



Untitled, 1994
oil on canvas
150×150 cm

Heimo Zobernig

Painting
March–May 1998
Location Porzellangasse
(ill. p. 358)

Press Release

Streifenbilder stellen eine Grammatik der Farben dar und beziehen sich auf das von Zobernig verfasste Künstlerbuch *Farbenlehre* (1994), in dem er gemeinsam mit dem Lyriker Ferdinand Schmatz Farbtheorien von der Antike bis ins zwanzigste Jahrhundert (farblos) dargestellt und kommentiert hat. Farben werden sprachlich, das heißt von Sprachbegriffen ausgehend, in Streifen sortiert, deren Breite sich im Bild aus der Anzahl, der in einem Bild verwendeten Farben ergibt. Bunte Farben des CMYK-Farbmodells werden von Zobernig als malerische begriffen und gegen irdene Farben, wie Schwarz, Braun, Grau, Orange, die skulpturalen Aspekten zugeordnet sind, aufgewogen. Die Konstruktionen der scheinbar objektiven, sich einem äußeren System verdankenden, Streifenbilder werden aber von idiosynkratischen Vorlieben durchzogen. Deutlicher noch lässt sich dieser Zusammenhang anhand von Fleckenbildern erkennen, die man als organisierte Expressionen bezeichnen könnte.

Heimo Zobernig

Sculpture
June–July 1998
Location Porzellangasse
(ill. p. 360)

Press Release

Wiederholungsdrang. Die Galerie zeigt in ihrer zweiten Ausstellung, *Heimo Zobernig die Zweite*, nunmehr das skulpturale Werk des Künstlers. Seit den 80er Jahren hatte sich Zobernig bei der Verdeutlichung und Freilegung bildhauerischer Funktionsmechanismen auf den Umgang mit unpräzisen Werkstoffen konzentriert. Frühe, silbern bemalte Kartonröhrenobjekte, ein Schachtelobjekt, ein Relief, referieren Funktionsweisen klassischer Standskulpturen, aber auch Judd'sche Wandobjekte. Paravents aus Spiegelfolie scheinen die Logik der Pavillons von Dan Graham zu zitieren.



Untitled, 1987
cardboard, paint
174×34×34 cm

Sharawadgi

October–December 1998
Curators: Mathias Poledna and Christian Meyer
Publication by Mathias Poledna and Christian Meyer
Location Felsenvilla, Baden
Artists: Tacita Dean, Stephan Dilleuth, Stan Douglas, Charles and Ray Eames, Olafur Eliasson, Peter Fischli and David Weiss, Dan Graham, Rodney Graham, Renée Green, Donald Judd, Florian Pumhösl, Gerhard Richter, Gerwald Rockenschau, Robert Smithson, and Heimo Zobernig
(ill. p. 362)

Review
Roger M. Buerger, Springerin, Nr. 4, 1998

„Sharawadgi“ wird weniger durch Exponate als durch die Korrespondenzen zwischen den Exponaten bestimmt. Das heißt aber nicht, daß die hier versammelten Arbeiten nichts taugen – im Gegenteil. Um in der Ausstellung aufzugehen, bedürfen sie gerade einer hohen formalen Elastizität beziehungsweise Porosität, die weder, wie bei schlechter post-konzeptueller Kunst, ihren Bedeutungskern hermetisch einschließt, noch, wie bei schlechter Informationsästhetik, in paranoider Expansion auf die Umwelt ausgreift.

Natur und Kunst, zwei Kategorien, die sich im Grad ihrer Überdeterminiertheit in nichts nachstehen, werden in einer Biedermeiervilla auf dem Lande durchgearbeitet – in Baden bei Wien, einem Städtchen, das vielleicht aristokratischen Charme verströmen könnte, wäre es nicht durch seine kleinbürgerliche Fratze entstellt. Aber genau das ist natürlich ein Grund, mit dieser Kulisse zu arbeiten. Der Garten der Felsenvilla spiegelt sich im Foto von Stan Douglas, das einen alten, erhaltenen, wirklich schönen Schrebergarten zeigt, wobei der von Sigmund Freud aufbereitete „Fall Schreber“ den Anblick gegen jede mögliche Verklärung immunisiert. Das Idyll der Selbstversorgung ist als Parzellierung der Natur zugleich Psychogramm des autoritären Charakters, so wie Heckenschneiden – Arbeit an den Ich-Grenzen bedeutet.

Dan Grahams Spiegelpyramide im Garten läßt das Ich dagegen ausgreifen, um den Preis, daß es sich dabei verliert. Nicht nur im Anblick der erhabenen Natur, die entweder sanft oder gewittrig gestimmt, uns die Kontingenz unserer Subjektposition vor Augen führt (die Frühromantiker nannten das anders, aber auch sie sprachen schon Kauderwelsch), sondern auch unter den Augen jener Instanz, die Kaja Silverman in Anlehnung an Jacques Lacan als „Blickregime“ bezeichnet – die Technologie der strukturellen Überwachung, präsent durch das für den Pavillon verwendete Spezialglas, das die BetrachterInnen spiegelt, während es ihn für den Blick des Sicherheitsbeamten objektifiziert. Den Topos des unverstellten Blicks kommentiert Gerwald Rockenschau mit einem Aussichtsplateau, das nicht nur die mit interesselosem Wohlgefallen genossene romantische Hügellandschaft erschließt, sondern auch das gesellschaftliche Stelldichein im Garten anlässlich der Eröffnung. Die Phantasie, den Kunstbetrieb kontrollieren zu können, wird etwas relativiert, weil die Plattform in einer solchen Höhe angebracht ist, daß der Rundblick am Vorderhaus der Villa zerschellen muß. Vielleicht ist diese Begrenzung aber auch ein Segen, denn hinter dem Vorderhaus liegt Baden. Die Autopoiesis als Chance, das Braten im eigenen Saft als Handlungsfähigkeit (siehe Creischer/Siekman in Springerin 3'98), verkündet das Vogelgezwitscher von Stephan Dilleuth, aus 80 Sprachsamples verschiedener Künstlernamen komponiert und in digitaler Loop-Technologie produziert: Clegg–Clegg–Clegg–Clegg–Guttman. Wer an der Kölner Option Zweifel hat, hält sich an Tacita Dean. Ihr Film „Disappearance at Sea“, im Breitwandformat produziert, dokumentiert in Naheinstellung das kreisende, grelle Licht eines Leuchtturmes und in der Totalen das zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang ruhende Meer. Der Rhythmus der prismatischen Brechungen erzeugt eine Gleichförmigkeit, die den Sonnenaufgang als dramatische Unterbrechung erleben läßt und an Wittgensteins Bemerkung erinnert, daß die Sonne morgen aufgeht, sei eine Hypothese. Es ist eine der Tugenden der Ausstellung, daß sie vor Peinlichkeiten wie der kosmischen Dimension nicht zurückschreckt. Beispielhaft ist das Video „Powers of Ten“ (1968) von Charles und Ray Eames, eine Skizze des „Total Design“, sowie Smithsons „Spiral Jetty“-Film, in dem es um nicht weniger als den Ursprung des Universums geht.



Installation view, 1998
FISCHLI / WEISS
Flowers and Mushrooms, 1997–98
video installation

Smithsons Kosmogonie wird dank Renée Green wieder auf den im Zuge der Vietnam-Unruhen von Studentenblut befleckten Boden des Campus der Kent State University, Ohio, zurückgeholt, den Green zum Schauplatz ihrer auch persönlichen Archäologie „Partially Buried“ erwählt. Wo es um Smithson und Vietnam geht, ist Asphalt nicht weit. Heimo Zobernigs 2,5 cm dicke Teerschicht auf der vorderen Terrasse der Villa ruft den amerikanischen Traum in Erinnerung, im Fernen Osten Ordnung zu schaffen, indem man aus dem von Kommunisten verseuchten Dschungel einen gigantischen Parkplatz macht. Eine Generation zuvor hatte der amerikanische Außenminister Morgenthau noch den Plan, aus Nazideutschland einen reinen Agrarstaat zu machen. Schrebergarten, Parkplatz, Natur und Kunst. Baden und das Universum. „Sharawadgi“ ist eine der ersten Ausstellungen, die ich in Österreich gesehen habe, die den lokalen und historischen Kontext im Medium der Form sezieren und post-traumatisch als Arbeitsfeld erschließen.

Raymond Pettibon

January–March 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 368)

Text
Mike McGonigal, Spex, Mai 1991

„That drum solo sounds so far freakin' out I want to take it with me.“ Diese handschriftliche Zeile, Bildunterschrift, illustriert eine Dachgarten-Szene der Flower-Power-Ära: Ein nackter, bärtiger Mann mit langem, fließendem Haar schwebt in Vishnu-Pose in der Luft, berührt fast den linken oberen Bildrand. Er ist vom Dach des Hauses gesprungen (das wahrscheinlich hoch genug ist, um unmittelbar tödliche Folgen zu haben), aber seine Ausstrahlung ist weniger die des unglücklichen, deprimierten Selbstmordkandidaten, als die des fehlgeleiteten Blumenkinds. Im Hintergrund scheinen drei Hippie-Musiker zu vertieft in ihre Musik, um sich stören zu lassen – vielleicht ein alltäglicher Vorfall für sie? Hinter dem schwarzen Humor des lakonischen Einzeilers findet sich ein scharfer Kommentar zur Sechziger Gegenkultur (deren Ausläufer Pettibon gerade noch miterlebte, wenn auch hauptsächlich durch ihren Widerhall in den Massenmedien). Die Zeichnung scheint die tiefgreifende Mißachtung des Lebens zu kritisieren, die jemand zu einem solchen Akt verleitet, ohne gleichzeitig Hochachtung für die intensive Freiheit und Hingabe an die Kunst verbergen zu können, die dieser Freitod impliziert. Eine Handlung wie diese ist der logische Höhepunkt des Credo der Psychedelik-Ära, „zu tun, was immer man will, solange es keinem anderen wehtut“. Die Platzierung des Springenden, die seitliche Perspektive der Zeichnung und der entrückte Gesichtsausdruck des Mannes erwecken den Eindruck des Fliegens. Es erinnert mich ans Artwork des Led-Zeppelin-Labels „Swan Song“ – eine vom Künstler bestimmt nicht beabsichtigte Anspielung. Aber eine Eigenart von Pettibons Werk ist sicher, daß seine Fülle an persönlichen und kulturellen Anspielungen letztendlich den Betrachter ermutigt, die eigenen kulturellen oder persönlichen Referenzen zu ergänzen. Oder Scheiß drauf, ob es sie nun ermutigt oder nicht, sie tun's jedenfalls – man muß nur irgendein beliebiges Art-Review seiner Arbeiten lesen. „Ich hoffe, daß man meine Arbeit nicht nach den Kriterien beurteilt, die sie provoziert, denn die sind wirklich lächerlich“, ist sein Kommentar. Da die Zeichnungen auf so verschiedenen gedanklichen Ebenen funktionieren, bieten sie auch ein weites Feld für Fehlinterpretationen. Ich habe den Artikel mit dieser besonderen Pettibon-Zeichnung eröffnet – die nicht den neuesten Stand seiner Arbeiten wiedergibt, und die er selbst zu seinen weniger gelungenen Stücken zählt – weil sie im Alter von sechzehn Jahren tiefen Eindruck auf mich gemacht hat. Dieses Bild geht mir nicht nur einfach „nicht aus dem Kopf“, es hat sich seit sieben Jahren dort häuslich niedergelassen, seit der Veröffentlichung von „Double Nickels On The Dime“, der brillanten Doppel-LP der Minutemen, auf der ich die Zeichnung sah. Wie viele andere Fans von amerikanischem Früh- bis Mittachziger Punkrock, fand meine erste Begegnung mit Raymond Pettibons Kunst über seine Cover-Zeichnungen für SST-Platten statt. Pettibon hat für diese Art Fantum



Folder, 1999

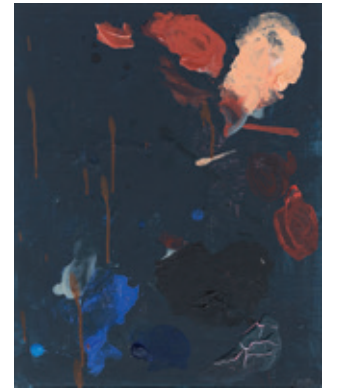
nur offene Verachtung übrig, aber wie ich sehe, haben wir Rockfans in der Kunstwelt einen besseren Start, da wir seine Zeichnungen schon seit Jahren kennen. Jede Kunst, die man ganz aufnehmen, erkunden und hintergraben will, erfordert jahrelange Untersuchung. Dieses Pettibon-Bild, das sich um eine Art Hippie-Ikone dreht, hat sich selbst, während es zum festen Inventar meiner geistigen Datenbank wurde, zur Pettibon-Ikone gewandelt. Während der Typ in meinem Kopf zum Leben erwacht und wieder und wieder springt, wird er durch meine perceptions gefiltert, und ändert sich dabei. Mein Blick auf die Welt, meine Art zu schreiben, meine Kunstauffassung, haben sich alle durch dieses Bild verändert, auch wenn es Jahre dauern würde, auch nur ansatzweise zu durchschauen, wie. Und all das inspiriert mich zu verschlungenen Ausführungen über ein einziges Pettibon-Riff, und Bedeutung hineinzulegen, wie es mir gerade paßt. Wie der Künstler schon sagte, „sowas ist unvermeidlich – es bedeutet, Leute sie selbst sein zu lassen“.

Michael Krebber

April–May 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 370)

Text
Kai Althoff

Es gibt so viele Bilder, die mit einem „Händchen“ gemacht sind. Die sind oft sehr schlecht, wenn sie über Malerei selbst handeln. Dann welche, die mit gekonntem Händchen vortäuschen, ohne dies gemacht worden zu sein. Nur wenige bemerken das dann auch. Schließlich welche, die ohne eines gemacht worden sind und so aussehen als wäre da ganz enorm eines im Spiel gewesen. Und dann eben solche wo keines war und ist. Sie sind die wertvollsten Helfer bei der Arbeit der wenigen an der Öffnung des Gartentors, hinter welchem der Ort liegt, wo ein „Händchen“ bei einem richtigen Streit heute nicht mehr sein darf, weil es gilt die Null zu erreichen und mit ihr etwas zu beginnen, was zwar von Orten vor dem Tor sprechen kann, aber mit diesen um einen hohen Preis des inneren Kampfes und äußeren Haderns mit deren gebieterischen Linien und Möglichkeiten abschließen will. So eine Arbeit hat Michael Krebber recht hart auf sich genommen und manche haben direkt gesehen, daß er soviel schon an der Null getrunken hat, daß seine Bilder und Zeichnungen von einer anderen, wundersamsten, vielleicht in manchen Momenten ewige Beruhigung und Gültigkeit flüstern, die in diesem Bezirk von Kunst so selten sind. Denn oft klebt Makel von Restspan aus falsch verbrachten, heißen Sommertagen, voll dumpfer, sägender Lautstärke in den Schreinereien der Orte vor dem Gartentor, an ihren Schuhen. Daß hier aber ein Medium gekommen ist, das flüstert, sieht man daran, daß es fast immer Pinsel und Stifte benützen kann wie ein Luftwesen. Als wäre der hindernd blöde fleischlich nachwabernde Körper nie gewesen, kann es sich auf dem Untergrund bewegen wie ein hyperbegabtes dickes Kind, welches seine Herkunft unter der atemberaubenden Eindringlichkeit seiner selbstverständlichen Bewegung, niemals errahnen lassen würde. Was man sieht ist eben alles was man sieht, und das ist eine ernste Sache damit. Jetzt sollte man vielleicht auch, wenn man dem so gegenübersteht, nicht länger noch versuchen, da zu erkennen, was einem die verinnerlichte Ordnung der frühen Jahre mit rasender Einmischung so vorlaut erklären will. Das macht auch Spaß, sich trotz dem dann zu verweigern, weil neues Leben nach dem Krankheitsfall oft so viel bessere Aussicht nach sich zog, die wenigstens für jeden, für sich anders, einen euphorisierenden Trost mit bringt, der nach Mut und Kraft schmeckt, weil man selber es ist, der sehen kann, für sich allein.



Untitled, 1999
acrylic on canvas
51x41 cm