmen die Stühle wahr, weil sie müde sind, sie sehen keine Kunst, doch dann verwandeln sich diese, weil sie an der documenta, in Deutschland, in Kassel stehen, weil das Ganze den Titel FAIRYTALE (Märchen) trägt. Natürlich ist alles eine Frage des Konzepts, aber je nachdem, wie man die ursprüngliche Idee umsetzt, verschieben sich Bedeutung und Tragweite des Projekts oder es verändert sich völlig. In der Kunst geht das viel leichter, aber ich glaube, es ist auch in der Architektur interessant, darüber nachzudenken, welchen Bezug ein Gebäude zu einer Strasse oder zu einer bestimmten Zeit hat; sie muss diese eher ästhetischen oder philosophischen Überlegungen irgendwie mit einbeziehen, sonst wird sie unsinnig. Eure Dinge funktionieren, weil ihr eine so offene Struktur habt, alles kann geschehen, ihr seid sehr verletzlich. Ihr haltet hier immer die verletzlichsten Bedingungen aufrecht, damit alles ohne Einschränkung passieren kann.

Meine Arbeit als Architekt ist nicht so interessant, oder besser: Sie wird erst interessant, wenn man sie als Teil meiner Haltung oder als Teil von China in diesem Moment betrachtet. Ich kenne Jacques und Pierre und habe mit ihnen zusammengearbeitet; in diesem Kontext kann sie interessant sein. Aber abgesehen davon hat sie keine Bedeutung, weil so was schon früher gemacht wurde oder weil es nicht gut gemacht ist.

JH: Bice, du hast gefragt, wie wir Ai Weiwei kennengelernt haben und wie es zu dieser überraschenden und intensiven Zusammenarbeit kam. Die Geschichte ist sehr einfach. Uli Sigg ist der Mann, der das möglich machte. Wie man weiss, ist er der vielleicht wichtigste Pionier, was die Erforschung des Potenzials des heutigen China angeht, und im Lauf der Jahre hat er eine höchst bedeutende Sammlung zeitgenössischer Kunst aus China zusammengetragen. Er kennt Weiwei seit vielen Jahren; sie sind einen langen Weg gemeinsam gegangen und er hat uns einander vorgestellt. Eines Tages im Jahr 2002 tauchten sie in unserem Büro in Basel auf und schon bald schmiedeten wir Pläne für eine gemeinsame Chinareise. Das war der Beginn einer Beziehung, die in vielerlei Hinsicht sehr folgenreich war, beruflich ebenso wie privat, allein durch die Tatsache, dass wir den Wandlungsprozess dieses riesigen Landes aus der Nähe mitzuerleben begannen und – durch die Planung des Nationalstadions – sogar selbst aktiv daran teilhaben. Als wir jedoch gemeinsam zu reisen anfingen, hegten wir noch keinerlei Pläne oder Absichten. Uns ging es einfach darum, mehr über China zu erfahren: Weiwei kannte uns nicht und wir kannten ihn nicht.

AW: Später bin ich aber auf ein Buch gestossen, das ich vor langer Zeit gekauft hatte, es war dein Buch. Ich hatte es gekauft, weil darin ein ganz rudimentäres, kleines Gebäude abgebildet ist. Ich dachte, es sei nur ein Modell. Das ganze Buch hat mich angesprochen; oh Gott, dachte ich, das ist ein Künstler, kein Architekt. Also kaufte ich das Buch, aber ich weiss nicht, um welches Gebäude es sich handelt.

JH: War es das nicht realisierte Projekt für einen privaten Sammler (das Froehlich-Haus bei Stuttgart)? Wie auch immer, als wir in Peking waren – das war im November 2002 –, hörten wir vom Wettbewerb für das Nationalstadion der Olympischen Spiele 2008. Eigentlich war der Eingabetermin schon fast verstrichen, es war zu spät, aber dann sagte uns jemand, es wäre …

AW: … fünf vor zwölf.

JH: Es war buchstäblich fünf vor zwölf und irgendwie schafften wir es noch und wurden in die Teilnehmerliste aufgenommen. Das ist eines dieser seltsamen Dinge im Leben, manchmal bemüht man sich so sehr um etwas und plant jeden Schritt sorgfältig, und hier haben wir den Wettbewerb gewonnen, obwohl wir zu Beginn weder eine Strategie noch ein klares Ziel vor Augen hatten. Und dennoch ist daraus das vielleicht gewichtigste, bedeutendste und weltweit sichtbarste Projekt geworden, das wir je gemacht haben!

AW: Es ist schon sehr seltsam. Wir sind in so unterschiedlichen Gesellschaften aufgewachsen, mit so unterschiedlichen Erfahrungen und Beziehungen und mit einer völlig anderen Weltsicht. Und da ist noch etwas anderes, was es besonders schön macht. Es ist eine Art zufällige Schönheit, etwas jenseits eurer eigenen Logik und Kontrolle. So was kommt vor, aber es muss im Einklang mit den eigenen Anstrengungen, Interessen und den Umständen stehen. Und es ist natürlich viel grösser, als was ihr vorbereitet habt und worauf ihr vorbereitet wart. Daneben wirkt alles andere mittelmässig und verblasst. Deshalb habe ich nach wie vor diesen Respekt vor euch. Ihr wisst, ihr habt etwas Schönes geschaffen, aber es war auch ein Stück weit Zufall.

JH: Ja und nein. Wir haben unsererseits sehr viel investiert, um die Kontrolle zu behalten, das Vertrauen zu gewinnen und auch Einfluss nehmen zu können. Pierre hat Unglaubliches geleistet, indem er immer und immer wieder nach China geflogen ist, manchmal nur, um den Kontakt aufrechtzuerhalten, der sonst in der Übersetzung untergegangen wäre.

AW: Jedes Mal, wenn ich Pierre sehe, kann ich kaum glauben, dass er das überlebt hat … Er ist so lebendig mit seiner Frau und seinen Kindern; er wird wieder jung. Ich mochte gar nicht an ihn denken; das war mein Albtraum, weisst du, die Frage, wie er mit dieser Art von Bürokratie fertig würde. In einer Sitzung interessiert es keinen, was man erzählt. Die Sitzung findet einfach statt, weil eine Sitzung stattfinden muss und noch eine und noch eine, ohne Ende. Pierre war jedes Mal hundertprozentig bereit, das gesamte Projekt zu präsentieren, aber keiner interessierte sich dafür. Eines Tages baten sie ihn beispielsweise zum ersten Spatenstich zu kommen … zur Grundsteinlegung. Ein chinesischer Astrologe setzte das Datum auf den 24. Dezember an, also Weihnachten, und Pierre sagte, soviel ich in meinem Leben auch arbeite, Weihnachten verbringe ich mit der Familie. Aber dann dachte er, das ist ein wichtiges Projekt, das ist China, die haben andere Prioritäten und flog tatsächlich hin. Und als er da war, durfte er nicht einmal den Spaten selbst in die Hand nehmen.

JH: Mittlerweile sind wir weitergekommen. Ich finde, unsere Sitzung im letzten April war wirklich interessant, als wir über die Farbe sprachen, in welcher der innere Kern des Stadions gestrichen werden soll. Es wird rot sein und an einer sehr sichtbaren Stelle, also ist es entscheidend, ob es mehr in Richtung braun oder blau tendiert. Die Tatsache, dass wir dort dabei sein und die verschiedenen Farbmuster studieren durften, hat uns sehr geholfen, die verschiedenen Rotnuancen zu verstehen und ihre Wirkung auf die Leute in der Nähe und aus der Ferne. Ich denke, die sorgfältige Auswahl dieser Farbe hat sich gelohnt, auch wenn es jetzt absurd erscheinen mag, das überhaupt zu erwähnen.

AW: So sorgfältig, dass du nach China fliegen musstest, um zu entscheiden, welches Rot es sein sollte.

JH: Ja, und das Interessante daran ist, dass es keine Frage des Geschmacks ist; es geht darum, ein wärmeres oder kälteres Rot zu wählen, darum, wie es bei Tag und bei künstlichem Licht wirkt, um glänzende versus matte Flächen, darum, was geschieht, wenn die Leute es berühren oder streifen, und so weiter. Seltsamerweise weiss ich im Moment nicht einmal mehr, worauf wir uns schliesslich geeinigt haben; es war ein endloses Hin und Her ohne klare Positionen auf beiden Seiten.

AW: Mir geht es genauso, es ist wie eine ernsthafte und fruchtbare Diskussion. Es ist wie eine Religion, eine rituelle Übung der Leidenschaft und des Glaubens. Und es ist ein Moment, der nicht aus deinem Leben wegzudenken wäre, weil es untrennbar damit verbunden ist, wer du bist.

BC: Mich lässt ein Gedanke nicht los: Die Architektur hat einen unmittelbaren Zweck, während die Kunst keinen solchen Zweck hat, doch merkwürdigerweise verwendest du, Weiwei, in deiner Kunst oft Objekte, die einen Zweck haben. Und wenn man etwas baut, ist es natürlich konkret. Aber wirkt es auf den zweiten Blick auch noch konkret? Oder tritt dann diese unbewusste Wirkung ein, von der du gesprochen hast?

AW: Wir arbeiten in zwei verschiedene Richtungen, aber es gibt Überschneidungen. Ich lasse das Nützliche unnütz werden; sie verbinden das Praktische mit Veränderung und Illusion. Sie eröffnen eine Perspektive, die uns ein bestimmtes Material- oder Raumverständnis ermöglicht. Es ist eine Basis zur Auseinandersetzung mit der Wahrneh-

mung, und wenn man sich überlegt, wie die Leute einen Gegenstand benutzen, setzt man auch ein sogenanntes Wissen voraus, in dem Sinn, dass «nützlich» eine bestimmte Bedeutung hat. Die Bedeutung ist der Gebrauch. Und das spielt eine grosse Rolle für die menschliche Verständigung und Kultur. Ich meine, weshalb ist diese Farbe, dieses Rot so wichtig? Nicht, weil Jacques diese Farbe gefällt; er spricht auch vom Grün des Spielfeldes, das unzählige Bedeutungen hat, genau wie das Rot. Mir ist es äusserst wichtig, mit einer Auswahl bereits bestehender konkreter Bedingungen, einem Grundstock an Wissen, zu arbeiten und dieses zu respektieren. Manchmal kann eine Änderung verheerend sein, einen konkreten Glauben zum Einsturz bringen und zu einem problematischen Zustand führen. Damit wird es zu einer Art Falle. Die Architektur ist nämlich auch eine sehr geeignete Plattform, um eine Art Staunen hervorzurufen, eine Veränderung unserer angestammten Denkweisen, unserer normalen Sicht der Dinge. Doch wenn man einen solchen Schachzug wagt, darf man die sogenannt normale Standardbedeutung nie ausser Acht lassen.

JH: Mir gefällt es, dass du die Tätigkeit des Architekten als Tendenz des Nützlichen zum Nutzlosen beschreibst, und umgekehrt, deine künstlerische Tätigkeit als eine, die vom Nutzlosen zum Nützlichen gelangen kann. Dennoch betrachte ich es als positives Anzeichen des Zustandes unserer westlichen Gesellschaft, dass die nutzlosen Werke des Künstlers höher geschätzt werden als die nützlichen Werke des Architekten.

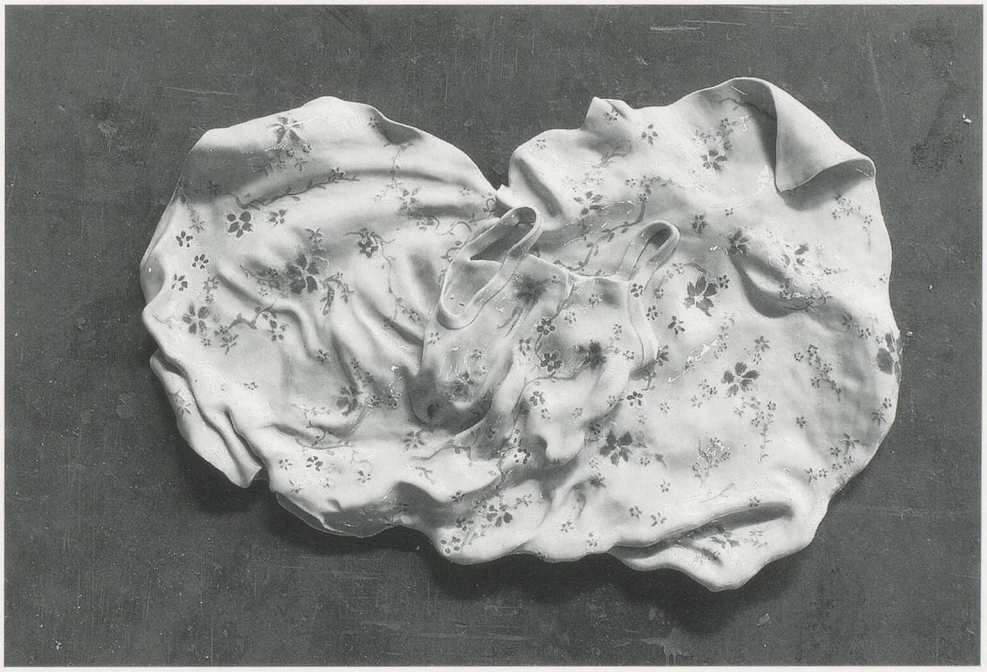
AW: Weil sie nicht glauben können, dass der Künstler etwas Unnützes machen kann, wollen sie es zu etwas Nützlichem umfunktionieren.

JH: Mit Sicherheit ist die Kunst zu einem sehr nützlichen und mächtigen neuen Instrument auf den globalen Finanzmärkten geworden.

AW: Also wird sie zu einem finanziellen Problem. *(Lachen)*

JH: Für traditionelle Häuser und Museen ist dies allerdings zum Problem geworden, weil sie sich die beste zeitgenössische Kunst kaum mehr leisten können. Sie sind zunehmend abhängig vom Wohlwollen und den Launen privater Sammler – und von den Künstlern.

AI WEIWEI, DRESS WITH FLOWERS (No. 9), 2007, porcelain, fired in Jingdezhen, 2 3/8 x 26 3/8 x 18 1/8" / KLEID MIT BLUMEN (Nr. 9), Porzellan, gebrannt in Jingdezhan, 6 x 67 x 46 cm.
(PHOTO: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)



AW: Ja, aber in jedem Fall geht es doch immer darum, wie man seinen Wert darstellt, wie man sein Geld ausgibt und wie man seinem eigenen Wert ein Gesicht verleiht.

JH: Ganz ehrlich gesagt, habe ich oft darüber nachgedacht, wie wir Architekten in ähnliche finanzielle Sphären vorstossen könnten wie du und deine Kollegen, durch das Erzeugen eines simplen …

AW: … Stücks Scheisse?

JH: Was auch immer … ich glaube, der wahre Grund, warum die finanziellen Dimensionen für Architekten andere sind, ist die Tatsache, dass Architektur sich nicht transportieren lässt; man kann sie nicht vom Ort entfernen, wo sie gebaut wurde. Stell dir vor, wir könnten das Nationalstadion von seinem Fundament lösen und woandershin transportieren, sagen wir, in die Vereinigten Emirate, oder wir könnten das Guggenheim-Museum von Bilbao nach London versetzen.

AW: Wie im Titel meiner Ausstellung «Traveling Landscape».

JH: Genau, ganze architektonische Landschaften auf Reisen, Ikonen werden von einem Ort an einen anderen gebracht, um dort eine neue Identität zu schaffen. Könige und Eroberer haben das in der Vergangenheit getan, meist im Sinne einer Machtdemonstration. Die zeitgenössische Version davon dürfte sich auf Geld und Eitelkeit abstützen: Architektur als mobile Handelsware. Aber Architektur ist traditionell immobil, wie die französischen und deutschen Ausdrücke für Grundbesitz deutlich machen: Immeuble und Immobilie.

AW: Aber Grundeigentum kann man weder einpacken noch mitnehmen.

JH: Pavillons dagegen können transportiert und verkauft werden und dadurch den Status eines Kunstwerks erlangen. Wie die Pavillons der Serpentine Gallery in London …

BC: Es gibt jetzt tatsächlich Sammler, die diese bahnbrechenden Bauten aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert erwerben.

JH: Genau. Das beweist, dass ein Markt entsteht, sobald Architektur wie ein Bild, eine Skulptur oder ein Möbel gehandelt werden kann. Und der Markt ist der Faktor, der den Preis bestimmt.

AW: Das ist tatsächlich eine brillante Idee. Stellt euch bloss einen Picasso vor, der für immer in Picassos Schloss hängt und nicht weggebracht werden kann.

JH: Du drehst die Sache also um und stellst dir die Kunstwerke so immobil vor wie die Architektur. Tatsächlich gab es eine Zeit, in der man lange und anstrengende Reisen unternehmen musste, um die berühmtesten Gemälde vor Ort zu besichtigen, weil es noch keine grossen Blockbuster-Ausstellungen gab, in denen sie ausgestellt werden konnten. Der ungeheure Wertzuwachs der Kunst und die damit verbundenen, in unermessliche Höhen schiessenden Versicherungsprämien könnten diese Zeiten in naher Zukunft wieder zurückbringen. Das Bestehen auf Immobilität und Dauerhaftigkeit im Gegensatz zum alles – sogar die Architektur – mobil und markttauglich

AI WEIWEI, FLOWERS / BLUMEN, detail, 2007.

AI WEIWEI, FLOWERS, 2007, porcelain, fired in Jingdezhen, 78 3/4 x 39 1/2" each / BLUMEN, Porzellan, gebrannt in Jingdezhen, je 200 x 100 cm.

machen, kann auch sehr wirkungsvolle Resultate zeitigen, in der Kunst wie in der Architektur. Nehmen wir zum Beispiel die Twin Towers in New York. Wir haben nicht am Wettbewerb für die Neubauten auf Ground Zero teilgenommen, weil wir wie gelähmt waren; wir hatten keine klare Vorstellung, was wir dort bauen sollten. Jede mögliche Variante erschien uns gleichermassen schwach und kraftlos. Es gab keinen Ansatz, der mit dem ursprünglichen Bild der beiden Türme vereinbar gewesen wäre. Allmählich wurde uns klar, dass die einzig mögliche Lösung in der Rekonstruktion der ursprünglichen Gebäude bestanden hätte. Das wäre eine wirklich starke Aussage gewesen, vielleicht der radikalste und sogar innovativste Vorschlag, voller Sprengkraft, und er hätte an Themen wie Zeit, Geschichte, Realität und Erinnerung gerührt.

AW: Diese Chance wurde verpasst. Wenn man die Türme exakt kopiert hätte, wären sie zum wichtigsten Bauwerk der Welt geworden.

JH: Zumindest wäre es interessant gewesen, darüber nachzudenken, bevor man einen Architekturwettbewerb für neue Türme und irgendein damit verbundenes Denkmal lanciert. Der Wiederaufbau wurde zwar hin und wieder angesprochen – aber nie mit allen möglichen Konsequenzen diskutiert.

BC: Würden die Leute in ein Gebäude zurückkehren wollen, das dasselbe ist?

JH: Dass du diese Frage überhaupt stellst, deutet es ja schon an: Es wäre tatsächlich etwas Besonderes, vielleicht sogar eine Art magisches Erlebnis.

AW: Als ob Wirklichkeit und Illusion sich vermischten – es könnte unheimlich stark sein. Das Stärkste überhaupt – als ob es nie passiert wäre.

JH: Oder im Gegenteil, was passiert ist, wirkt noch stärker – denkt an den Wiederaufbau der Frauenkirche in Dresden, der die Gesamtwahrnehmung der Stadt verändert hat.

AW: Und was geschehen ist, ist natürlich geschehen. Immer. Es kann nicht rückgängig gemacht werden.

JH: Wie wäre es mit einem solchen Projekt als Tummelplatz für eine weitere Zusammenarbeit?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Made in China

CHARLES MEREWETHER

PRICELESS

When Ai Weiwei lived in New York in the 1980s, his artwork was composed mainly of readymades and assemblages. If we compare it to the work he has made in China since 1993, we discover a series of actions and objects whose central issue has to do with the value placed on objects or works of art. What do we value and why? And who is the author of this value, or who authorizes it? What exactly are we taking seriously in Ai's art: the act or the work itself? The answer to these questions is most clearly defined in two key works produced by Ai during the first two years after his return to Beijing: HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO (1994) and DROPPING A HAN DYNASTY URN (1995).

CHARLES MEREWETHER is an art historian, curator, and Deputy Director of the Cultural District, Abu Dhabi. He is currently writing a monograph on Ai Weiwei.

The title of the first work accurately and somewhat laconically describes the object as it is: a simple antique urn on which the artist replicated the Coca-Cola logo in red paint. This recalls the artist's New York readymades and the formative impact of both Marcel Duchamp and Andy Warhol on his thinking. On the one hand, the object Ai uses in this work of 1994 is not simply Chinese but, more importantly, already inscribed with certain cultural, if not aesthetic, Chinese values. Yet, whatever value or authenticity the urn may have held is immediately eradicated by the application of the logo. Leaning on traditions of 1960s Pop Art—especially Warhol—Ai uses the Coca-Cola logo to challenge the distinction between high and low culture, and to point to an object's commodity-based affiliation. This relationship is also highlighted formally by the way the logo's cursive follows the curvature of the vase. Moreover, the work can be read as a remark on how Chinese culture gets subsumed by Western culture, for which the ubiquitous multinational Coca-Cola Company so prominently stands. The application of the logo invokes Coke's advertising slogan, "the real thing," hence stripping the urn of its value so that it is seen as little more than a fabrication, and, at the same time, re-inscribing it as authentic by virtue of its branding.

The experience of living in the consumer-driven culture of the US and taking part in a booming art market in New York must have prepared Ai for what was to come in China. In contrast to when he left for New York, he found, on his return to Beijing, that the government was no longer concerned about those who "worship things foreign or fawn on foreigners," as officials have historically phrased it. Quite the opposite in fact: China was on the road to embracing a Western-style commodity culture and market economy. A profound shift had taken place from an "administration of people" to an "administration of things," based on pragmatic needs. China was ready to engage with the most powerful economy in the Western world, as radically different as its ideological values may have been.

In one of the first pieces Ai made in China, UNTITLED (1993), he placed a Song Dynasty (960–1279) clay sculpture in an empty Johnnie Walker Red Label

AI WEIWEI, HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO, 1994, urn, paint /
HAN DYNASTIE URNE MIT COCA-COLA-LOGO, Urne, Farbe.

AI WEIWEI, DROPPING A HAN DYNASTY URN, 1995, series of 3 black-and-white photographs / EINE HAN-DYNASTIE URNE FALLEN LASSEN, Serie von 3 Schwarzweiss-Photographien.

bottle. While evoking the popular Western tradition of placing miniature sailboats inside bottles, the artist suggests the capture of Chinese culture within the confines of a US-led commodity economy. In a related work, TANG DYNASTY COURTESAN IN BOTTLE (1994), he placed a thousand-year-old stone courtesan inside an empty Absolut Kourant bottle. Each readymade, as "authored" by Ai, "combines symbols of two of man's chief intoxications while playing off the opposites of unique artifact and disposable object, painstaking craftwork and mass production, antiquity and modernity."[1] Instead of being exhibited in vitrines, these rare, precious objects, which embody a certain cultural history within China, were "bottled up" for consumption. Seen together, they are simultaneously continuous with and a shift away from his New York style. Made after the artist's return to China, these pieces also mark the beginning of Ai's ongoing critical engagement with the history of antique Chinese objects, quintessentially those artifacts defined as such by ceramic and porcelain. The criticality of this engagement is that, in contradistinction to the ideological rhetoric of the country's policy towards the West, China—as symbolized by antique objects—has, in fact, become the object of Western consumption.

While these two works anticipate HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO, the subsequent work, DROPPING A HAN DYNASTY URN, marks another shift. Here Ai used photography to document a performative action and to make a triptych of himself standing in front of a brick wall—first holding an antique urn, then letting go of it, and finally allowing it to smash to the ground. Taken individually, each

photograph records a particular relation to the urn as a symbol of China's antiquity. The first, one could say, represents the survival of the urn within the present moment, a relic of great symbolic value, as it embodies the material, aesthetic, and cultural history of China. The second is indicative of a gesture of "letting go," not only of the urn but also, symbolically, of history, therefore making it a gesture that could read metaphorically as being carried out by any Chinese person. In the third photograph, Ai's pose remains the same as in the second, even though the urn is seen smashing to pieces at his feet. There is no evident surprise on his face, nor is there an expression of shock or dismay. The urn's destruction is presented as "nothing out of the ordinary," so that whatever response there may be concerning the urn's value is left to the spectator. This attitude is also expressed in the piece's understated title and presentation, suggesting a conscious diminishment of the significance given to the action.

Together these two works capture opposing sides of a single conceptual core that has preoccupied the artist for twenty-five years. On the one hand, the 1994 urn displays a transformation from an antique to a contemporary container, re-branded by the sign of a foreign, capitalist logo. And, while this work questions the concept of "value" by branding, the 1995 urn can be understood as a negation insofar as the action of dropping forces the viewer to consider value as an abstract, autonomous concept. Its application is as much authorized by external interests as informed by an appreciation of aesthetic refinement and craftsmanship.

UNDER THE HAMMER

When Ai returned to China, he encountered a place that had both changed and remained the same. He had left shortly after the end of the Cultural Revolution when the material culture of the past—what had belonged to those labeled as the "bourgeoisie" or "intelligentsia"—was looted and destroyed on the grounds that it symbolized the existing order and decadent values of Western culture. This destruction, guided by Mao's adage "destroy the old," ushered in a patricidal movement of utterly laying waste to anything that did not belong to the revolutionary present in the name of the father, the absolute patriarchy of Mao.[2)] In the wake of the Cultural Revolution and through Mao's death, China began to slowly open up to the West while, at the same time, experiencing an internal struggle over the crisis provoked by the immediate legacy of the Cultural Revolution and the appropriate steps needed to implement change. This struggle is most evident in the wave of government rectification programs that followed, which were created to manage the perceived crisis caused by the changes that had been made—as in the anti-spiritual campaign launched in the early eighties.[3)]

When Ai returned to his home country, at a time when China was urging people to participate in a culture shaped by a consumer-based economy, the overwhelming destruction marking an epoch that had ended less than twenty years earlier must have seemed meaningless. What had been the Cultural Revolution's outcome? Had it paved the way for anything new? And, if not, what kind of path had been paved to retain values of the past? And, hence, one may ask, on what terms might the revolution be judged, by whom, and on what grounds?

Given such a scenario, the most significant point of reference to relate to the ongoing changes, especially for Ai and other artists of his generation, is the relationship to the past and to one's own history. For many of them, the challenge was how to escape reverting to the past without persisting in the aesthetic of patricide, destruction, or another patrimonial order. The challenge was to create something new, which implied a shift in how the past had been viewed. How could it be given a different meaning and how could the cultural sphere be liberated from the imposition of ideologically informed values? For Ai Weiwei, the relation to the past—as evident in his conception of the readymade—was neither patricidal nor iconoclastic. Instead, it became a consideration of how one might conceive of the "newness of tradition."

Soon after his return, when he began visiting the antique markets, Ai discovered the extraordinary achievement of aesthetic refinement produced under different dynasties, but also that the past was now up for sale, and at a high price. However, Ai also discovered that the market was selling vases whose authenticity was impossible to confirm scientifically.

AI WEIWEI, TANG DYNASTY COURTESAN IN BOTTLE, 1994, clay sculpture, glass bottle / KURTISANE DER TANG-DYNASTIE IN FLASCHE, Tonskulptur, Flasche.

The connoisseurship thus required an equivalent level of expertise to that of the craftsman who had made the object.[4] Traveling to Jingdezhen—a region famous for its kilns and its production of imperial porcelain during the dynasty period—Ai discovered that such craftsmanship was still alive and capable of producing work of the highest caliber. This is when he conceived of making copies or replicas of porcelain vases from different dynasties that, in many ways, underscored China's long tradition of mass production and, hence, the notion of the copy and of authorship, which was radically distinct from that of Western traditions. And yet, in making replicas, Ai also gave a contemporary valence to the work, insofar as these replicas did not simply provoke a revaluation of the concept of value but transformed the question of its use and abuse.

Theorist Jacques Rancière has remarked that such a situation doesn't necessarily signify a break from tradition—such as the declaration of autonomy by modernity that serves as a symbolic act of patricide—but rather "a new regime for relating to the past."[5] As Rancière continues, "in the aesthetic regime of art, the future of art, its separation from the present of non-art, incessantly restages the past."[6] Seen within these terms, Ai's work is made up of a series of restagings that reflect on what constitutes Chinese cultural history or, more pointedly, on China's relation to itself and the way in which its traditions are perceived and determined today.

In 1996, Ai published two photographs: one showed the artist smashing two antique bowls; the other, the subsequent gathering of the pieces. Entitled BREAKING OF TWO BLUE AND WHITE DRAGON BOWLS (from Kangxi Period 1661–1722), it was followed by another pair of photographs showing similar bowls that the artist broke with a hammer.[7] It is, in a way, a literal visualization of the expression "going under the hammer," referring to the auction house practice of hitting the lectern with a hammer to confirm the sale of a work. Two years later, in his work DAO GUANG BLUE AND WHITE PORCELAIN AND HAMMER (1998), Ai produced so-called "performance remains," which he placed into a small vitrine-like frame to mock their museographic preservation.

AI WEIWEI, UNTITLED, 1993, clay sculpture, glass bottle / OHNE TITEL, Tonskulptur, Flasche.

While the breaking of the bowls suggests the transmutation of value within the structure of the international art market, the significance is pointedly turned towards China and its policy, in which the acts of destruction and preservation seem to go hand in hand. Even as the Chinese government can speak of the cultural patrimony of the nation—that is, of "national treasures"—it would appear to be oblivious to wide-spread looting and destruction.[8] Paradoxically, what appears to be an act of iconoclasm is, in fact, Ai's critique of the ideological appropriation of the objects while, equally, casting an even longer shadow on the imperial despotism of particular dynasties that made possible some of the highest achievements in the arts and sciences. Seen in this light, Ai's action underscores the degree to which such skills and refinement could only be fostered under the yoke of oppression, and also the authority of a regime that chose to invest so much time and labor in the production of such a highly demanding craft.

Ai's gesture doubles the irony of state discourse to expose it as a discourse of power. Rather than seeking the violent overthrow of an aesthetic tradition that symbolically stands in for the past, he proposes an inversion of violence against the past by challenging the ideological construction of aesthetic value. Perhaps the only way of changing the value and meaning of the urns as objects of great beauty is to free ourselves of the values inscribed upon them: to destroy, paint, or copy them. For it is they that propose the possibility of a coexistence with other regimes of art—as opposed to their appropriation or negation—and the values for which they stand. From this perspective, we can see and perhaps also begin to appreciate them differently. By virtue of these actions, Ai seeks to liberate our perception of these objects so that they become visible again.

1) Ai Weiwei, notes on his works in *Ai Weiwei. Works: Beijing 1993–2003*, ed. Charles Merewether (Beijing: Timezone 8 Ltd., 2003), p. 80.
2) See Dai Jinhua, *Cinema and Desire*, eds. Jing Wang and Tani E. Barlow (London: Verso Books, 2002).
3) For a discussion of the impact of this campaign on the cultural sphere, see my article "The Specter of Being Human: Contemporary Chinese Art," *Yishu* 2 (summer 2003), pp. 58–81.
4) This was no more pointedly instanced than when in 1997 he painted a Coca-Cola logo on a Tang Dynasty vase that was shown at Max Protech Gallery, New York. It was then shipped back to Beijing with an attached letter stating that it was not authentic but a copy. The question of the copy in Ai Weiwei's work is more fully discussed in the forthcoming book on the artist by the author.
5) Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum, 2004), p. 25.
6) Ibid., p. 24.
7) Blue-and-white Kangxi porcelain was extremely popular amongst English and US collectors, notably the painter James McNeil Whistler and, later, the American tycoons John Pierpont Morgan, Henry Clay Frick, and John D. Rockefeller, Jr. Frick's Chinese porcelain collection can be seen at The Frick Collection in New York.
8) See my article "Looting and Empire," *Grand Street* 72 (fall 2003), pp. 82–94.

Tradition & Logo

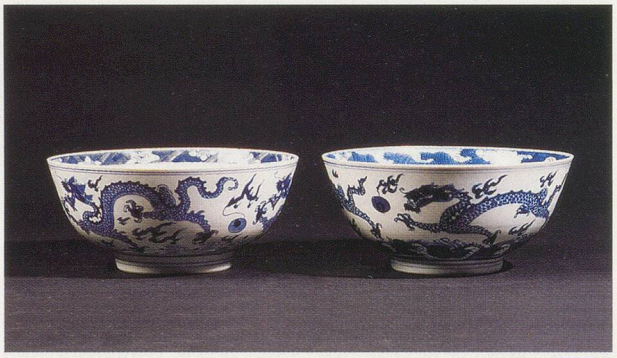
CHARLES MEREWETHER

UNSCHÄTZBAR

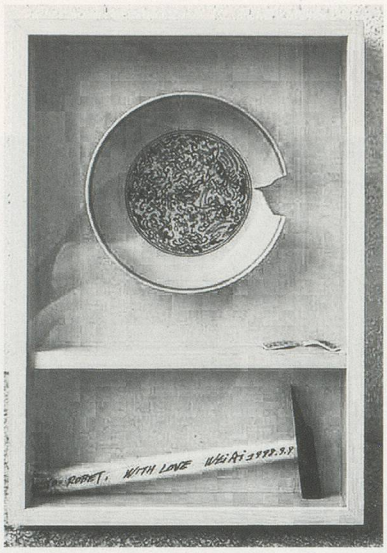
In den 80er-Jahren, als Ai Weiwei in New York lebte, bestand seine Kunst vorwiegend aus Readymades und Assemblagen. Vergleicht man diese mit den ab 1993 in China entstandenen Arbeiten des Künstlers, so stösst man auf eine Reihe von Aktionen und Objekten, bei denen es im Wesentlichen um den Wert geht, den wir Objekten oder Kunstwerken beimessen. Was schätzen wir als wertvoll ein und warum? Und wer ist der Urheber dieses Wertes oder legt ihn fest? Was genau an Ai Weiweis Werk nehmen wir ernst? Den Akt oder das Werk an sich? Die klarste Antwort auf diese Fragen halten zwei Arbeiten bereit, die Ai innerhalb der ersten zwei Jahre nach seiner Rückkehr nach Peking schuf: HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO (Urne aus der Han-Dynastie mit Coca-Cola-Logo, 1994) und DROPPING A HAN DYNASTY URN (Eine Urne aus der Han-Dynastie fallen lassen, 1995).

CHARLES MEREWETHER ist Kunsthistoriker, Kurator und stellvertretender Direktor des Kulturdistriktes Abu Dhabi. Gegenwärtig arbeitet er an einer Monographie über Ai Weiwei.

Der Titel der ersten Arbeit beschreibt das Objekt etwas lakonisch, aber genau als das, was es ist: ein schlichtes antikes Gefäss, auf welchem Ai in roter Farbe den Coca-Cola-Schriftzug angebracht hat. Und obwohl es an die Readymades aus der New Yorker Zeit erinnert und vom prägenden Einfluss von Marcel Duchamp und Andy Warhol auf den Künstler zeugt, stammt das hier verwendete Objekt nicht nur aus China, sondern viel wichtiger: Es birgt bereits gewisse kulturelle, wenn nicht gar ästhetische, chinesische Werte in sich. Wie dem auch sei, in dieser Arbeit aus dem Jahr 1994 wird jeglicher Wert oder jegliche «Authentizität», die dem Gefäss ursprünglich innegewohnt haben mag, durch das Anbringen des Logos beinah auf der Stelle ausgelöscht. Gestützt auf die Traditionen der Pop-Art der 60er-Jahre und insbesondere auf Warhol, verwendet Ai das Coca-Cola-Logo, um die Unterscheidung zwischen «Hoch-» und «Populärkultur» zu hinterfragen beziehungsweise um auf deren durch ihren Warencharakter bedingte Verwandtschaft hinzuweisen. Diese Verwandtschaft wird auch formal betont, und zwar



AI WEIWEI, BREAKING OF TWO BLUE AND WHITE DRAGON BOWLS, 1996, 2 bowls, Qing Dynasty / ZERSCHLAGEN VON ZWEI BLAU-WEISSEN DRACHENSCHALEN, 2 Schalen der Qing-Dynastie.



AI WEIWEI, DAO GUANG BLUE AND WHITE PORCELAIN AND HAMMER, 1998, porcelain, hammer, frame / BLAU-WEISSES DAO-GUANG PORZELLAN MIT HAMMER, Porzellan, Hammer, Rahmen.

durch die Art, wie sich die kursive Schrift des Logos der Krümmung der Vase anpasst. Ausserdem kann die Arbeit auch dahingehend verstanden werden, dass die chinesische Kultur möglicherweise bereits Teil jener westlichen Konsumgesellschaft geworden ist, die der allgegenwärtige multinationale Coca-Cola-Konzern (und insbesondere dessen Bedeutung in China) verkörpert. Da man mit dem Logo auch den Werbeslogan «the real thing» assoziiert, wird das Gefäss praktisch bis auf den Produktcharakter seines Wertes beraubt und durch das Markenzeichen doch wieder als «authentisch» kenntlich gemacht.

Durch seine Erfahrungen mit der konsumorientierten amerikanischen Kultur und dem boomendem New Yorker Kunstmarkt dürfte Ai bis zu einem gewissen Grad auf die anstehende Entwicklung in China vorbereitet gewesen sein. Anders als noch bei seinem Weggang scherte sich die Regierung bei seiner Rückkehr nach Peking nicht mehr um Leute, die «alles Fremde verehren oder um Fremde herumscharwenzeln», wie es von offizieller Stelle seinerzeit hiess. Ganz im Gegenteil schien China auf dem besten Weg zu sein, sich der westlichen Konsumgesellschaft und Marktwirtschaft in die Arme zu werfen. Es hatte eine grundlegende Verlagerung stattgefunden, weg von der Verwaltung von Menschen, hin zur Verwaltung von Dingen, für die ein handfester Bedarf bestand – was schliesslich zur Angleichung an die mächtigsten Wirtschaftssysteme des Westens führte, so radikal anders dessen ideelle Wertvorstellungen auch sein mochten.

In einer seiner ersten in China entstandenen Arbeiten, UNTITLED (1993), setzte Ai eine Tonskulptur aus der Song-Dynastie (960–1279) in eine leere Johnnie-Walker-Red-Label-Flasche. Damit erinnert er an die beliebte westliche Tradition der Segelschiffe in Flaschen, verweist aber auch auf das Gefangensein und die zwangsläufige Vermarktung der chinesischen Kultur im Rahmen einer von den USA dominierten Marktwirtschaft. In einem verwandten Werk, TANG DYNASTY COURTESAN IN BOTTLE (Kurtisane der Tang-Dynastie in Flasche, 1994), platzierte er die über tausend Jahre alte Figur einer Kurtisane in eine leere Absolut-Kourant-Wodkaflasche. Jedes Readymade, wie Ai für die Werkübersicht 1993–2003 erläuterte, «kombiniert Sinnbilder von zwei der wichtigsten Suchtmittel des Menschen und spielt gleichzeitig mit den Gegensätzen von einmaligem Kunstwerk und Wegwerfobjekt, sorgfältigem Handwerk und Massenproduktion, Altertum und Moderne».[1] Statt in Museumsvitrinen präsentiert zu werden, wurden diese raren und kostbaren Objekte, die ein Stück Kulturgeschichte Chinas verkörpern, zum Konsum «in Flaschen abgefüllt». Zusammen betrachtet stellen diese beiden Werke zugleich eine Fortsetzung und eine Abweichung von Ai Weiweis New Yorker Arbeiten dar. Da sie nach der Rückkehr Ais nach China entstanden sind, signalisieren sie auch den Anfang einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der antiken Objekte Chinas, die sich hauptsächlich anhand von Artefakten aus Keramik und Porzellan erschliessen lässt. Die Erkenntnis dieser kritischen Auseinandersetzung ist vielleicht die, dass China – symbolisiert durch seine Antiquitäten – entgegen der ideologischen Rhetorik, die die Politik

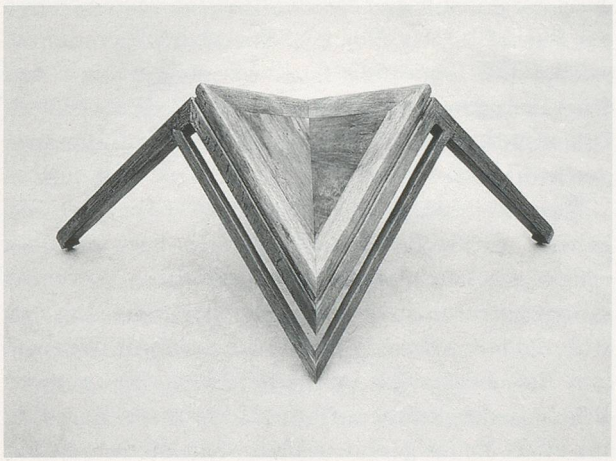
des Landes gegenüber dem Westen bestimmt, in Wahrheit längst Gegenstand des westlichen Konsums geworden ist.

Während diese beiden Werke auf HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO vorausweisen, kündet die darauffolgende Arbeit, DROPPING A HAN DYNASTY URN eine erneute Verlagerung an. Hier hat Ai eine Performance photographisch dokumentiert und zu einem Photo-Triptychon verarbeitet; auf den Bildern sieht man ihn vor einer Backsteinmauer stehen: Er hält ein antikes Gefäss, dann lässt er es los, und es zerschellt auf dem Boden. Einzeln betrachtet hält jede Photographie ein besonderes Verhältnis zu dieser Urne als Symbol für Chinas frühe Vergangenheit fest. Man könnte sagen: Die erste stellt das Überleben der Urne im aktuellen Moment dar, ein Relikt mit grossem Symbolwert angesichts ihrer Verkörperung der materiellen, ästhetischen und kulturellen Geschichte Chinas. Das zweite Photo zeigt eine Geste des «Loslassens», nicht nur das Loslassen der Urne, sondern symbolisch auch der Geschichte – eine Geste, die, obwohl vom Künstler inszeniert, ihn weniger als Künstler repräsentiert denn als Individuum und als Chinese. Ais Pose auf der dritten Photographie unterscheidet sich nicht von jener auf dem zweiten Bild, obwohl die Urne vor seinen Füssen zu Bruch geht. Sein Gesicht zeigt keine offensichtliche Überraschung und auch keinen Ausdruck von Schock oder Bestürzung. Die Zerstörung der Urne wird gezeigt als das Normalste der Welt, so dass jede auf ihren Wert Bezug nehmende Reaktion dem Betrachter überlassen bleibt. Dieselbe Haltung kommt auch im betont kühlen, verhaltenen Charakter von Titel und Präsentation zum Ausdruck, was auf ein bewusstes Untertreiben der Bedeutung des Vorganges schliessen lässt.

Die beiden Werke stehen für zwei entgegengesetzte Aspekte von Überlegungen, die Ai seit fünfundzwanzig Jahren umtreiben. Die Urne von 1994 zeigt die Verwandlung eines antiken in ein modernes Gefäss, das nun den Stempel eines fremden, kapitalistischen Markenzeichens trägt. Durch diese Kennzeichnung bricht die Arbeit den Wertbegriff auf, um ihn in Frage zu stellen, wogegen die Urne von 1995 als Negation desselben verstanden werden kann, insofern das Fallenlassen des Gefässes den Betrachter dazu zwingt, den Wert als etwas Abstraktes, Autonomes zu betrachten. Die Wertzuschreibung erfolgt ebensosehr aufgrund werkfremder Interessen wie aufgrund der Anerkennung von ästhetischer Raffinesse und handwerklicher Kunstfertigkeit.

UNTER DEM HAMMER

Ai kehrte in ein China zurück, das sich verändert hatte und zugleich das alte geblieben war. Er hatte das Land kurz nach dem Ende der Kulturrevolution verlassen, die das traditionelle Kulturgut mit allem, was dazu gehörte, als «bürgerlich» oder «intellektuell» gebrandmarkt hatte; mit der Begründung, es symbolisiere die bestehende Ordnung und die dekadenten Werte der abendländischen Kultur, wurde es geplündert und zerstört. Diese Zerstörungswelle, getreu Maos Leitsatz «Zerstört das Alte!», artete in eine vatermörderische Bewegung aus, deren Zerstörungswut sich gegen alles richtete, was nicht Bestandteil der revolutionären Gegenwart im Namen



AI WEIWEI, TABLE WITH TWO LEGS, 2006, table, Qing Dynasty, 25 1/2 x 72 1/2 x 46 3/4" / TISCH MIT ZWEI BEINEN, Tisch, Qing Dynastie, 65 x 184 x 119 cm.

AI WEIWEI, CROSSED TABLES, 1997, tables, Qing Dynasty, 33 3/4 x 79 1/2 x 79 1/2" / GEKREUZTE TISCHE, Tische, Qing Dynastie, 86 x 202 x 202 cm.

des absoluten Machthabers und Übervaters Mao war.[2] Nach dem Ende der Kulturrevolution und dem Tod Maos begann China sich gegenüber dem Westen allmählich zu öffnen, während es im Inneren einen Kampf ausfocht aufgrund der Krise, welche die Kulturrevolution als revolutionäres Modell der Veränderung ausgelöst hatte. Am deutlichsten zeigt sich dieser Kampf in der Flut von Korrekturprogrammen, welche die Regierung lancierte, um die mit den Umwälzungen verbundene Krise in den Griff zu bekommen, etwa in der antispirituellen Kampagne der frühen 80er-Jahre.[3]

Zum Zeitpunkt, als Ai in seine Heimat zurückkehrte, wo die Bevölkerung gerade dazu gedrängt wurde, einen erneuten, konsumorientierten Wandel mitzutragen, müssen ihm die überwältigenden Zerstörungen der zwanzig Jahre zuvor zu Ende gegangenen Epoche sinnlos erschienen sein. Was war das Ergebnis der Kulturrevolution? Hatte sie den Weg für etwas Neues geebnet? Und wenn nicht, welchen Weg zur Erhaltung der alten Werte hatte sie offengelassen? Und, so könnte man weiter fragen, unter welchen Voraussetzungen sollte die Revolution in Zukunft beurteilt werden? Von wem und auf welcher Grundlage?

Vor diesem Hintergrund wird das Verhältnis zur Vergangenheit und zur eigenen Geschichte zum wichtigsten Anhaltspunkt, um die weiterhin andauernden Veränderungen zur Sprache zu bringen, das gilt insbesondere für Ai und andere Künstler seiner Generation. Für viele von ihnen stellte sich die Aufgabe, einen Weg zu finden, der weder eine Rückkehr zur Vergangenheit bedeutete, noch eine Ästhetik des Vatermords und der Zerstörung verfolgte, noch – wenn wir bei dieser Metapher bleiben wollen – die Erbfolge verfälschte. Vielmehr musste etwas Neues geschaffen werden: eine veränderte Sicht auf die Vergangenheit, die bewirkte und erlaubte, ihr eine andere Bedeutung zuzuschreiben oder die kulturelle Sphäre von den ideologisch geprägten Wertvorstel-

lungen zu befreien. Ais Verhältnis zur Vergangenheit – wie sie in seiner Auffassung des Readymade zum Ausdruck kommt – hatte weder vatermörderische noch bilderstürmerische Züge. Es entwickelte sich vielmehr zu einer Betrachtung darüber, wie diese «neue Qualität der Tradition» aussehen könnte.

Kurz nach seiner Rückkehr, als er begann Antiquitätenmärkte aufzusuchen, entdeckte er die ausserordentliche ästhetische Vollendung der Produkte aus verschiedenen Dynastien, aber auch, dass die Vergangenheit nun ihren Preis hatte. Ai entdeckte jedoch auch, dass Vasen auf dem Markt waren, deren Echtheit wissenschaftlich unmöglich nachgewiesen werden konnte, weil dies eine Sachkenntnis erfordert hätte, die jener des Kunsthandwerkers, der das Objekt geschaffen hatte, gleichkam[4]. Als er nach Jingdezhen reiste, einer Region, die für ihre Brennöfen und die Herstellung des kaiserlichen Porzellans zur Zeit der grossen Dynastien berühmt ist, realisierte Ai, dass dieses Handwerk nach wie vor lebendig und noch immer in der Lage war, Produkte von höchster Qualität hervorzubringen. Er kam auf die Idee, Kopien oder Repliken von Porzellanvasen aus verschiedenen Dynastien herzustellen, die auf vielerlei Weise Chinas lange Tradition der Massenproduktion verdeutlichten und damit auch ein Verständnis von Kopie und Urheberschaft, das sich radikal von jenem der abendländischen Tradition unterschied. Dabei war dieses Anfertigen von Repliken auch von zeitgenössischer Relevanz, da sie nicht nur ein Überdenken unserer Wertbegriffe verlangten, sondern auch die Frage nach deren Anwendung und Missbrauch neu stellten.

Der Philosoph Jacques Rancière schreibt, dass eine solche Situation nicht unbedingt auf einen Bruch mit der Tradition hindeutet – wie die Unabhängigkeitserklärung der Moderne, die den Vatermord zumindest symbolisch vollzieht –, sondern vielmehr auf «ein neues Regime der Bezugnahme auf das Alte».[5] Er schreibt ferner: «Im ästhetischen Regime [...] wird die Vergangenheit der Kunst ununterbrochen durch die Zukunft der Kunst, das heisst durch ihre Absetzung von der Gegenwart der Nicht-Kunst, neu inszeniert.»[6] Vor diesem Hintergrund erweist sich sein Werk als eine Serie von Neuinszenierungen, die reflektieren, was die Kulturgeschichte Chinas ausmacht, oder noch pointierter ausgedrückt, wie China sich zu sich selbst verhält und wer – und warum – seine Tradition heute geistig erfasst und bestimmt.

1996 publizierte Ai zwei Photographien: Auf der einen zerschlägt Ai zwei antike Schalen, auf der anderen sammelt er die Scherben ein. Die Arbeit trägt den Titel BREAKING OF TWO BLUE AND WHITE DRAGON BOWLS (Zerschlagen von zwei blau-weissen Drachenschalen, Kangxi-Periode, 1662–1722), es folgte ein weiteres Photopaar, auf dem der Künstler ähnliche Schalen mit einem Hammer zerschlägt.[7] Es ist gleichsam eine bildliche Umsetzung der Wendung «unter den Hammer kommen», die auf die übliche Praxis zurückgeht, dass der Auktionator den Verkauf eines Werkes mit einem Hammerschlag auf sein Pult bekräftigt. Zwei Jahre später schuf Ai sogenannte «Performance-Reste» unter dem Titel DAO GUANG BLUE AND WHITE PORCELAIN AND HAMMER (Blau-weisses Dao-Guang-Porzellan mit Hammer, 1998) und präsentierte sie in einem kleinen vitrinenähnlichen Rahmen, um sich so über ihre museologisch perfekte Konservierung lustig zu machen.

Obwohl im Zerschlagen der Schalen der strukturelle Wertewandel des internationalen Kunstmarktes anklingt, liegt das Hauptgewicht in diesem Fall klar auf China und seiner Politik, in der Zerstörung und Konservierung Hand in Hand zu gehen scheinen. Selbst wenn die chinesische Regierung vom kulturellen Erbe der Nation beziehungsweise von «nationalen Schätzen» spricht, scheint sie sich der Tatsache der weitgehenden Plünderung und Zerstörung derselben nicht bewusst zu sein.[8] Was bei Ai Weiwei auf den ersten Blick wie ein bilderstürmerischer Akt aussieht, entpuppt sich erstaunlicherweise als Kritik an der ideologischen Besetzung der Objekte und wirft einen Schatten auf die kaiserliche Gewaltherrschaft bestimmter Dynastien, die einige der höchsten künstlerischen und wissenschaftlichen Errungenschaften erst ermöglichten. Mit anderen Worten wird hier deutlich, in welchem Masse sich solche Kunstfertigkeit und Raffinesse nur unter den spezifischen Bedingungen und unter der Herrschaft eines Regimes entwickeln konnten, das so viel Zeit und Mühe in die Entwicklung eines derart anspruchsvollen Handwerks investierte.

Ai Weiweis Geste verdoppelt die Ironie der Statusdebatte und entlarvt sie als Machtdebatte. Statt den gewaltsamen Umsturz einer ästhetischen Tradition anzustreben, welche die Vergangenheit symbolisiert, propagiert er eine Umkehrung der Gewalt gegen die Vergangenheit, indem er das ideologische Konstrukt des ästhetischen Wertes hinterfragt. Die einzige Möglichkeit, den Wert und die Bedeutung, die diesen Urnen als Objekte von erlesener Schönheit zukommt, zu verändern, besteht vielleicht darin, uns von den ihnen zugeschriebenen Werten zu befreien und sie zu zerstören, zu bemalen oder zu kopieren. Sie stehen für die Möglichkeit der Koexistenz – im Gegensatz zur Appropriation oder Negation – verschiedener Kunstsysteme und der Werte, die sie verkörpern. Unter diesem Blickwinkel sehen wir sie anders und können sie vielleicht auch neu schätzen lernen. Mit seinen Aktionen versucht Ai unsere Wahrnehmung dieser Objekte zu befreien, damit sie wieder sichtbar werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

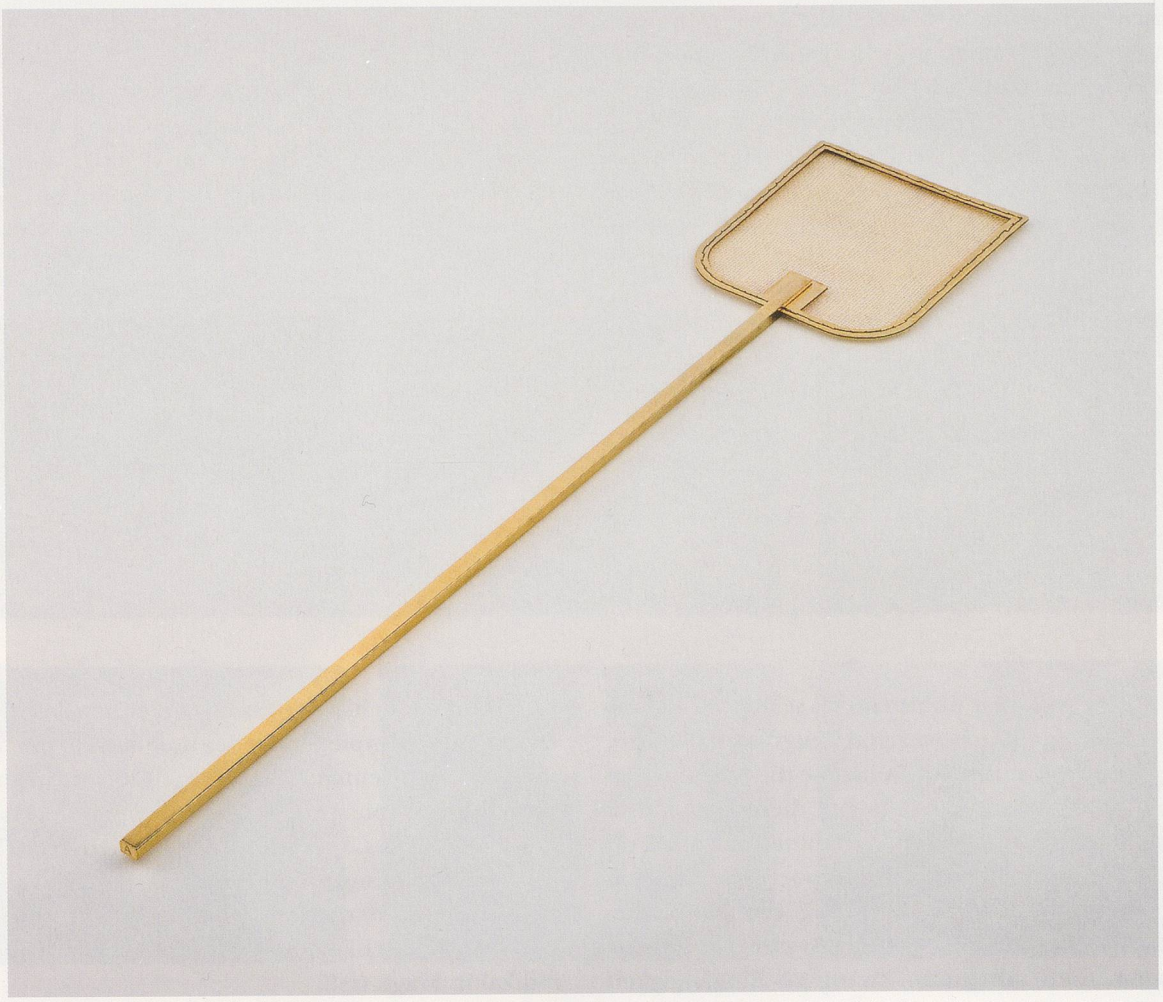
1) Ai Weiwei, Bemerkungen zu seinen Arbeiten, in: *Ai Weiwei, Works: Beijing 1993–2003,* hrsg. v. Charles Merewether, Timezone 8 Ltd., Peking 2003, S. 80.
2) Siehe Dai Jinhua, *Cinema and Desire,* hrsg. v. Jing Wang und Tani E. Barlow, Verso Books, London 2002.
3) Eine Erörterung der kulturellen Folgen dieser Kampagne findet sich in meinem Artikel «The Specter of Being Human: Contemporary Chinese Art», *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art,* Bd. 2, Nr. 2, Sommer 2003, S. 58–81.
4) Dies wurde nicht mehr explizit thematisiert, bis er 1997 ein Coca-Cola-Logo auf eine Vase aus der Tang-Dynastie malte, die dann in der New Yorker Galerie Max Protech gezeigt wurde. Danach wurde sie nach Peking zurückverfrachtet, begleitet von einem Brief, der beglaubigte, dass es sich nicht um ein Original, sondern um eine Kopie handelte. Das Thema der Kopie in Ai Weiweis Kunst kommt in meiner demnächst erscheinenden Monographie über den Künstler ausführlicher zur Sprache.
5) Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien,* hrsg. v. Maria Muhle, b_books, Berlin 2006, S. 42.
6) Ebenda.
7) Das blau-weisse Kangxi-Porzellan war bei englischen und amerikanischen Sammlern ausserordentlich beliebt; insbesondere der Maler James McNeil Whistler begeisterte sich dafür und später auch amerikanische Industriemagnaten, wie John Pierpont Morgan, Henry Clay Frick und John D. Rockefeller, Jr.; die Chinaporzellan-Sammlung von Henry Clay Frick ist in der Frick Collection in New York zu sehen.
8) Siehe dazu meinen Artikel, «Looting and Empire», *Grand Street,* Nr. 72 Herbst 2003, S. 82–94.

AI WEIWEI, TEMPLATE, 2007, 1001 wooden doors and windows from destroyed Ming and Qing Dynasty buildings, installation view Ai Weiwei studio Beijing / SCHABLONE, 1001 hölzerne Tür- und Fensterrahmen von zerstörten Gebäuden der Ming- und Qing-Dynastie, Installationsansicht Studio Ai Weiwei, Beijing.

EDITION FOR PARKETT 81

AI WEIWEI

SWATTER, 2007

Brass, guilded, 19 $^{3}/_{4}$ x 2 $^{3}/_{4}$ x $^{2}/_{8}$"
Edition of 55 / XXV, signed and numbered certificate.

Messing, vergoldet, 50 x 7 x 0,5 cm
Auflage 55 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.