INTERNATIONAL

ISBN 978-3-96098-109-1

9 783960 981091

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Printed in Germany
ISBN 978-3-96098-109-1

Vertrieb / Distribution:
Germany, Austria, Switzerland / Europe
Buchhandlung Walther König, Ehrenstr. 4, D - 50672 Köln
T: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Ireland
Cornerhouse Publications Ltd. - HOME, 2 Tony Wilson Place, UK – Manchester M15 4FN
T: +44 (0) 161 212 3466
publications@cornerhouse.org

Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc., 75 Broad Street, Suite 630, USA - New York, NY 10004
T: +1 (0) 212 627 1999
eleshowitz@dapinc.com

Erschienen bei / First published by
Koenig Books Ltd
at the Serpentine Gallery
Kensington Gardens
London W2 3XA
www.koenigbooks.co.uk

Druck / Print: Benedict Press

© 2017 Michael Riedel and Koenig Books, London

Fuchs

Vierte Ausgabe in Michael Riedels Artforum Reihe.

Bisher erschienen Tirala (2006), Meckert (2009) und Perlstein (2011).

Michael Riedel seit 2006 selbstproduzierte Artforum Ausgaben in die Reihe des amerikanischen Kunstmagazins Artforum ein. Namensgebend für die in Format und Material mit dem Original nahezu identisch, jedoch schwarz weiß, gehaltenen Ausgaben, sind internationale Kunstsammler.

Seine Artforum Reihe versteht sich als Skizzenbuch und zeichnet Riedels künstlerischen Output nach, der zugleich auch als Input für neuen Output verwendet wird und so weiter. Im Kreise „reproduktiver Intelligenzen" entsteht, was als ein sich selbstbefriedigendes Kunstwerk gelesen werden kann.

Ungefragt reiht Michael Riedel seit 2008 selbstproduzierte Artforum Ausgaben in die Reihe des amerikanischen Kunstmagazins Artforum ein. Namensgebend für die in Format und Material mit dem Original nahezu identisch, jedoch schwarz weiß, gehaltenen Ausgaben, sind internationale Kunstsammler.

Seine Artforum Reihe versteht sich als Skizzenbuch und zeichnet Riedels künstlerischen Output nach, der zugleich auch als Input für neuen Output verwendet wird und so weiter. Im Kreise „reproduktiver Intelligenzen" entsteht, was als ein sich selbstbefriedigendes Kunstwerk gelesen werden kann.

Vierte Ausgabe in Michael Riedels Artforum Reihe.

Bisher erschienen Tirala (2006), Meckert (2009) und Perlstein (2011).

brother

Fuchs ist die vierte Ausgabe in Michael Riedels Artforum Reihe.
Bisher erschienen *Tirala* (2006), *Meckert* (2009) und *Perlstein* (2011).

Ungefragt reiht Michael Riedel seit 2006 selbstproduzierte Artforum Ausgaben in die Reihe des amerikanischen Kunstmagazins *Artforum* ein. Namensgebend für die in Format und Material mit dem Original nahezu identisch, jedoch schwarz weiß gehaltenen Ausgaben, sind internationale Kunstsammler.
Seine Artforum Reihe versteht sich als Skizzenbuch und zeichnet Riedels künstlerischen Output nach, der zugleich auch als Input für neuen Output verwendet wird und so weiter. Im Kreise „reproduktiver Intelligenzen und mäandernder Informationsgebilde“ entsteht, was als ein sich selbstbefriedigendes Kunstwerk gelesen werden kann.

Fuchs
© 2017 Michael Riedel and Koenig Books, London

Druck / Print: Benedict Press

Erschienen bei / First published by
Koenig Books Ltd
at the Serpentine Gallery
Kensington Gardens
London W2 3XA
www.koenigbooks.co.uk

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar. /
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Printed in Germany
ISBN 978-3-96098-109-1

Vertrieb / Distribution:
Germany, Austria, Switzerland / Europe
Buchhandlung Walther König, Ehrenstr. 4, D - 50672 Köln
T: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Ireland
Cornerhouse Publications Ltd. - HOME, 2 Tony Wilson Place, UK – Manchester M15 4FN
T: +44 (0) 161 212 3466
publications@cornerhouse.org

Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc., 75 Broad Street, Suite 630, USA - New York, NY 10004
T: +1 (0) 212 627 1999
eleshowitz@dapinc.com

FUCHS

NEUE TEXTE

SK N E ST SSE
(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)
Seite 6 – 9

Catherine
(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)
Seite 19 – 22

John Cage
(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)
Seite 54 – 56

Leni Riefenstahl
(Zusammenfassung von Beatrice Hilke)
Seite 57

Biennale
(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)
Seite 104

Richard Prince
(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)
Seite 118 – 121

Kontext
(Zusammenfassung von Beatrice Hilke)
Seitte 126 – 129

Marcus
(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)
Seite 150

fünf eins sechs sieben neun elf zwei
(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)
Seite 189 – 201

SK N E ST SSE

(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)

Grundlage dieses Textes ist das Transkript eines 61 minütigen Skypegesprächs vom 2. April 2007. Zu Beginn des Gespräches werden die Aufnahmegeräte eingestellt, um sicher zu stellen, dass jeder jeden gut hören kann. Der Leser kann zu diesem Zeitpunk noch nicht eindeutig erkennen, um wieviele Gesprächspartner es sich handelt. Es ist jedoch anzunehmen, dass das Gespräch zwischen einem Daniel, Michael Riedel und mindestens einer weiteren Person geführt wird. Die Einstellprozedur gestaltet sich als schwierig, da beispielsweise die Rückkopplung seiner Stimme aus den Lautsprechern für einen der Gesprächspartner „unerträglich“ ist und er scherzt, dass er jetzt einfach nichts mehr sagen werde. Da dies natürlich nicht die Lösung des Problems sein kann, versuchen die anderen Gesprächspartner mittels Kopfhörern, Basseinstellungen und durch Positionsänderungen die Situation für ihn erträglicher zu gestalten. Letztendlich schaffen sie es, dass Daniel die anderen gut hören kann ohne die Verdoppelung des Gesagten und das „vielleicht auch ein bisschen Teil des Themas“ sei. Es stellt sich heraus, dass die Gesprächspartner einen Text besprechen wollen. Dabei handelt es sich um die zweite Version dieses Textes. Gleichzeitig wird angemerkt, dass in der ersten Version auch „sehr sehr“ gute Sätze dabei waren. Einer der Gesprächspartner beginnt den ersten Absatz des Textes vorzulesen. Aus dem Inhalt des Textes kann vermutet werden, dass Dennis Loesch die weitere Person in der Gesprächsrunde ist. Inhaltlich gibt dieser erste vorgelesene Absatz Auskunft darüber, dass Dennis Loesch und Michael Riedel zu einer Lesung des „Popliteraten“ fuhren, diese aufzeichneten und transkibierten. Dieses Transkript stellten sie dem Originaltext gegenüber und trugen es „an der Oskar-von-Miller Strasse 16“ öffentlich vor. Kurz wird auf den falschen Ausdruck „an der Oskar-von-Miller Strasse“ eingegangen, dies sei schweizer Dialekt, und soll durch „in der Oskar-von-Miller Strasse“ geändert werden. Weiter geht aus diesem ersten Abschnitt des vorgelesenen Textes hervor, dass auch Ausstellungen, Clubs, Performances und Konzerte wiederholt wurden.

Dieser erste Absatz wird von einer Person zunächst als zu kompliziert empfunden, er wolle eine Einführung schreiben „damit die Leute auch irgendwas verstehen“. Während dies gesagt wird, koppelt es diesmal nicht bei Daniel, sondern bei Michael und Dennis zurück. „So kann keine Diskussion stattfinden“, wiederholt wird versucht, das Problem zumindest zu verringern. Zwar ist für den Leser nicht ersichtlich welche Stecker nun wo rein gesteckt, wie das Mikrophon und die Kopfhörer angebracht und welche Einstellungen letztlich das Problem beseitigten, es kann aber angenommen werden, dass eine bestimmte „intime“ Sitzposition die Rückkoppelung mindert und das Ergebnis für alle erträglich ist.

Im Folgenden kommen die Gesprächspartner wieder auf das Vorhaben zurück, den Text zu besprechen. Dabei stellt sich heraus, dass Michael wohl nicht ganz einverstanden mit dem Inhalt ist, da Daniel mal davon gesprochen hatte, die Haltung der Oskar-von-Miller Strasse darzustellen, wobei er auch auf die Produktion von Einladungskarten und Plakaten als wichtigen Bestandteil in der Aktivität genauer hätte eingehen können. Daraufhin erklärt sich Daniel: er wolle im Text eigentlich die Frage der Wiederholung in der Öffentlichkeit anhand von einschlägigen Beispielen aufgreifen, die derivaten Produkte seien „jetzt eigentlich nicht das Thema“. Der Leser bekommt das Gefühl, dass Daniels Erklärungen zwar verständlich, für Michael jedoch nicht den eigentlichen Umfang des gesamten Prozess umgreifen.

An dieser Stelle wird das Gespräch erneut unterbrochen. Die Situation sei recht unangenehm, da Daniel nur so leise aus den Kopfhörern zu hören ist. Gemeinsam überlegen sie, ob es nicht vernünftiger wäre, das Gespräch zu verschieben, es mit einem Festnetzanschluss mit Lautsprecher zu probieren oder „zu Wilfried ins Büro“ zu gehen. Keine der Lösungen scheint optimal, die Zeit drängt ein bisschen, verschieben wäre nicht sinnvoll. Sie versuchen die Lautstärke zu verbessern und raten Daniel das Mikrofon voll auf zu drehen. Nachdem sie ihm über die Systemeinstellungen zum Mikrofon navigiert haben, stellt sich heraus, dass sein Mikrofon bereits maximal eingestellt ist und sich dadurch nichts verbessern ließe. Außerdem tauschen sie sich über andere Möglichkeiten und Programme zum Mitschneiden aus. Die Situation scheint für Daniel soweit in Ordnung zu sein, da es aber für die anderen so schwierig ist, den leisen Äußerungen von Daniel konzentriert zu folgen und gleichzeitig nachzudenken, erwägen sie doch lieber über das Telefon zu kommunizieren.

Ein Gesprächspartner schlägt konstruktiv vor, innerhalb der nächsten zehn Minuten zu Telefonieren, da man nun versuche so ein Telefon aufzutreiben. Doreen soll so ein Telefon mit Lautsprechern haben. Außerdem schlägt Daniel vor, von seinem Telefon aufzunehmen und den anderen später die Datei zu mailen. Da die Dateien aber sehr groß sind erweist sich das auch als problematisch, selbst, wenn er die Datei als MP3 schicken würde. Gleichzeitig hätten sie dadurch nicht das Problem gelöst, „ordentlich“ sprechen zu können. Der Leser erfährt, dass Michael und Dennis eigentlich zwei Kopfhörer und eine Box bräuchten, das Telefon aber dennoch am sinnvollsten sei. Dahingehend wird vorgeschlagen, das Gespräch doch zu verschieben. Dann würden Michael und Dennis im Büro mit Telefon sein und sowohl die Aufnahmequalität als auch die Lautstärke sollten dann passen. Einsichtig verabreden sie sich für den nächsten Tag um neun Uhr Abends, da sie jetzt „irgendwie nicht weiter kommen“ würden.

Kurz bevor dieses Gespräch an dieser Stelle zu seinem vermeintlichen Ende kommt, fragt Daniel, „ohne jetzt zu viel vorwegzunehmen vor morgen“ ob denn nun der neue Text okay sei oder ob sie den alten besser gefunden hätten. Man erkennt, dass ihm die Beantwortung dieser Frage noch etwas Zeit für Verbesserungen geben könnte und dies öffnet eine nächste Diskussion um den Inhalt des Textes. Die folgende Unterhaltung scheint inhaltlich zwar fruchtbar, die akustische Situation erschwert jedoch eine vollends gelungene Kommunikation.

„Unabhängig von der Aufnahme“ sollen im zweiten Absatz der ersten Version „einige sehr schöne Sätze“ gewesen sein, die in der zweiten Version weg gefallen sind. So soll zum Beispiel der Satz „ihre Ereignisse lassen sich nur in Bezug auf Vorlagen lesen, woraus eine Distanz entsteht, die nicht aufzulösen ist, die nicht aufgelöst werden will“ nicht mehr in der zweiten Version vorkommen. Nach einer kurzen Erklärung stellt sich jedoch heraus, dass die Kritik nicht zutrifft, da man „im falschen Text“ war. Ingesamt werden die einführenden Formulierungen des ersten Absatzes ab der Oskar-von-Miller Straße als sehr gut empfunden, es sei ein „sehr guter Satz, der einen Zustand beschreibt wie er mir sehr nahe kommt“. Die Formulierungen in der ersten Version seien für jemanden, der das nicht kennt, einfacher, als wenn da „der aufgezeichnete Anlass ist der Anlass parallel dazu werden die Anlässe dokumentiert“ stehen würde. Da dadurch kein konkretes Beispiel beschrieben wird und danach der „Abriss“ kommt, würde danach der Sprung zu groß sein und die Zugänglichkeit erschweren. Für den Leser des Transkript erschweren die gesprochenen Formulierungen das Verstehen: So ist nicht immer klar, wann die Gesprächspartner von der ersten oder zweiten Version des Textes oder von einzelnen Abätzen aus den Versionen sprechen. Insgesamt scheint es, dass sich die Korrekturen mehr auf den Schreibstil, als auf den Inhalt beziehen. So werden Sätze zwar als „schön“ kommentiert, gleichzeitig jedoch auch als „romantisch“ und da wäre man sich eben nicht sicher, ob das noch zutreffen würde. Außerdem würden „viele Details“ einfach so „glatt gebügelt“, der Leser würde keine Pausen finden und insgesamt scheint der erste Text wie ein Bericht, der ein gefühltes Erleben „nicht so anekdotenhaft“ darstellt.

Ein Gesprächspartner gibt Licht in die vagen Aussagen und kommentiert, dass sich der erste „so mehr aus dem Bauch raus“ lesen lässt, wogegen der zweite stark reflektierter sei und einfach vieles vorweg nehmen würde. Das Artforum-Zitat sei aber sehr schön und müsse nicht wegfallen. Zwar wird auch vorgeschlagen eine weitere, dritte Version, zu schreiben, da man aber für das Plakat (lediglich) eine Version braucht, mit der beide Seiten „etwas anfangen können“ soll es eher nicht dazu kommen.

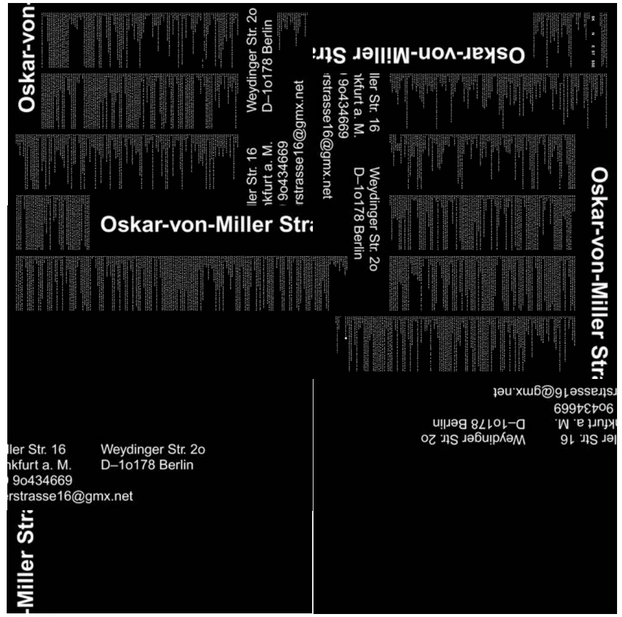
Daniel erklärt, dass ihn interessiert, was mit einer Methode passiert, wenn man die Geographie verändert und sinniert, dass es innerhalb von Europa natürlich „nur halb so wild“ sei, wenn man aber mit dem Prinzip nach Amerika gehen würde die Frage aufkommt, ob “es da überhaupt noch jemand“ oder „noch weniger“ als hier, oder ob es, „im Gegenteil, viel besser verstanden“ wird. Ihm wird entgegnet, dass es nicht mehr in ihrem Ermessen sei, wie Sachen verstanden werden. Es sind Experimente, die aus der Sicht des Betrachters geführt werden. Daniel steigt auf diese Erklärung ein und konstatiert, dass er sie nun als Betrachter mit der Betrachterposition konfrontiere. Man weiß es nicht, das „ist das Ding der Diskussion“.

Im weiteren Verlauf des Gespräches werden die oben genannten „Details“, die die Methode produziert, näher besprochen. Gemeint sind die ganzen Posterproduktionen und die Publikationen „oder auch irgendwie das neue Logo“, die als Materialien „auch einen Fortschritt darstellen“ und „einen neuen Schwerpunkt deklarieren“. Diese Darstellung sei „schon nicht unerheblich“ und wird von einem Gesprächspartner, sogar als „eigentlich zentral“ kommentiert. Aus dem Kontext versteht der Leser, dass Daniel gefragt wird, ob er nicht auch das Plakat hat „wo das schwarze Quadrat drauf gedruckt ist und unten der Schriftzug SKNESTSSE steht“. Dieses war das letzte Plakat der Oskar-von-Miller Strasse, das Abschiedsplakat für die letzte Veranstaltung, auf dem die ganze Geschichte der Oskar-von-Miller Strasse noch mal aufgeschrieben ist und sich „die Typografie des Logos in Text auflöst und nicht mehr Oskar-von-Miller Strasse 16 steht sondern Zeilen aus Text“ stehen: „SKNESTSSE“ eben.

Daraufhin kommt die Frage nach der Vermittlung auf: was sollte ein Text leisten? Der Anteil der Abstraktion im Rahmen des Prinzips erlaube Freiräume, in denen auch Improvisation und Peinlichkeit erlaubt sind. An dieser Stelle kommt es wohl zu akustischen Schwierigkeiten: Peinlichkeit oder Reinlichkeit oder Einigkeit? „peinlich okay“.

Daniel fasst zusammen, dass er jetzt die beiden Textversionen vergleichen und vielleicht auch ein paar Korrekturen vornehme, sich der neue Text aber nicht grundlegend verändern würde. Das schwierigste sei der erste Absatz: „Diese unglaubliche Banalität“, gleichzeitig „diese Präzision“ und „diese Offenheit dieses ewig sich weiter duplizierende“ auf eine Reihe zu bekommen und sprachlich zu fassen. Die Etablierung der Methode konnte geschehen weil eine Gruppe von Leuten an diesen übertragenen Situationen, an denen keiner verantwortlich „für das was jetzt da ist“ ist, große Befreiung in der eigenen Überflüssigkeit finden.

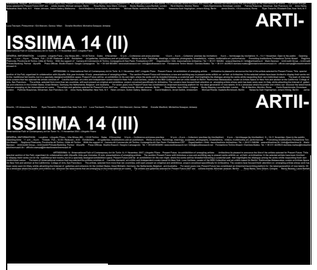
Weiter wird von den Gesprächspartner auf die Thematik der Repräsentation der Repräsentation im Text eingegangen. Daniel gibt zu verstehen, dass er eine neue Version zu den Experimentalfilmen schreiben werde. Die Formulierung „sie gingen Experimentalfilme abfilmen und haben zu den gefilmten Filmen eingeladen“ sei viel besser als „Experimentalfilme wurden abgefilmt und wiederaufgeführt“. Da es nicht mehr um den Film, sondern die



Ohne Titel (SK N E ST SSE), 2007
84 x 118,8 cm

ganze Rahmengebung des Films, die Situation der Aufführung, ginge. Mit den Reihen Filmed Films und Clubed Clubs bot sich der Versuch an, diese „Art als Genre anzubieten“. Daniel formuliert dies als „falsches Ereignis“, wohingegen ihm erklärt wird, dass durch diese Formulierung erneut eine Hierarchisierung der Ereignisse geschehe und er wieder „in dieser alten Denkweise drinnen“ sei, es ginge nicht um die Idee des Richtigen und Falschen. Daniel gibt zu, dass er mit dem Begriff des Falschen arbeiten konnte, da es schwierig war das zu formulieren. Die beiden Frankfurter erklären ihm, dass bei den ersten Veranstaltungen den Namen von der original Veranstaltung übernommen hatten und dadurch zugegebenermaßen auch viel Missverständnis geerntet hatten. Weiter erzählen sie davon, wie sie 2004 eingeladen wurden auf der Londoner Kunstmesse Frieze den Portikus zu präsentieren. Dort zeigten sie dann Portikus Veranstaltungen von sich und einen Auszug aus dem Oskar Buch, welcher, ausgehend von der eigentlichen Publikation, später übersetzt wurde.
Nach dieser Anekdote wirft Daniel die Frage auf, was man mit so einem Text, wie sie ihn gerade besprechen, leisten will. Es gehe eben „halt einfach nicht alles rein“. An dieser Stelle verläuft das Gespräch für den Leser wieder etwas unkomplizierter, da die Beteiligten sich zwar nicht gut verstehen können, trotzdem aber scherzen: „Hört man eigentlich wenn wir lachen“ - „mh ein bisschen manchmal“ - „wir können es ja dazu sagen“ - „sie lachen er lacht“ - „alles lacht“. Die akustischen Verständigungsprobleme halten also an.
Danach soll die Frage beantwortet werden, wie es denn nun weitergehe mit Berlin. Anscheinend nimmt diese Frage Bezug auf eine Fortsetzung der Freitagsküche in Berlin. Daniel ergänzt, dass er ja jetzt schon länger das Prinzip und auch Michael kenne, es ihn wirklich interessiert und deshalb so direkt danach fragt, ob sich das Prinzip nicht einmal zu Ende gelebt hat. Da es sich aber bei der Freitagsküche um ein Restaurant handelt, gibt es da nicht den künstlerischen Anspruch wie bei der Oskar-von-Miller Strasse. Weiter könne man schwer von „zu Ende gelebt innerhalb von sechs Jahren“ sprechen, das sei ein bisschen schnelllebig. Das lebendige Prinzip werde sich ja auch weiterentwickeln. Genau kann die Frage jedoch nicht beantwortet werden, sie werden Daniel aber ein Poster schicken, was er vielleicht auch als Fortsetzung lesen kann. Weiter kommentiert einer der Gesprächspartner, dass Daniel das ziemlich historisch sehen würde und eine Antwort auf was verlangen würde, was sich „erst in den nächsten fünf oder zehn oder zwanzig Jahren abzeichnen kann“. Daraufhin erläutert Daniel seine Ambition zur Reflexion der Zeit: Wenn man älter wird, fragt man sich in welchem Bezug man zur Zeit steht, wenn man jünger ist, sei das einem egal und man lege einfach los. Nur irgendwann stelle man sich doch die Frage, ob nach dem Experiment des Prinzip nicht zu Ende sei. Und das bedeutet für Daniel eigene Historisierung und noch lange nicht Nostalgie. Auf diese Ausführungen wird jedoch nicht weiter eingegangen, ob aus Desinteresse oder akustischem Missverständnis ist nicht erkennbar. Abschließend wird nochmals die Frage nach der Ungenauigkeit eines Werkes gestellt „also wo beginnt da die eigentlich Kunst und was ist das Objekt was das Produkt das so viele sehen wollen“. Das Transkript findet sein Ende, nachdem sich alle einig sind, dass eben diese nicht klaren und ungreifbaren Formulierungen interessante Lücken schaffen, die kein Fake sind.

n der Oskar-von-Miller Strasse 16 in Frankfurt am Main wiederholten sie die aufgezeichnete Lesung öffentlich: an einem Tisch sitzend, Kopfhörer in den Ohren, sprachen sie die Originallesung nach. Dasselbe haben sie mit Ausstellungen, Clubs, Performances und Konzerten gemacht: wiederholt. Mit den Resten der an Meese, Roberto Ohrt, Franz West, Heimo Zobernig, Veronique Bourgoin, Mandla Reuter, Raymond Pettibon, Hans Weigand, Bruno Brunett und andere mehr. Riedel und Loesch hatten sich ihre Telefonnummern besorgt und riefen sie aus der Oskar-von-Miller Strasse 16 an und baten sie um einen Song. Es war e ance)“ statt: zwei im Auftrag der Oskar-von-Miller Strasse 16 engagierte Schauspieler (Gert & Georg) doubelten das englische Künstlerpaar während ihrer Ausstellungseröffnung im benachbarten Portikus. Und es gab das Live-Konzert, u.a. der Who, für das sie und ihre Freunde auf der Bühne unbeweglich als Ban blieb ambivalent. niemand fühlte sich verantwortlich für die Lücken zwischen den Verdoppelungen. Natürlich füllte sich der Raum trotzdem: ein Lebensgefühl nahm ihn in Anspruch. Und es gab Klarheit. Diese betraf nicht nur die Darbietungen, sondern auch ihre Vermittlung. Dokumentation und das Denken darüber



Ohne Titel [Artiissiima 14 (II) Artiissiiima 14 (III)], 2007
42 x 59,4 cm

Turin, 2007

ies and collectors in the United States, Great Britain, Germany, the Netherlands, Belgium and Australia. For seven years now, Present Future has constituted an important launching platform for the latest generation of new talents. It is a showcase where the public and critics can discover the latest trends that are emerging on the international art scene. The artists and galleries selected for Present Future 2007 are: Julieta Aranda, Miichael Janssen, Berliin Rosa Barba, Vera Gliiem, Cologne Becky Beasley, Laura Bartlett, London Rà dii Martiino, Moniitor, Rome Hariis Epamiinonda, Domobaal, London Patriicia Esquiivias, Siilverman, San Franciisco, CA Anne Hardy, Bellwether, New York, N.Y. Helen Johnson, Sutton Gallery, Melbourne Daviid Maljkoviic, Annet Geliink, Amsterdam Miichael Riiedel, Ilsabella Bortolozzii, Berliin Natascha Sadr Haghiighiian, Johann Kõnig, Berliin Jamiie Shoviiin, 1/9 Unosunove, Rome Ryan Trecartiin, Eliizabeth Dee, New York, N.Y. Luca Treviisanii, Piinksummer / Giiò Marconii, Genoa / Miilan Donelle Woolford, Miicheliine Szwajcer, Antwerp

ARTII-ISSIIIMA 14 (III)

IInternatiional Faiiir of Contemporary Art iin Turiin 9 – 11 November 2007, Liiingotto Fiiiere

GENERAL IIINFORMATIIION Locatiion Liiingotto Fiiiere – Viia Niizza 280 – 10126 Toriino Dates 8 November 12 p.m. – Conference and press previiiew 12 p.m. – 6 p.m. – Collectors' previiiew (by iinviiitatiion) 6 p.m. – Verniiissage (by iinviiitatiion) 9 – 10-11 November- Open to the publiic Openiing tiime 11 a.m. – 8 p.m. Tiickets Full – 12.00 / Reduced – 8.00 Exhiibiitors Art galleriies, iinstiitutiions and art publiishers Works on show Paiintiings, drawiings, sculptures, photographs, iinstallatiions, viideos, multiimediia art, performances Promotiing iinstiitutiions Fondaziione Toriino Museii Regiione Piiemonte, Proviinciia dii Toriino, Ciittà dii Toriino With the support of Camera dii Commerciio dii Toriino, Compagniia dii San Paolo Fondaziione CRT Organiisatiion / IInfo Associiaziione Artiissiima / Tel. + 39 011 546284 www.artiissiima.iit / iinfo@artiissiima.iit Maiiin Sponsor UniiCrediiit Group – UniiCrediiit Priivate Bankiing Partner iillycaffè Press Offiices Studiio Essecii / Sergiio Campagnolo Tel. + 39 049 663499 / www.studiioessecii.net / iiinfo@studiioessecii.net Fondaziione Toriino Museii / Daniiela Matteu Tel. + 39 011 4429523 daniiela.matteu@fondaziione toriinomuseii.iit / uffiiciiio.stampa@fondaziionetoriinomuseii.iit

ARTIIISSIIIMA 14 IINternatiional Faiiir of Contemporary Art iin Turiin 8–11 November, 2007, Liiingotto Fiiiere Present Future An exhiibiitiion of emergiing artiists Artiissiima iis pleased to announce the liist of the artiists selected for Present Future. Thiis speciiial sectiion of the Faiiir, organiized iin collaboratiion wiith iillycaffè, thiis year iincludes 15 solo presentatiions of emergiing artiists. The sectiion Present Future wiill iintroduce a new and exciiitiing way to present works wiithiin an art faiir: at Artiissiima 14 the selected artiists have been iinviited to diisplay theiir works not iin the tradiitiional faiir booths, but iin a speciially desiigned exhiibiitiion space. Present Future wiill be an exhiibiitiion iin iits own riight, where the works wiill be iinstalled followiing a curatoriial path that hiighliights the diialogue among the works whiile respectiing theiir own iindiiviiidual nature. The team of iinternatiional curators that has selected the artiists consiists of: Ceciiliia Alemanii, art criitiic and iindependent curator based iin New York Luca Ceriizza, curator of the BSIII Collectiion and art criitiic based iin Berliin Raiimundas Malasauskas, curator at Artiists Space

Ohne Titel [Artiissiima 14 (II) Artiissiima 14 (III)], 2007
1175 x 295 cm

Ohne Titel (el Gal), 2009
42 x 59,4 cm

atthew Higgs, Daniel Birnbaum, and Jack

w Orleans Do?
own
een Abu Ghraib and Terri Schiavo

on
dium"
on
s of America"

LIV, No. 5

Buchloh on Cy Twombly
Michael Haneke's Caché
Meyer on Peter Eisenman
on Marina Abramovic
n „Populism"
on Jean Prouvé

wide
Philippe Vergne discuss the 2006 Whit-

ions
Wood on Hans Holbein
n Nicholaus Schafhausen
eyer on Marc-Olivier Wahler

ist

meyer

S: THE FILMS OF MORGAN FISHER

ESSICA STOCKHOLDER
belan
FECTS: THE ART OF RUNA ISLAM

s on
kel
on

NE: THE ART OF MICHEL MAJERUS

CATHERINE SULLIVAN

URN: COLLABORATION AND ITS DIS-

GUY DEBORD
nd Greil Marcus

William Rubin
WALKING THE LINE: THE ART OF FRANCIS ALŸS
Mark Godfrey
1000 WORDS: PAWEL ALTHAMER
Claire Bishop
SYMPATHY FOR THE DEVIL: THE FILMS OF PARK CHAN-WOOK
Jonathan Romney
OPENINGS: SHARON HAYES
Julia Bryan-Wilson
REVIEWS
Jennifer Allen on
the 4th Berlin Biennial
Daniel Birnbaum and Martha Rosler on
the Whitney Biennial
READ ON...
Summer 2006, XLIV, No. 10
COLUMNS

TOP TEN
Monsieur Chat

READ ON...
Gagosian
Luhring Augustine
close
advertiser links

* Betty Cuningham Gallery
* Bloomberg Space
* Blum & Poe
* Catriona Jeffries Gallery
* Cheim & Read
* Conner Contemporary Art
* Corvi-Mora
* Cristina Guerra Contemporary Art
* D'Amelio Terras
* David Kordansky Gallery
* **David Zwirner Gallery**
* Deitch Projects
* Dia Art Foundation
* emilyTsingou
* exhibit E
* Fisher Landau Center for Art
* Gabinete de Arte Raquel Arnaud
* Gagosian
* Galerie Max Hetzler
* Gavin Brown's Enterprise
* Gladstone Gallery
* Haunch of Venison
* Honor Fraser
* IBID Projects
* Jack Hanley Gallery
* LA Louver
* Lehmann Maupin Gallery
*

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY

(http://artforum.com/back_issues/year=2005)

* film
* 500 words
* video
* previews
* talkback
* A & E
* bookforum
*

tranlation, a wa the cae with the aforementioned Gilbert & George perfor
or Riedel' deciion to infiltrate the 2004 Frieze Art Fair with counterfeit copie
it catalogue. At firt glance it look like the real thing, but it i filled with the artit
cutomary ubtle derangement. The fake document enabled Riedel to bypa a
event, where „edgier" work i ually found, and muggle hi uberive aethetic ir
high-roller territory.

[ILLUSTRATION OMITTED]
[ILLUSTRATION OMITTED]

And then there are the artit' mot unuual retaging--namely, of event that have
not yet taken place. „Perhap if the future exited, concretely and individually,
a omething that could be dicerned by a better brain, the pat would not be o
eductive," write Vladimir Nabokov. It eem that Riedel i already in poeion of u
a brain, or at leat i attempting to develop one. Hi exhibition of the Okar-von-
Miller trae 16 project at the Vienna eceion in 2003, for intance, featured an
architectural intallation anticipating the demolition of the real building. Riede
call uch work „peculative exhibition of a future taking place in reality," and th
contitute a whole new genre for him (or anybody, for that matter). The tempe
complexitie of uch peculative event eem particularly acute in an object that
Riedel ha already preented in Vienna, Frankfurt, London, and New York. A
circular chronometer that appear to how the time on both ide, the piece i a f
object whoe title--Double-ided clock with contrary running direction and vari
velocity, 2005--um up it confounding qualitie. It ued to hang on the facade at
Okar-von-Miller trae 16, confuing me and everyone ele paing by, and no dou
the intrument ha the ame effect on audience in the other citie it viit. Certainl
Riedel would eem to have planned hi numerou „peculation"--which have inc
a future how, a future film, and a future clubbing night--by the time thi clock
We can undoubtedly expect imilar clairvoyant flahe from Riedel in forthcomi
project. Perhap we'll recognize them when they (finally) happen (again). Da
Birnbaum i a contributing editor of Artforum.

Look smart
FindArticle > ArtForum > Oct, 2005 > Article > **Print friendly**
COPYRIGHT 2005 Artforum International Magazine, Inc. COPYRIGHT 200
Gale Group

© 2009

Michael Ried

el

Gal

erie Francesca

20.03. – 09.05.2

Opening and artist talk 19.03.2009 6–8

Limmatstrasse
CH-8005 Zü
T +41 (0) 442712
F +41 (0) 442712
info@francescapia.c

well I'm interested in the flashes tell me more about what what's going on and off

every so often it was going on a little bit more earlier but they guy who was taking the photographs he's actually sitting down on the bench so he's directly in front of me

and putting so me thing into his mouth I think it's the lid of a pen that's what he's doing he's writing so me thing down he's after putting it back into his pocket and he'

and Michael is talking to the work lads I think he's describing what he wants done he's folding his arms and he's standing in front of me and he's looking at what the lad
so anyway it's a busy day at the Glucksman
it is yeah it's a busy day at the Glucksman
have you guys got the spectators coming in and out at this stage love
no no the gallery is closed on Monday
oh right so there's nobody around

no no so me lady ca me upstairs and asked were we open I don't know how the door was left open or so me thing and I had to escort her out unfortunately she
have you worked on the seal that was washed up on the Glucksman
banks
no no no only that I think it was healthy the seal sanctuary said that it was a good a good baby seal and that it was fit and healthy and I think for it to be looked after and I do

people gave it a na me right
yeah yeah Louis yeah yeah
so back to what's going on in front of you anything interesting
no nothing really just the lads are putting paste on the backs of the big sheets of wallpaper and
what are they wearing
well one of the lads
anything relaxing
hm
nothing relaxing

no well the work guys are wearing kind of casual clothes they're wearing t-shirts and jeans and stuff that would be comfortable to work in you know and then the German gu

discussing the projection I was telling you about that's up on the wall and Chris is over on my right hand side and he's still taking photographs but he doesn't have the flash o
I have to interrupt for a second
yep
you know the (?41:33) foods guy with the white van is outside
alright okay
(talking to the man) I'll see you again soon
do you want to go I can ring back
no it's okay
are you sure

fine he co me s around every so often every few weeks so
is that to sell fish is it
pardon
is that for fish is it

oh yeah yeah and he has nice fish you know but he knows so me th me s I'm not ready for him you have to you have to buy a big box of fish and

oh yeah I think I re me mber that yeah
so and put it in the freezer but no it'll be fine he's in the area regularly I'll talk to him again
I saw that Bridgette is able to make it up is she for Phillip's confirmation
she is yeah
that's good
it's good yeah
is there anyone else coming up then
just I'm not sure about Molly and Andrew yet they're talking about it but I'm not putting any pressure on them who else that's all I know so it'll be very small (? 42:40)
right right
you'll see them the weekend after
sure yeah ok are they coming up then that weekend

yeah yeah the weekend after Maryanne is involved in a show at the mo me nt
oh is she
the show is up this weekend (? 43:07)
okay

you're free to co me up
yeah
but ah anyway you know it's away each weekend's (? 43:13)
no no I didn't that's this coming weekend like this Friday
yeah
ok
(? 43:25)
he is
and Ade and Mack Mariam and coming up on (? 43:31)
oh very good
(? 43:35)
oh right oh yeah

I me an he's very (? 43:39)

oh is he
yeah so you'll see him this weekend
ok very good
what's happening in the Glucksman now

they're all now kind of behind that green kind of glass that I was talking about they're all kind of on that side of my view and Ruth is standing with her
know she is coming there because she has to be there for so me reason
(? 44:29)

oh yeah yeah yeah well yeah yeah no it doesn't well they're just working away on the installation they all have so me thing to do you know like Ruth's
gone back he's gone back over
and what is the installation like

well I don't know because it isn't up yet so that I can't tell you I do not know I can only tell you what's in front of me
(? 45:20)
it's the beginnings of it yeah it's like his exhibition is going to be starting this week it'll need to be finished by Wednesday because that's the opening of th
I suppose today will be the main day of working of installing it you know and putting the things up so
(? 45:48)
yeah he has he's quite (? 45;53)
I might get down to see it

yeah yeah you should definitely
my curiosity is growing minute by minute here
yeah yeah
(? 46:05)
I'm very dedicated aren't I
yeah you are
to the Glucksman yeah and I'm coming on Saturday as well to show Mark around. I need to show him the exhibition he said it was like our house
really
yeah that's all he really said

what she's doing but I can't see her so

INTERNATIONAL

Ohne Titel (Meckert), 2009
84 x 118,8 cm

Catherine

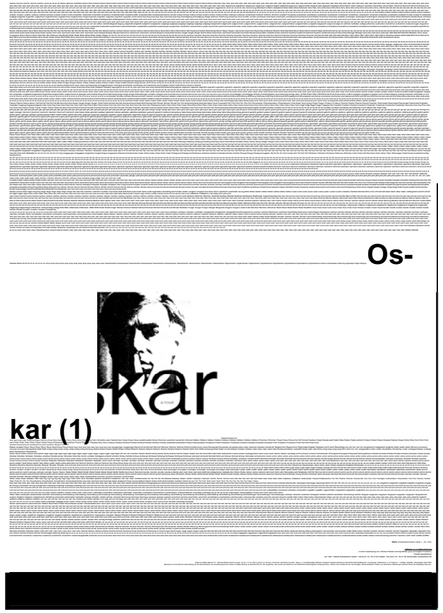
(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)

Grundlage dieser Zusammenfassung ist das Transkript „Catherine“, welches Aufnahmen vom 27. und 28. März 2008 in der Glucksman Galerie in Cork wiedergibt. Die Unterhaltungen fanden in Englisch statt und sind folgend in deutsch zusammengefasst.
Zu Beginn des Transkripts wird deutlich, dass Catherine eine Liste abarbeitet und verschiedene Personen anruft. Diese Telefonate werden aufgezeichnet und sind die Grundlage für diesen Text. Zu Beginn schildert Catherine den Zweck der Gespräche: Der Künstler Michael Riedel bittet Catherine, mehrere Personen anzurufen, um ihnen zu beschrieben was dort, gemeint ist in der Glucksman- Galerie zum Zeitpunkt des Ausstellungsaufbaus seiner Ausstellung, stattfindet.
Es wird deutlich, dass Catherine zunächst Mary anruft, um ihr detailliert die Situation zu beschreiben. „Um das Eis zu brechen“ beginnt Catherine zu schildern, was sie in diesem Moment beobachtet: Chris läuft herum und macht Fotos von dem Ort, an dem später Plakate von Michael hängen werden, während Ruth in seine Richtung läuft und ein Gespräch mit Marcel, einem Mitarbeiter von Michael, führt. Gleichzeitig beschreibt Catherine sehr genau, dass die Personen sich die Haare aus dem Gesicht streichen und welche Kleidung sie tragen.
Auf Rückfrage von Mary, ob die Galerie denn offen sei, wird entgegnet, dass sie geschlossen ist und nur Helfer der Ausstellung Zugang haben. Catherine sitzt am Schreibtisch und scheint einen guten Überblick über die Galerie zu haben.
Nachdem Catherine Mary erklärt, dass die Plakate von Michael Teil seiner Arbeit sind, die auf Reproduktionen basieren und auf andere Arbeiten in der Galerie referieren, erkundigt sich Mary, ob Catherine aus ihrer Position die Plakate denn sehen und ihr beschrieben könne. Da diese jedoch zu dem Zeitpunkt flach auf einem Tisch liegen, kann sie das nicht. Zwar beschriebt Catherine das reproduktive Moment der Arbeiten weiter, greift dann aber selbst ein, indem sie anmerkt, dass Ruth jetzt wohl etwas erklärt wird, da sie bei Chris und Michael steht, ihnen zuhört und nickt.
Daraufhin beschreibt Catherine, dass Chris und Michael beginnen die Plakate einzukleistern und sehr genau darauf geachtet wird, dass die Plakate wie gewünscht an der Wand hängen. Gleichzeitig räumt sie ein, das Anbringen nicht genau erkennen zu können. In diesem Zusammenhang erklärt sie auch, dass Chris große Lampen hingestellt hat und sich daraus ein schönes Schatten-Licht-Bild ergibt.
Auf eine Frage antwortet Catherine, dass Ruth Klebeband in der Hand hat und sie noch nicht weiß, was Ruth nun damit machen wird. Sie spekuliert scherzhaft, ob sie jemanden bekleben wird und beobachtet, dass der Fotograf die unterschiedlichen Stadien des Installationsprozesses festhält. Anscheinend wundert sich keiner über Catherines ausgesprochene Beobachtungen, das Team scheint also eingeweiht zu sein.
Die Schilderungen nehmen an Spannung zu, als Catherine beschreibt, wie sie nicht richtig erkennen kann, was nun vor sich geht, da die handelnden Personen hinter einer großen Wand stehen und sie nur erahnen kann, dass beispielsweise Ruth auf einer kleinen Leiter steht und mit dem Klebeband Markierungen macht. Catherine zieht einen interessanten Vergleich und kommentiert, dass es wie Fernsehen sei, wie Art Nouveau, wie ein Film, der sich vor ihr entfaltet.
Catherine beschreibt exakt ihren Blick über den Informationstresen der Galerie: sie sieht zwei Glasplatten, zwischen denen ein Leerraum runterführt und die Galerie zu teilen scheint. Rechts von ihr sind weitere Glasplatten, welche aus ihrem Blickwinkel einen grünstichigen Ton haben. Sie räumt ein, dass die Glasplatten nicht grün gefärbt sind, sondern nur aus einem bestimmten Blickwinkel den Grünstich aufweisen.
Personen, die um die Glasplatten herum gehen, beziehungsweise in den Blickwinkel von Catherine treten, kann sie schon vorher als Reflektion erkennen. Auf Nachfrage von Mary, beschreibt sie, dass der Raum voll mit Licht, Klebeband, Tapezierequipment und Bänken ist.
Weiter gibt sie an, dass Ruth jetzt Markierungen an der Wand mit Klebeband anbringt, nachdem sie mit einem Maßband Abstände ausgemessen hat. Eine weitere, männliche Person hilft ihr dabei, wobei sie ihn nicht richtig erkennen kann, da er hinter einer Säule steht. Es stellt sich heraus, dass sich Catherine recht weit entfernt vom eigentlichen Ort des Geschehens befindet.
Weiter beschreibt Catherine, dass Kevin, der Glucksman Galeriemanager, nach dem Rechten schaut und den Helfern Anweisungen gibt, was noch getan werden muss. Sie kommentiert, dass dies wichtig ist, damit alles okay läuft. Mary hakt nach, ob dies der erste Tag der Vorbereitungen sei, worauf Catherine ihr entgegnet, dass die Arbeit zwar schon seit drei Wochen läuft, heute aber der erste Tag in den Räumlichkeiten der Galerie ist.
Das Transkript liest sich zuweilen als eins zu eins Wiedergabe des Geschehens, was auch dadurch unterstützt wird, dass Catherine sehr genau die Handlungen beschreibt. Sie vermutet zunächst was passieren wird und dann nahezu zeitgleich aufdeckt, was die tatsächliche Aktion ist. Michael beim Plakat auspacken und ausrollen, als auch Chris beim Batteriewechsel der Kamera.
Auf Marys Nachfrage beschreibt Catherine fortan die Erscheinung einiger Beteiligten. Ruth trägt ihre dunklen Haare mit einem Pony, sie ist von schmaler Statur und trägt eine helle, verzierte, kurzärmelige Bluse und eine graue, schicke Hose. Die Beschreibung muss unterbrochen werden, da Catherine sie nicht mehr erkennen kann. Sie fährt fort Michael zu beschreiben. Nachdem sie seine Kleidung recht pragmatisch beschrieben hat, möchte Mary wissen, ob er Deutsch aussieht, da man manchen Iren ihre Nationalität ansehen würde. Catherine scheint recht verwundert über diese Aussage und äußert, dass das smarte Aussehen von Michael und Marcel passend für die Kunstwelt sei. Das Gespräch um nationale Erkennungsmerkmale wird noch kurz fortgesetzt.
Danach merkt Catherine an, dass man noch mit dem Auftragen des Kleisters beschäftigt sei. In diesem Moment schaltet Ruth das Licht aus und die verdunkelte Lichtsituation erschwert es Catherine das Geschehen gut erkennen zu können, da auch das miserable Wetter außen der Galerie keinen Lichtzuwachs bringen mag. Catherine gibt zu, dass ihr die zwei Spots als Lichtquelle gefallen haben.
Nachdem Catherine erkennt, dass sich eine Person mit seinem ganzen Körper auf die erste Treppenstufe gelegt hat, beschriebt sie, dass eine blaue Wandprojektion eingeschalten wurde. Dies erklärt auch das Ausschalten der Spots. Catherine nimmt zunächst an, dass mit Hilfe der Wandprojektion das Anbringen der Plakate erleichtert werden soll. Sie beschreibt, wie ein junger Helfer mit Plakaten im Arm auftaucht, dann jedoch aus ihrem Sichtfeld verschwindet. Zu diesem Zeitpunkt erfreut sich Mary über Catherines Beschreibungen und äußert, dass sie ihr den ganzen Tag zuhören könnte. Es sei wie eine Geschichte, zu der sie sich die Bilder ausmalt. Mary wird nun aber Catherines Mutter ans Telefon holen, die „den besten Teil“ zu hören bekommen wird. Sie verabschieden sich freundlich und Patricia, Catherines Mutter, ist als nächstes am Hörer.
Nach einer kurzen Begrüßung und dem gegenseitigen Austausch des Wohlergehens erklärt Catherine die Umstände ihres Anrufs und ihre Aufgabe. Sie erklärt, dass Michael Riedel kommende Woche in der Glucksman Galerie eine Ausstellung hat und sie gebeten wurde, Personen telefonisch das Treiben während des Aufbaus zu schildern. Zudem fasst sie noch schnell zusammen, was dem aufmerksamen Leser nicht neu ist: Michael kleistert Plakate ein, Ruth, eine Mitarbeiter der Galerie, steht vor der Wandprojektion, die Säule rechts von ihr verdeckt jedoch die Sicht etwas, sodass sie nicht genau erkennen kann, was passiert.
Patricia möchte wissen, wie viele Personen beteiligt sind. Worauf Catherine aufzählt, dass Marcel und Chris als Mitarbeiter von Michael anwesend sind, einige Aufbauhelfer der Galerie und Kevin mit seinem Team.
Insgesamt beschreibt sie Treiben in der Galerie als rege und dynamisch. Mitarbeiter tauchen in ihrem Blickfeld auf und verlassen es auch wieder. Es wird ausprobiert, hochgehalten und abgelegt. Zudem beschreibt Catherine, wie die Fensterscheiben reflektieren und sie dem Treiben eine Art Rahmen geben, weshalb das Ganze auf sie wie ein Film wirkt. Sie vermutet, dass sich Michael über diesen räumlichen Umstand sehr bewusst ist. Zwar scheinen die anderen Helfer größtenteils darüber informiert zu sein, dass Catherine ihr Handeln sprachlich dokumentiert, sie scheinen davon jedoch nicht beeinflusst zu sein und verhalten sich natürlich. Ihre Gesprächspartnerin beschreibt sie treffend als Beobachterin und bittet sie, ihr weiter zu beschreiben was passiert.
In diesem Moment setzt sich Chris, der Mann, der vorher die Fotos gemacht hat, auf eine Bank direkt vor sie und sie beschreibt, wie er etwas aus einer Tasche zieht. Dieses Ding stellt sich als Stift heraus, woraufhin er die Kappe des Stiftes aus praktischen Gründen mit seinem Mund festhält, um etwas zu notieren. Daraufhin geht er in Ruths Richtung und Catherine kann wieder nicht erkennen, was die beiden machen. Rory, ein Mitarbeiter der Galerie, welcher zum ersten Mal namentlich erwähnt wird, kommt die Treppe hoch, taucht in ihrem Blickfeld auf und verlässt dieses ebenso fix. Weiter beschreibt Catherine, wie Michael mit verschränkten Armen direkt vor ihr steht und die „Jungs“ beobachtet.
Auf Nachfrage erklärt Catherine wiedermals, dass die Galerie heute, da Montag sei, geschlossen ist und sie einer Besucherin den Eintritt verwehren musste. Nach diesem kurzen Exkurs fragt Particia, ob gerade etwas Interessantes vor ihr passiere. Da die Helfer jedoch weiterhin mit dem Auftragen des Kleisters auf den Plakaten beschäftigt sind, soll Catherine die Kleidung der Beteiligten beschreiben. Catherine erklärt, dass sie Mary bereits beschrieben hatte, dass die Kleidung von Marcel, Michael und Ruth schicker sei als die der weiteren Helfer, welche lockere, bequeme Arbeitskleidung tragen.
An diesem Punkt wird das Gespräch kurz gestört, da bei Patricia ein Fischhändler vorbeikommt und sie ihn kurz abweisen muss. Daraufhin beschreibt Catherine wie sich ein Großteil der Helfer versammelt hat, um, so vermutet sie, das weitere Vorgehen zu besprechen. Sie erklärt, dass Ruth für kuratorische Aspekte verantwortlich ist und Michael gerade das Aufnahmegerät geprüft hat. Zu diesem Zeitpunkt läuft die Aufnahme bereits eine Dreiviertel Stunde. Sie beschreibt, wie sie zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen kann, wie die Installation aussehen wird, bis Mittwoch alles stehen müsse, da dann die Eröffnung ist, und heute der Großteil installiert wird. Patricia kommentiert, dass sie sehr neugierig ist und sich gerne die Arbeiten anschauen möchte. Catherine gibt zu, dass sie ähnlich gespannt ist und Mark die Ausstellung zeigen möchte, da sie sicher ist, dass sie ihm gefällt. Gleichzeitig räumt sie ein, gerade ein wenig ungeduldig zu sein, da sich nicht viel tut.
Catherine bemerkt, dass Ruth den Projektor trägt, durch verschiedene Programme geht und Einstellungen korrigiert. Patricia fragt nach der Anzahl der Lampen und der Größe der Wand. Catherine kann es nicht genau beantworten und stellt sich vor, wie viele Male sie vor die Wand passen würde und erklärt, dass sie vier mal länger und höher sei als die Wand in ihrem Wohnzimmer an

der das Klavier steht. Auf Nachfrage gibt sie Patricia zu verstehen, dass sie am Empfang der Galerie sitzt. Um das Gespräch produktiv fortzusetzen, bittet Patricia Catherine kurz inne zu halten und genau zu beschreiben, was sie in ihrem Blickfeld hat.
Catherine beschreibt, dass Ruth weit rechts von ihr steht und Teile der Wand abmisst, während links Marcel auf dem Boden kniet und eine Kamera justiert. Neben ihm stehen zwei Bänke, auf einer davon liegt sein komplettes Kamera Equipment. Sie schildert minutiös, wie Michael die Ärmel seines Shirts runterkrempelt, einen Schal anlegt und eine dicke Jacke anzieht. Catherine gibt zu, dass Michael nun direkt in ihre Richtung blickt und sie anlächeln könnte. Da das Licht changiert und mal in ihre, mal in Michaels Richtung reflektiert, erkenne sie das Lächeln aber nicht richtig. Nachdem die eben beschriebenen Personen kurz miteinander interagiert haben, kommt Michael auf Catherine zu.
Es ist anzunehmen, dass Michael Catherine fragt, ob sie einen Kaffee oder etwas anderes möchte. Das Transkript verzeichnet, dass sie gerne einen Kaffee mit Milch und Zucker hätte. Danach greift er sich sein Portmonee und macht sich auf den Weg. Catherine gibt zu, dass dies für den Moment alles sei, was sie beschreiben könne. Es geschehen keine großen Handlungen, alles geschehe sehr durchgeplant und es wirkt so, als ob alle Beteiligten sehr genau wüssten, was sie tun. Sie scheint zufrieden in ihrer Beobachtungsposition und gibt zu, dass sie nur im Weg stehen würde, wenn sie näher dran wäre.
Patricia möchte genauer wissen, wie sie sich das Distanzverhältnis zwischen Catherine und den anderen vorzustellen hat und wirft einen interessanten visuellen Vergleichswert auf: Catherine soll sagen, ob die Personen etwa so groß wie ihr Arm oder wie ihr Finger sind, wenn sie aus ihrer Position den Arm in Richtung der Helfer hebt. Zwar scheinen die Beteiligten zu merken, dass sich Catherines Arm- und Fingerheben irgendwie auf sie bezieht, lassen sich aber in ihrer Arbeit nicht unterbrechen. Catherine stellt fest, dass die Helfer etwa die Größe eines halben Fingers haben und somit winzig erscheinen.
Das Gespräch zwischen Catherine und Patricia findet sein Ende, nachdem Catherine noch kurz schildert, dass Marcel und Ruth über einen Papierbogen gebeugt, etwas zu erkennen versuchen. Dabei hebt Catherine den vor Anstrengung rot gewordenen Kopf von Marcel hervor. Catherine betont, dass sie nun weiter durch Michaels Liste gehen wird und diesen Personen schildern wird, was sie während des Ausstellungsaufbaus sieht. Zu diesem Zeitpunkt läuft das Aufnahmegerät bereits über eine Stunde.
Einen humoristischen Moment erfährt der Leser, als Catherine versucht die nächste Person an den Hörer zu bekommen:
statt einer realen Person, schaltet sich der Anrufbeantworter ein und diktiert Möglichkeiten für das weitere Fortfahren. Sichtlich unbeeindruckt schildert Catherine wer sie ist, was ihre Aufgabe ist und was sie vor sich sieht. Der Inhalt deckt sich in so fern stark mit dem, was der Leser aus den vorherigen Telefonaten bereits weiß.
Nachdem sie sich für das „zuhören“ bedankt, ist aus dem Transkript nicht eindeutig zu erkennen, ob im letzten Moment doch noch jemand den Hörer abnimmt, oder ob es sich schon um den nächsten Anruf handelt.
Die Reaktion auf Catherines anfängliche Begrüßung und Beschreibung fällt recht verhalten aus, woraufhin Catherine mehrmals fragt, ob sie verstanden und gehört wird. Catherine wirkt in diesem Gespräch dominant und beginnt, ohne auf Reaktionen des Gegenübers zu warten. Für den Leser ergibt sich in diesem Zusammenhang die Neuigkeit, dass Michael vom Kaffeeholen zurückgekommen ist und nun mit Marcel die Helfer beobachtet, welche damit beginnen, die Plakate an der Wand zu fixieren und glatt zu streichen. Nach Catherines längerem Monolog hakt sie doch noch einmal nach, ob sie gehört wurde und bietet dem Hörer an der anderen Leitung des Telefons die Möglichkeit Fragen zu stellen. Anscheinend wurde der Hörer weitergereicht und Catherine erklärt nochmals ihre Aufgabe und den Zweck der Beschreibung.
Nachdem Catherine zum dritten Mal recht knapp zusammenfasst, was sie vor sich sieht, fordert sie auf, Fragen zu stellen. Die erste Frage ist, ob sie das denn nicht ein wenig komisch fände. Woraufhin Catherine zugibt, dass es für sie ein bisschen komisch sei. Anya, die Frau, die vorher am Hörer war, interessiert sich für die Farbe von Michaels Shirt. Catherine antwortet, dass es weiß ist, was allgemein mit Verwunderung aufgenommen wird, da es wohl gängig sei, dass Michael zudem ein Halstuch tragen würde. Danach wird sich erkundigt, was in der Ausstellung zu sehen ist. Da Catherine das genaue Bild aber erst später sehen wird und der Aufbau erst begonnen habe, kann sie keine genaue Antwort geben. Sie bedanken sich gegenseitig und beenden daraufhin das Telefonat.
Als nächsten in der Liste ruft Catherine Basty an. Kurz kann sie ihm erklären, was der Grund für ihren Anruf ist. Allerdings bricht das Telefonat daraufhin ab, da Bastys Telefonakku leer zu sein scheint. Die nächsten Anrufversuche scheinen ähnlich schlecht zu funktionieren. Einmal scheint Catherine eine falsche Nummer angerufen zu haben, beim nächsten Versuch schaltet sich erneut nur der Anrufbeantworter ein, ein weiteres Mal hat der Angerufene keine Zeit und Catherine kommt nur kurz dazu, zu beschreiben, woraus ihre Aufgabe besteht.
Daraufhin beschließt sie, Mark anzurufen. Mark ist dem aufmerksamen Leser bereits bekannt, da sein Name bereits im Gespräch mit Catherines Mutter gefallen ist. Sie erklärt ihm, dass sie zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen würde. Nun habe sie ihn am Hörer, könne ihm ein bisschen von dem erzählen könne, was in der Galerie Glucksman passiert, und gleichzeitig das Abendessen mit ihm besprechen. Mark scheint also ihr Mann zu sein. Catherine schildert, dass sie bekannte Gesichter aus dem Aufbauteam der Galerie und Michael mit ein paar seiner deutschen Kollegen sieht. Gerade wird die vorbereitete Tapete Stück für Stück an die Wand gebracht. Die guten Vorbereitungen würden das Anbringen sehr professionell und irgendwie einfach aussehen lassen. Michael steht links vor ihr und hält eine Kamera, Rory und Kevin stehen vor ihm und fügen die Tapeten an. Sie sagt, dass Ruth etwas an die Wand hämmert und fragt Mark, ob er das Gehämmer hört. Marcel dokumentiert das Anbringen und Glattstreichen der Tapete. Im nächsten Abschnitt beschreibt Catherine noch einmal minutiös wer was macht, wer sich wie bewegt und was herumgereicht wird. Anscheinend trifft das bei Mark nicht auf großes Interesse, da sie das Thema schnell wechselt und vorschlägt, einfaches Takeaway-Essen als Abendessen zu besorgen. Das Gespräch findet sein Ende, nachdem sie Mark erklärt, dass sie noch mehrere Leute anrufen müsse, sich aber bereits jetzt schon fühlt, als ob sie den ganzen Tag telefoniert habe.
Die nächste Person am anderen Ende der Telefonleitung ist Daniel. Catherine erklärt ihm kurz die für den Leser bereits bekannte Aufgabe und bittet ihn freundlich um ein paar Minuten, um ihm das Geschehen in der Glucksman Galerie zu schildern. Sie beschreibt, wie sich die Tapeten nach und nach an der großen weißen Wand zu einem Bild zusammenfügen. Auf der rechten Seite des Bildes, beschreibt Catherine, sieht sie zwei Personen, die vor einem Mikrofon stehen und in ihrer Hand etwas tragen, woraus sie lesen. Den Gesichtsausdruck der einen Person beschreibt Catherine als grinsend, die Person trägt Fliege und einen Anzug. Das ist das erste Bild, was Catherine erkennen kann. Sie gibt zu, dass das noch recht wenig sei, andere Teile der Tapete jedoch noch leer sind. Catherine ergänzt, dass Michael herumläuft und das Vorbereiten und Anbringen der Tapetenteile fotografisch dokumentiert. Scherzhaft wird darüber gelacht, dass dies seine Aufgabe sei und Catherine erkundigt sich bei Daniel, ob es stimmen würde, dass er oft schicke Halstücher trägt. Catherine erfährt, dass er an diesen Tüchern oft Mikrofone befestigt und sie gibt zu, dass es für sie interessant sei, andere kleine Details über Michael zu erfahren. Danach fasst sie zusammen, dass fünf Männer damit beschäftigt sind, die Tapeten vorzubereiten und an die Wand zu bringen, Ruth zwischen Tapezierarbeit und fotografischer Dokumentation wechselt und Marcel mehr Anweisungen gibt, als selbst Hand anzulegen. Catherine und Daniel kommen in ein nettes Gespräch und unterhalten sich über die andere aktuelle Ausstellung in der Glucksman Galerie, welche sich im Untergeschoss befindet, und wie viele Telefonate Catherine heute schon geführt hat. Daniel erklärt Catherine, dass er oft Michaels „Opfer“ sei und er von daher sehr genau wisse, wie Michaels prozessdokumentarischer Ansatz funktioniert. Gleichsam gefällt ihm diese Erfahrungen immer wieder und er motiviert Catherine es ähnlich zu betrachten. Zum Abschluss erkundigt sich Daniel nach dem Eröffnungstermin. Dieser ist in zwei Tagen, was im Umkehrschluss für Catherine zwei Tage weitere Telefondokumentation bedeuten würde. Catherine relativiert, indem sie Daniel zu verstehen gibt, dass der Großteil an diesem Abend fertiggestellt werden soll.
Freundlich verabschieden sich die beiden und bedanken sich für die gegenseitige Aufmerksamkeit.
Der Versuch, einen weiteren Daniel anzurufen, endet wieder mit einer Nachricht auf dem Anrufbeantworter. Catherine schildert den Grund ihres Anrufs und beginnt zu beschreiben, was für den aufmerksamen Leser des Transkripts keine grundlegend neue Informationen zu geben vermag. Der Aufbauprozess scheint sich eingependelt zu haben, zwei
Helfer bringen die vorbereiteten Tapeten an der Wand an und streichen sie glatt.
Michael beobachtet und dokumentiert, Marcel fotografiert den Aufbau aus verschiedensten Winkeln und zwischendurch wird sich immer wieder besprochen. Catherine bedankt sich vorab für die Zeit des späteren Abhörens und fährt dann mit ihrer Anrufliste fort.
Als nächsten erreicht sie David, der sie vertrösten muss, da er gerade keine Zeit hätte. Beide einigen sich darauf, es nochmal in fünf Minuten zu probieren.
Flora ist die nächste auf der Liste, die Michael Catherine gegeben hat. Catherine erklärt ihr, dass Michael sie gebeten hat sie anzurufen um ihr zu beschreiben, was während des Aufbaus für die Ausstellung in der Glucksman Galerie passiert. Flora kommentiert, dass das typisch für Michael sei und lässt Catherine fortfahren. Sie schildert ihr, dass Michaels Plakate auf der weißen Wand vor ihr tapeziert werden, welches Motiv sie bisher erkennt und wer und was alles um sie herumsteht. Catherine bleibt in ihrer Beschreibung unermüdlich detailliert, was für den Leser des Transkripts bemerkenswert ist. Gerade, da sich die grundsätzliche Aufbausituation zu diesem Zeitpunkt nicht auffallend ändert. Nachdem Catherine Flora fragt, ob sie noch Fragen hätte, hat diese erst keine, möchte dann aber wissen, wie viele Leute Catherine anrufen muss. Catherine antwortet, dass sie zwar eine lange Liste von Personen hätte, davon aber schon einige angerufen, und außerdem interessante Anrufbeantwortermachrichten hinterlassen hat. Flora wünscht Catherine „Viel Glück“ und lässt Michael grüßen.
Beim Versuch Hanna anzurufen, schaltet sich erneut direkt der Anrufbeantworter an. Catherine beginnt ihren bereits bekannten Monolog aufzusagen. Sie beschreibt das Geschehen und als sie zum ersten Mal wiedergibt, dass jetzt wohl einige Mitarbeiter langsam zum Ende kommen würden, schaltet sich der Anrufbeantworter ein und gibt ihr zu verstehen, dass sie die maximale Nachrichtenlänge erreicht habe.
Den nächsten Anruf nimmt Denise entgegen und die beiden kommen ins Gespräch.
Denise ist von Michael bereits instruiert worden und ist gerne bereit, Catherines Schilderungen zuzuhören. Erneut beschreibt Catherine das Gerüst links von ihr, die Tapezierarbeiten an der weißen Wand und die Beteiligten. Außerdem gibt sie Denise auch zu verstehen, dass zwischen ihr und den anderen eine Glasscheibe sei und sie aufgrund der Lichtreflektion von den Lampen nicht immer alles genau erkennen könne.
Weiter beschreibt Catherine, dass ihr gerade zugewunken wurde, und manche eben mitbekommen, wenn man gerade über sie spricht. Denise hat diese Beschreibung sehr gut gefallen und sie gibt zu, dass sie sich vorstellen konnte, was in der Glucksman Galerie vor sich geht. Catherine merkt, dass Denise Michael und seine Strategien gut kennt und ist dankbar für ihre positive Resonanz. Nachdem Denise noch Grüße an die Jungs ausrichten lässt, verabschieden sie sich freundlich.
Die nächste Person auf Catherine Liste ist Gabby. Nach ihrer kurzen Einführung und Gabbys „Yeah Yeah Yeah“ reicht sie jedoch ohne Ankündigung den Hörer an Veronique, der Galerieassistentin, weiter. Nochmals erklärt Catherine wer sie ist und was sie nun vor hat. Sie beginnt damit, ihre Umgebung zu beschreiben. Nach einem kurzen Vokabelproblem, fährt Catherine fort, zu schildern, was und wen sie vor sich sieht, woraus die Arbeit besteht, was sie bisher von Michaels Wandarbeit erkennen kann und wer welche Aufgabe hat. Dabei geht sie gewohnt detailliert vor und sichert sich ab, indem sie nachfragt, ob Veronique sich die Situation vorstellen könne. Zwar antwortet die Galerieassistentin innerhalb der Raumbeschreibung mehrfach mit einem einfachen „OK“, große Nachfragen ergeben sich jedoch nicht aus dem Telefonat.
Nachdem Catherine ihren Namen und den Namen der Galerie wiederholen sollte, bedanken sie sich gegenseitig und beenden das Gespräch.
Das nächste Telefonat führt sie mit Jody. Catherine beschreibt zunächst, dass Michael recht weit weg von ihr stehen würde und bis vor einem Moment noch Fotos von etwas gemacht hat, was sie selbst nicht genau erkennen kann. Sie fährt damit fort, dass sie beschreibt, wie die Lampen eine Wand anleuchten, die sie selbst nicht sehen kann. Catherine erklärt, dass sie sich im Buchladen befindet, was bedeuten würde, dass sie sich weg vom Empfangstresen bewegt hat. Dementsprechend befinden sich viele Bücher um sie herum. Sie beschreibt, wie Säulen, Treppen und große Fenster die Galerie Glucksman einteilen, und dass sich Michael mit dem Installationsteam recht weit weg von ihr befinden würde. Catherine erklärt, dass jeder Helfer seine Aufgabe hätte, sei es tapezieren, koordinieren oder dokumentieren. Außerdem erklärt sie Jody, dass sie nur eingeschränkt erkennen könne, was für ein Motiv die schwarz-weiße Plakatwand hat. Das Gerüst, die Distanz und die Lichtverhältnisse wirken wie ein Rahmen, aus dem sie nur fragmentarisch erkennen könne was vor sich geht. Sie beschreibt, dass ein paar Helfer auf der Bank neben dem Tisch, auf dem Materialien und Kleidung liegen, Platz genommen haben. Sie führt aus, wie die Beteiligten miteinander kommunizieren, in dem sie beschreibt, wer in welcher Richtung wen ansieht. Auf Nachfrage von Jody erklärt Catherine, dass die Galerie sehr groß ist und sie schätzt, dass die Anderen 40 oder 50 Meter von ihr entfernt sind. Nachdem sie versprochen hat, Michael von Jody Grüße auszurichten, verabschieden sie sich und beenden das Gespräch.
Als nächstes ruft Catherine Lufar (im Transkript mit „not sure“ vermerkt) an. Dieser gibt zu verstehen, dass er gerade beschäftigt ist und sie es doch bitte nochmal in einer Stunde probieren soll.
Der nächste Anruf hinterlässt eine Nachricht auf einem Anrufbeantworter. Catherine erklärt sich und beschreibt, wie Michael gerade isst und die Treppe herunterläuft. Ruth trägt Papiere mit sich und insgesamt sieht sie fünf Personen. Vier Männer und eine Frau. Sie beschreibt wie die Wandarbeiten mit dem Gerüst ablaufen, und wie ihr unterschiedliche Objekte die Sicht nehmen. Die Nachricht scheint beendet, nachdem Catherine noch kurz auf die Laufbewegungen der Helfer eingegangen ist.
Als nächstes erreicht sie telefonisch einen, nach eignen Angaben, sehr engen Freund von Michael Riedel. Der Name dieses Freundes geht aus dem Transkript nicht hervor. Die Person ist bereit Catherines Beschreibungen zuzuhören, befindet sich allerdings aus geschäftlichen Gründen in dem Moment im Warteraum einer Bank. Die beiden vereinbaren sich gegenseitig zurückzurufen und verabschieden sich freundlich.
Catherine ruft nun Marcus an, dem sie, wie in den vorherigen Telefonaten auch, zunächst erklärt, dass sie von Michael Riedel gebeten wurde, Personen anzurufen, um ihnen den derzeitigen Installationsaufbau zu beschreiben. Marcus versteht erst Michaels Nachnamen nicht, kennt ihn aber und lässt sich gerne auf das Gespräch ein. Catherine erklärt, dass ihre Sicht in einen vorderen Teil, einen Mittelteil und einen hinteren Teil aufgeteilt ist, und dass im Hinteren die Aufbauarbeiten der Installation stattfinden. Weiter beschreibt sie, dass ein Gerüst aufgebaut ist, Leitern herumstehen und Lampen in ihre Richtung strahlen.
Auf der großen, hinteren Wand erfolgen die Tapezierarbeiten, von denen sie nur fragmentarisch erkennen kann, was für ein Bild entsteht, da sie sich zu weit weg befindet. Zudem würden gerade drei Helfer, welche sich auf der Treppe nach oben begeben, ihre Sicht versperren. Catherine gibt zu verstehen, dass es für Unbeteiligte recht schwer sein muss, ihren Beschreibungen zu folgen.
Marcus ermutigt sie fortzufahren. Im Verlauf beschränkt sich Catherine mehr darauf zu beschreiben, dass Michael und Marcel vor großen Fenstern stehen, bei ihnen der Tisch mit allen möglichen Sachen und zwischen ihr und dem Geschehen das Gerüst steht.
Als Michael und Marcel beginnen die Treppe runter und in ihre Richtung zu gehen, schließt Catherine ihre Beschreibung ab. Marcus gibt an, Michael von ihrer guten Leistung zu berichten und die beiden verabschieden sich freundlich.
Als nächstes erreicht Catherine Isabella. Catherine schafft es erneut, sehr klar und detailliert die Beschreibung der Situation wiederzugeben. Für den Leser des Transkriptes ergeben sich jedoch keine neuen Informationen. Isabella macht ihr aber Komplimente und kommentiert, dass sie sich fühle, als sei sie selbst in der beschriebenen Situation. Catherine freut sich über diese positive Rückmeldung und betont nochmals, dass Michael gerade sehr genau die Arbeiten der anderen beobachtet und darauf achtet, dass sie so präzise wie möglich durchgeführt werden. Catherine bedankt sich bei Isabella für ihre Geduld und Zeit und verabschiedet sich freundlich.
Die nächste Person am anderen Ende der Telefonleitung ist Christine. Nach Catherines, dem Leser bereits bekannte, Einführung, beginnt sie mit ihren Schilderungen.
Gleichsam weist sie Christine darauf hin, zwischendrin Fragen stellen zu dürfen. Sie beginnt zu beschreiben, dass Michael vorne rechts von ihr auf einer Bank sitzt und auf eine Wand schaut, die teilweise bereits tapeziert wurde. Weiter erläutert sie, dass das Bild auf der Tapete so etwas wie ein Teil eines Fotos von einem Rahmen ist, welches von einem weißen Quadrat überdeckt ist. Sie beschreibt wie die Säulen und das Gerüst links von ihr in ihrem Blickfeld stehen und ihr die Sicht verhindern, und wie die Lampen den Arbeitsbereich beleuchten. Damit sich Christine die Situation besser vorstellen kann, erklärt Catherine erneut die Dreiteilung der Galerieflächen und beschreibt die Objekte und Handlungen innerhalb dieser Flächen. Daraufhin äußert Catherine eine sehr schöne Beobachtung: das Weiß der Wände, das Grau der Steine, das Braun der Hölzer und das reflektierende sanfte Grün der Glasplatten würden ihrem Sichtfeld eine tolle Farbigkeit verleihen. Christine gibt an, sich alles gut vorstellen zu können, versteht aber erst im letzten Moment, dass Catherines Beschreibungen jeweils genau das wiedergeben, was in diesem Moment der Aufbausituation passiert.
Beim nächsten Telefonat erfährt der Leser zwar nicht den Namen des Gegenübers, jedoch dass Catherine kurz vorher schon einmal mit dieser Person gesprochen hat. Catherine beginnt die Situation zu schildern und erklärt, dass Michael weit weg von ihr auf einer Bank sitzt und es so aussehen würde, als ob er mit dem Deckel einer Flasche spielt und sich mit jemanden unterhält. Catherine gibt zu, dass sie nicht erkennt, mit wem er sich unterhält, da diese Person hinter einer Säule stehen würde. Ihre Ausführungen, wer neben wem und aus welcher Richtung kommend, scheinen dieses Mal recht kompliziert. Sie beschreibt, wie die Helfer von der Leiter oder dem Gerüst auf-und absteigen und wer das Geschehen dokumentiert. Die Beschreibung scheint beendet, nachdem Catherine im letzten Moment erkennt, dass die Person hinter der Säule Michaels Kollege Marcel ist.
Einen reaktionswilligen Gesprächspartner findet Catherine in Thomas: Freundlich erkundigen sie sich gegenseitig nach dem Wohlergehen des anderen. Catherine erklärt ihm, dass sie ihm nun genau beschreiben wird, was sie in dem Moment des Aufbaus der Ausstellung von Michael Riedel sieht.
Sie beginnt zu erzählen, dass Michael, wie in dem vorherigen Telefonat, auf dem hinteren Teil einer Bank und vor der großen Wand sitzt. Weiter führt sie aus, dass diese Wand teilweise mit Plakaten tapeziert wurde, auf denen unterschiedliche Fragmente von Bildern zu sehen sind. Dieses Mal sind die großen Lichtspots ausgeschaltet und lediglich die Projektion und die Sonnenstrahlen von außen erhellen den Galerieraum. Thomas freut sich über diese tollen Lichtverhältnisse, woraufhin Catherine seine Freude teilt und darauf hinweist, dass das Wetter am vorherigen Tag miserabel war. Als Catherine versucht, Thomas die Dreiteilung des Raumes zu erklären, tauchen oben auf dem Treppenabsatz zwei Galeriebesucher auf, welche sie jedoch nicht mehr sehen kann, als sie die Treppe runterlaufen. Weiter beschreibt sie, wie ein Helfer mit einem Behälter in der Hand auf das Gerüst klettert, das Erscheinungsbild eines weiteren Helfers und wie Michael immer noch und irgendwie „in einer anderen Welt“ auf der Bank sitzt und die Arbeiten genau beobachtet. Auf Catherines Nachfrage, ob Thomas denn eine Frage hätte, möchte dieser wissen, wie es Michael geht. Catherine kann ihn beruhigen und gibt Thomas zu verstehen, dass er zwar gerade still sei, aber mit beobachten beschäftigt ist und sich überzeugt, dass alles läuft. Thomas unterbricht, indem er nachfragt, was auf der Wand sei. Catherine erklärt ihm, dass sie aus ihrer Position keinen freien Blick auf die Plakate hat, sie bisher aber erkenne, dass Rahmen auf die Plakate gedruckt sind.
Nachdem Catherine anmerkt, dass die zwei Lichter nun wieder eingeschaltet sind, beschreibt sie, wie Michael aufsteht, sie ihn kurz aus dem Blick verliert und er nun noch als Reflexion im Fenster für sie sichtbar ist.
Im Hintergrund sind die Bäume und sie empfindet dieses Bild als sehr harmonisch.
Aufgrund dieses floralen Gedankenausflugs möchte Thomas selbst nach Irland kommen und die beiden tauschen sich über das Ausflugsziel aus. Man merkt den beiden die gegenseitige Sympathie an. Kurz danach bedanken sie sich gegenseitig für das Telefonat und nachdem Catherine verspricht, Grüße an Michael auszurichten, beenden sie das Gespräch.
Da Catherines nächster Anrufversuch wieder eine Anrufbeantwortermachricht wird, erfährt der Leser nicht, wen sie versucht hatte anzurufen. Wie schon mehrere Male davor, lässt sie nicht von ihrem Vorhaben ab und beschreibt die Aufbausituation in der Glucksman Galerie. Sie schildert, wie sie in Richtung des linken Fensters blickt und Michael dort auf einer Bank sitzt. Weiter beschreibt sie, dass eine Person, halb verdeckt von der Säule, auf dem Gerüst steht und an der Wand arbeitet. Eine weitere Person steht auf der anderen Seite der großen Wand und hebt für Catherine unidentifizierbare Dinge auf. Da Catherine nicht beschreibt was Marcel, Ruth und die anderen Helfer gerade machen, könnte geschlussfolgert werden, dass sie gerade abwesend sind. Nachdem Catherine kurz

die Lichtverhältnisse in der Galerie beschreibt, bedankt sie sich und wünscht einen schönen Tag.
Als nächstes erreicht sie Katie aus Zürich. Catherine erklärt Katie ihre Aufgabe und beginnt zu schildern, was sie vor sich sieht. Sie beschreibt, so gut es ihr möglich ist, die räumliche Situation: das Gerüst, die Lampen, die Wand, die Säulen, den Tisch und die Bank. Catherine beobachtet, wie das Gerüst von zwei Männern zunächst entsichert und danach um ein Stück verschoben wird. Auch Michael hilft beim Platzieren des Gerüsts. Weiter beschreibt sie Katie, dass zwei Männer an der großen Wand arbeiten, da diese sich aber nicht mehr in ihrem Blickfeld befindet, kann sie nicht erkennen, was die Männer arbeiten, vermutet aber, dass sie die Wand streichen. Catherine beobachtet, wie Marcel Ruth etwas zeigt: er hat ein Stück Papier in der Hand, demonstriert darauf etwas, woraufhin Ruth ihren Blick vom Papier abwendet und sowohl auf den oberen Teil der Wand, als auch auf die, auf einem Stativ befestigte Kamera schaut. Catherine beobachtet wie Marcel zu Michael geht und ein Telefonat beginnt. Über das was Marcel beobachtet und kommuniziert hat, kann zu diesem Zeitpunkt nur spekuliert werden. Dieser Moment bedeutet gleichsam das Ende der Beschreibung. Katie lässt Grüße aus Zürich ausrichten, sie verabschieden sich freundlich und beendet das Telefonat.
Ihr nächstes „Opfer“ ist George, welcher zu Beginn, als erster überhaupt, nachfragt, ob das Gespräch aufgezeichnet wird. George scheint dahingehend nicht überrascht zu sein, als Catherine ihm verrät, dass das aufgezeichnete Gespräch im Anschluss transkribiert werden soll, sie aber nicht genau wisse, was damit passiert. George ist gerne bereit ihre Beschreibungen zu hören und ermutigt sie zu starten. Sie beschreibt, wie Michael, ganz schwarz gekleidet, im hinteren Teil der Glucksman Galerie steht, zum oberen Teil der großen Wand sieht und mit seiner rechten Hand fotografiert. Nachdem Catherine mit ihrer Beschreibung voranschreitet und zwischendurch nachfragt, ob Fragen bestünden, ergreift George die Gelegenheit und setzt an einigen Punkten an: er möchte wissen, wie groß der Raum sei, ob es einen Ausstellungsnamen gibt und ob sie die Einzige sei, die die telefonischen Beschreibungen macht. Catherine schildert, wie sie seit gestern gefühlt mit ganz Europa telefoniert und immer wieder die gleiche Sache beschrieben hat. Sie merkt an, dass es sie überrasche, wie geduldig die Personen am anderen Ende der Leitung waren, dies aber wohl damit zusammenhängt, dass die Gespräche im Namen von Michael Riedel passieren und sein Stil bekannt ist. Das Gespräch wird zunehmend persönlicher. Auf Georges Nachfrage erklärt Catherine, dass ihr die Arbeit gefalle, sie aber aus ihrer distanzierten Sitzposition nicht alles erkennen kann, jedoch sehr gespannt ist, wie es letztendlich aussehen, und was sie später bei Gästeführungen vermitteln wird. George reagiert entschlossen darauf, indem er ihr mitteilt, dass sie womöglich gerade den wichtigsten Teil der Arbeit macht und er schon von Bekannten und Verwandten von Michael gehört habe, dass ihre Beschreibungen wundervoll sind. Da George dann ein anderes Telefonat annehmen muss, kommt das Gespräch zum Ende. Er betont nochmals, dass sie eine super Arbeit mache und lässt Michael Grüße ausrichten.
Als nächstes ruft Catherine Alexander an. Sie erklärt ihm, dass Michael Riedel sie gebeten hat, ihm zu beschreiben, was sie während des Ausstellungsaufbaus in der Galerie Glucksman im irischen Cork sieht. Alexander willigt ein und Catherine beginnt mit ihren Schilderungen. Sie gibt ihm einen gewohnt umfassenden Überblick ihrer Sitzposition und der Aufbausituation. Da Catherine außerdem beschreibt, wie Marcel seinen Schal und seine Jacke anzieht, zwei andere Helfer vom Boden Dinge aufsammeln und die beiden Lampen ausgeschalten werden, kann man vermuten, dass sich der Aufbau für den heutigen Tag dem Ende neigt. Während Catherine die Aufräumaktion der zwei Helfer minutiös schildert, entgegnet Alexander, vermutlich irritiert, was das für eine Art Projekt sei, dass sie mit ihm gerade mache. Catherine versucht zu erklären, dass es Michaels Idee gewesen sei und sie mit ihren wiederholenden Beschreibungen grundsätzlich das reproduziert, was sie gerade sieht. Die Erklärung wird so hingenommen, das Telefonat findet daraufhin ein Ende und Catherine bedankt sich für seine Geduld und seine Zeit.
Danach ruft Catherine Hannah an. Der Leser des Transkript erfährt aus dem Telefonat, dass Catherine Hannah zwar schon eine Anrufbeantworternachricht hinterlassen hatte, Michael sie aber gebeten hat, Hannah nochmal anzurufen. Catherine erklärt ihr, dass morgen die Eröffnung der Ausstellung ist und gerade die letzten Schritte des Aufbaus passieren. Sie beschreibt die Aufteilung des Raumes und führt aus, dass sie aus ihrer Sitzposition nicht immer alles sehen kann, da Säulen, Glaswände das Gerüst zu Teilen in ihrem Blickfeld sind. Catherine beobachtet, dass ein Mann den Boden saugt vor der großen Wand mit den Plakaten. Auf Nachfrage erklärt Catherine weiter, dass fragmentarische Bilder von Rahmen und zwei große weiße Quadrate auf der Wand zu sehen sind. Außerdem stehen Bänke mit Habseligkeiten von den Helfern vor der Wand. Sie beschreibt weiter, was die Personen tragen und wie sie aussehen, zumindest soweit sie es erkennen kann. Hannah muss sie unterbrechen und erklärt nun gehen zu müssen, da sie sich aber für die Ausstellung interessiert, fragt sie Catherine nach der Homepage der Galerie. Catherine bedankt sich für ihre Geduld und sie verabschieden sich freundlich.
Als Catherine versucht Dave anzurufen, springt der Anrufbeantworter an. Wie auch schon in den Malen zuvor, lässt sich Catherine davon nicht beeinflussen und beginnt, nach einer kurzen Vorstellung, die Beschreibung der Aufbausituation. Sie beschreibt, dass sie im Buchladen der Galerie Glucksman sitzt und die letzten Schritte des Aufbaus auf der gegenüberliegenden Seite erkennen kann. Sie erklärt, dass auf der rechten Seite Michaels Wandarbeit ist und führt kurz aus, was sie auf der Wand erkennen kann. Dabei vergisst sie nicht zu erwähnen, dass ihr allerlei Dinge die Sicht versperren: die Säulen, andere Objekte oder Personen. Als Catherine anfängt zu beschreiben, wie eine der vor der Wand stehenden Personen gekleidet ist, meldet sich der Anrufbeantworter zu Wort, das Aufnahmelimit sei erreicht.
Der Versuch, David die Aufbausituation zu beschreiben, scheitert gänzlich: Zwar hebt er ab und Catherine beginnt ihre Einleitung zu formulieren, David unterbricht sie jedoch und gibt an, gerade nicht sprechen zu können. Catherine bedankt sich trotzdem und gibt ihm zu verstehen, ihn nicht wieder anzurufen.
Als nächstes erreicht Catherine Mark Webber. Förmlicher als sonst, dieses Mal nennt sie sogar ihren Nachnamen, erklärt sie ihr Vorhaben: möglichst genau zu beschreiben, was sie nun, in den letzten Zügen des Aufbaus, da morgen die Eröffnung stattfindet, sieht. Mark Webber ist gewillt ihr zuzuhören und Catherine beginnt damit, ihm zu erzählen, dass Michael im schicken, schwarzen Outfit die Galerie saugt. Nicht überrascht über dieses unprätentiöse Verhalten kommentiert er: „Thats my boy“. Sie führt aus, dass Michael zwischen einer Leiter und der Wand steht, auf der seine Plakate hängen. Wieder beschreibt sie, dass auf den Plakaten zwei fragmentarische Rahmen und zwei weiße Stellen abgebildet sind, was sie aus ihrer Sitzposition aber nicht genau erkennen könne. Catherine beobachtet, wie der Galerie-manager auftaucht, und dass eine Besucherin mit Kopfhörern im Ohr die große Treppe runtergeht. Des Weiteren erzählt sie Mark von den zwei Lampen, die jetzt ausgeschalten vor dem großen Fenster links stehen. Danach beschreibt sie, wie Michael mit dem Saugen aufhört und die Wand mit den tapezierten Plakaten genauesten inspiziert. Außerdem spricht Michael mit dem Galeriemanager, beide sind mit dem Rücken zu Catherine gedreht und Michael nimmt den weißen Tisch, welcher vorher als Ablage für alle diente und stellt ihn vor der Wand ab. Aus mehreren Winkeln, so Catherine, begutachtet er die Positionierung. Mark Webber interessiert in diesem Moment, „eine wichtige Information“ die sie ausgelassen hat: die Größe des Raumes. Da Catherine, wie der aufmerksame Leser bereits weiß, sowohl weit weg von der Installation und nicht so gut mit Längen ist, kann sie keine exakte Angabe machen, schätzt aber, dass er 90 Quadratmeter groß ist. In diesem Zusammenhang schildert Catherine auch, welche Teile der Galerie zwischen ihr und der Installation liegen.
Mark Webbers nächste Frage ist, seit wann und wie lange sie diese „Beschreibanrufe“ machen muss. Catherine gibt zu, dass sie schon am ersten Tag des Aufbaus damit begonnen hat und da heute der zweite Tag, morgen die Eröffnung ist, nun alles zum Ende kommt. Mark erkundigt sich noch einmal kurz über den Inhalt der Ausstellung, worauf das Gespräch, nach einer freundlichen Verabschiedung, sein Ende findet.
Das nächste Gespräch mit Mathias verläuft anders als die anderen: Wie sonst auch, beginnt Catherine damit zu erklären, dass ihr Michael Riedel eine Liste mit Telefonnummern von Personen gegeben hat. Mathias scheint irritiert, da er angeblich keinen Michael Riedel kennen würde. Catherine besteht jedoch darauf fortzufahren, da sie ja seine Nummer von Michael hat und vermutet, dass er ihn doch kennt, sich aber wohlmöglich nicht an ihn erinnert. Bevor Catherine Mathias erklären kann, dass sie ihm die Ausstellungssituation schildern möchte, versteht er ihre einleitenden Worte als Einladung zur Ausstellung und unterbricht sie. Er sei nicht in Irland, sondern in Berlin und kann zu keiner Ausstellung gehen. Catherine beruhigt ihn und es gelingt ihr, ihm zu verstehen zu geben, dass sie ihm lediglich die Situation beschreiben möchte. Sie beginnt zu beschreiben, wie die räumliche Teilung ist, und gibt zu verstehen, aus welcher Richtung sie auf das Geschehen blickt. Sie führt aus wo die großen Lampen und die Säulen stehen, welche Treppe wohin führt, wo die Wandarbeit ist und was sie von der Arbeit erkennen kann. Da die Lampen ausgeschalten sind und es draußen dunkler wird, verdunkelt sich das Licht in der Glucksman Galerie. Sie beschreibt, wie Michael etwas ausrollt, erkennt es jedoch nicht richtig und vermutet, dass es sich um einen glänzenden Überzug handelt. Michael ist zu diesem Zeitpunkt die einzige Person, die Catherine sieht. Sie unterbricht ihre Beschreibungen, um Mathias zu fragen, ob er es komisch fände, dass sie ihm gerade eins zu eins schildert, was sie sieht. Für Mathias ist es komisch, er verstehe auch immer noch nicht, warum ihm das geschildert wird. Catherine erklärt wiederholt, dass Michael sie gefragt hätte dies zu tun und gibt ihr bestes, um Mathias zu erklären, welchen Michael Riedel sie meint. Sie beschreibt sein Äußeres und buchstabiert seinen Namen mehrmals. Langsam dämmert es Mathias und er versteht, als Catherine sich bereits verabschieden will und sich für seine Aufmerksamkeit und Geduld bedankt, welcher Michael Riedel gemeint ist. Mathias interessante Begründung ist, dass Michael nicht allzu präsent in seinem Alltagsleben sei und er ihn seit einer langen Zeit nicht gesehen habe. Daraufhin endet das Telefonat und auch das Transkript.

Gabriele Senn Galerie (Wien), 2009



Ohne Titel [Oskar (1)], 2007
59,4 x 84 cm

Michael Riedel ‘record, label, play back‘
(Missverständnis, Ignoranz, doppelte Unschärfe)

Eröffnung: Donnerstag, 13.11.14, 18-22 Uhr
Michael Riedel im Gespräch mit Barbel Vischer (Kuratorin MAK Wien)
13.11.14, 20.30 Uhr
(MAK NITE Lab mit Michael Riedel am 18.11.14, 20.30 - 24.00 Uhr im MAK Wien)

GABRIELE SENN GALERIE

Schleifmühlgasse 1A 1040 Wien, Austria T +43 1 5852580 F +43 1 5852580-20 office@gabrielesenn.at www.gabrielesenn.at

Ohne Titel (Record, Label, Play Back), 2014
42 x 59,4 cm

Ohne Titel (Michael Riedel liest Oskar, Schirn Frankfurt), 2014
29,7 x 42 cm

Ohne Titel (Michael Riedel liest Oskar, MAK Wien), 2014
59,4 x 84 cm

Gabriele Senn Galerie (Wien), 2015

Warhol Shooting, 2001

Galerie Michel Rein (Paris), 2015

Michael Riedel und Jean-Pierre Criqui (Paris), 2015

Galerie Michel Rein (Paris), 2015

Oskar-von-Miller Strasse 16 (Poster, Flyer, etc.), 2000 -2007
David Zwirner Gallery (London), 2014

7
8
9
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
2
2
2
2
2
2
2
2
2
2
2
2
2
3
3
3
J a n
F e b
M ï ¿
A p
M
J u
J u
A u g
S e p t
O k t
N o v e
D e z e

t e r

nächste
b i e n
f e s t
m e s

künstler
A B C D E F G H I J K L M

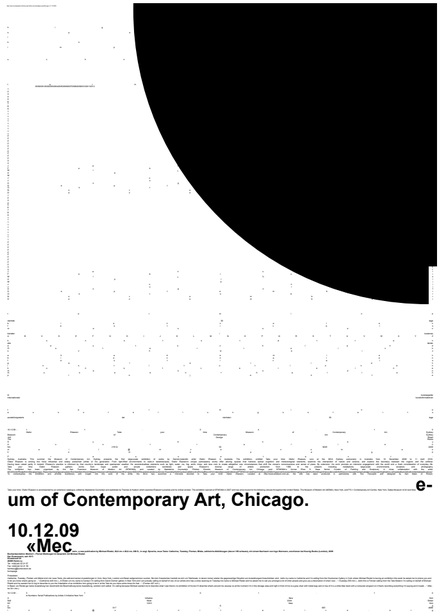
k u n s t s
alle
d e u t s
Ö s t e r
s c h

a k a d
b i e n
f e s t
g a l e
i n s t i t
k u n s t v
m e s
m u s e e n
p r o j

© internationale

t e r
a u s s t e l l u

ausstellungsstarts der

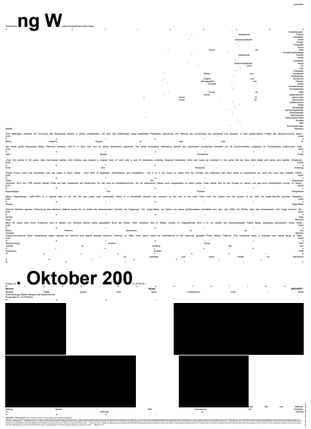


e-um of Contemporary Art, Chicago.

10.12.09
«Mec

Ohne Titel (e-um of Contemporary Art, Chicago,), 2009
59,4 x 84 cm

The Quick Brown Fox Jumps Over The Lazy Dog, Kunstverein Hamburg, 2010



Ohne Titel (Oktober 200), 2009
42 x 59,4 cm

e t a i
berger: The Problem

Kippenberger (1953-1997) is a special case in art. His life and works were inextricably linked in a remarkable practice that centered on the role of the artist within both the culture a

e t a i
:

d Richters rigorose Erforschung des Mediums Malerei macht ihn zu einem der bedeutendsten Künstler der Gegenwart. Die „Cage"-Bilder, ein Zyklus von sechs großformatigen Gemälden aus dem Jah

e t a i
:

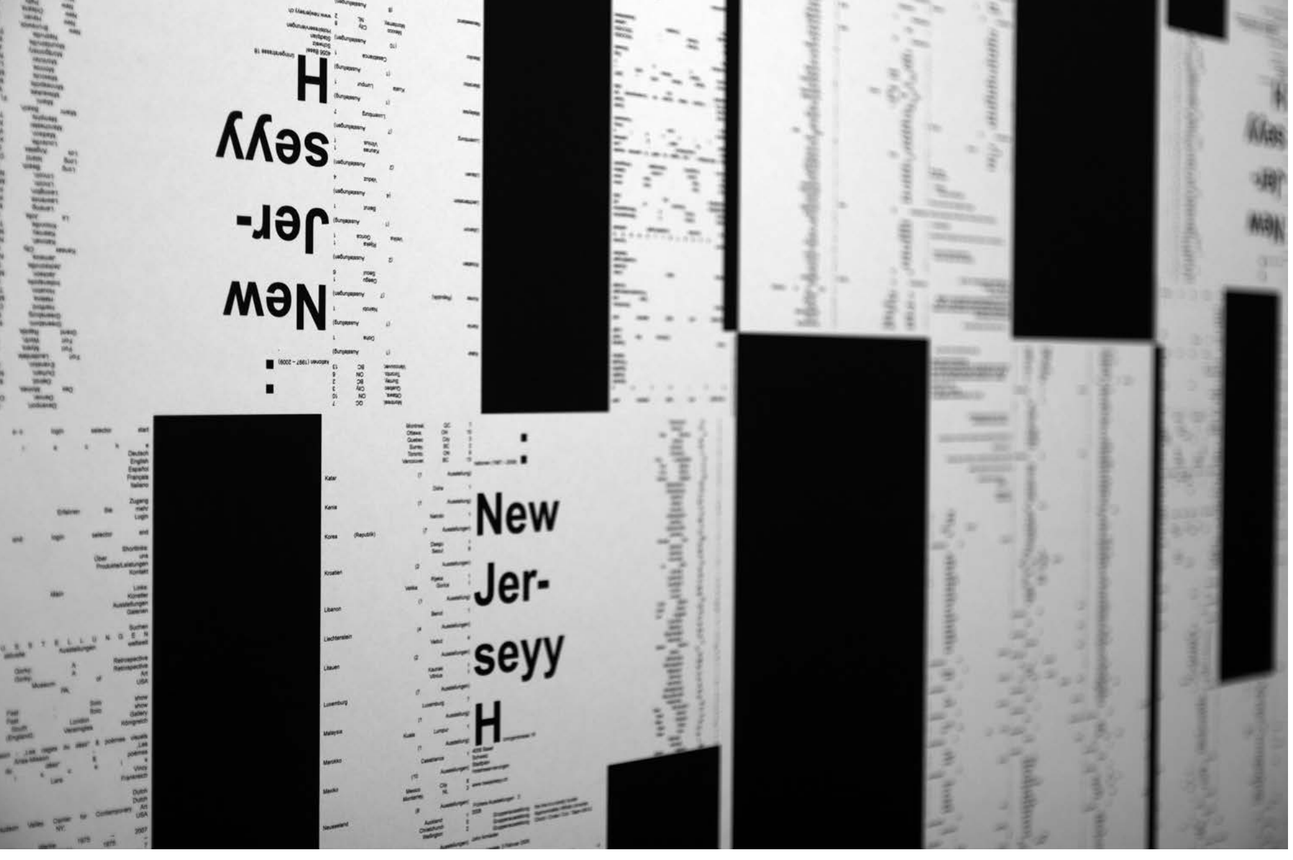
50 Jahre nach ihrem Entstehen wird in diesem von Gerhard Richter selbst gestalteten Buch der Zyklus „Elbe" publiziert. Alle 31 Blätter wurden im Originalformat 29,5 x 21 cm perfekt auf

e t a i
Palermo: Abstraction of
ne
-one-year-old Peter Heisterkamp began signing his colourful and playful abstract artworks „Palermo" in 1964, when peers noted his resemblance to the American gangster Frank „Blinky" Pale

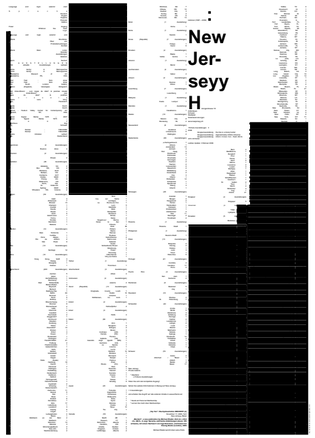
e t a i
andlung Walther König,
e by chewing
r u c k
sum Kontakt
a r e n k
* Es befinden sich keine
k t u e l
e r l

. Oktober 200

, 30 9, 20.30 Uhr
u c h p r ä s e n t a
Riedel.
el Riedel spricht über seine Publikationen
andlung Walther König an der Museumsinsel
raße 27, 10178 Berlin
e h r .



The Armory Show (New York), 2012



Ohne Titel (New Jerseyy H), 2007
42 x 59,4 cm

TROCKEN
TROCKEN
Lethert
Deutschland

(4 Ausstellungen)

s Aires 4

2 Ausstellungen)

Eriwan 2

6 Ausstellungen)

ide, SA 2
Hill, VIC 2
ne, QLD 3
en, VIC 1
ra, ACT 2
, NSW 1
y, VIC 3
rne, VIC 6
h, WA 3
Kilda, VIC 2
y, NSW 9
Hill, Victoria 2

9 Ausstellungen)

Aalst 4
Antwerpen 7
Brüssel 13
Charleroi 1
Couillet 1
Deurle 2
Eupen 1
Gent 5
Grand-Leez 1
Hornu 1
Knokke 1
Mechelen 1
Stekene 1

4 Ausstellungen)

Horizonte 1
Curitiba 1
Alegre 1
de Janeiro 2
Paulo 9

Ausstellungen)

Santiago 12

Ausstellungen)

Kong, SAR 3
Peking 7
Shanghai 1
Xiamen 1

00 Ausstellungen)

Aachen 5
Aalen 1
Aschaffenburg 1
Backnang 1
Rothenfelde 1
Baden-Baden 3
Bayreuth 3
Beckum 1
Bedburg-Hau 1
Berlin 84
Bochum 1
Bonn 5
Bottrop 1
Braunschweig 1
Bremen 9
Bremerhaven 2
Celle 1
Chemnitz 2
Coesfeld 1
Darmstadt 2
Deggendorf 1
Dortmund 4
Dresden 5
Duisburg 2
Düren 1
Düsseldorf 14
Emden 1
Erfurt 3
Essen 7
Essenheim 1
Esslingen 1
Frankfurt/Main 21

Ibos 1
Ivry sur Seine 1
Jumièges 1
La Roche-sur-Yon 1
Lyon 5
Marseille 1
Metz 1
Montpellier 2
Montreuil 1
Nîmes 1
Nizza 2
Nogent-sur Marne 1
Noisy le Sec 1
Orleans 1
Paris 36
Poitiers 1
Reims 1
Rennes 1
Roubaix 1
Saint-Etienne 2
Saint-Louis 1
Sélestat 1
Senlis 1
Sotteville-lès-Rouen 1
Strasbourg 3
Thiers 1
Tourcoing 1
Villeurbanne 1
Vitry-sur-Seine 1

Färöer (1 Ausstellung)

Thorshavn 1

Griechenland (3 Ausstellungen)

Athen 4

Indonesien (2 Ausstellungen)

Jakarta 2

Irland (Republik) (13 Ausstellungen)

Drogheda, County Louth 1
Dublin 10
Limerick 1
Skibbereen, Co. Cork 1

Island (2 Ausstellungen)

Hafnarfjörður 2

Israel (4 Ausstellungen)

Haifa 4

Italien (60 Ausstellungen)

Arco 1
Bergamo 4
Bologna 2
Bozen 3
Codroipo (UD) 1
Ferrara (FE) 1
Florenz 2
Gallarte (VA) 1
Gazoldo degli Ippoliti (MN) 1

Auckland 1
Christchurch 5
Wellington 2

Niederlande (66 Ausstellungen)

s-Hertogenbosch 1
Almere 1
Amsterdam 13
Arnhem 4
Den Haag 5
Eindhoven 2
Enkhuizen 1
Enschede 1
Groningen 4
Haarlem 2
Heerlen 2
Leeuwarden 2
Maastricht 2
Middelburg 3
Oosterbeek 2
Oss 3
Otterlo 1
Rotterdam 12
Scheemda 1
Spanbroek 1
Tilburg 3
Utrecht 1

Norwegen (28 Ausstellungen)

Arendal 1
Bergen 4
Haugesund 2
Horten 1
Høvikodden 1
Karasjok 1
Kristiansand 1
Lillehammer 2
Oslo 11
Stavanger 2
Trondheim 2

Panama (1 Ausstellung)

Panama Stadt 1

Philippinen (1 Ausstellung)

Quezon-Stadt 1

Polen (13 Ausstellungen)

Bialystok 2
Danzig 2
Krakau 1
Lodz 3
Torun 1
Warschau 5

Portugal (21 Ausstellungen)

Coimbra 2
Lissabon 17
Porto 2

Puerto Rico (3 Ausstellungen)

San Juan 1
Santurce 2

Rumänien (6 Ausstellungen)

Bukarest 5
Cluj 1

Russland (10 Ausstellungen)

Moskau 4
St. Petersburg 7

Schweden (44 Ausstellungen)

Arvika 1
Borås 5
Eskilstuna 3
Göteborg 6
Haninge 1
Kalmar 2
Landskrona 1
Lidingö 2
Lund 1
Malmö 1
Skärhamn 1
Skövde 1
Spånga 1
Stockholm 12
Trollhättan 3
Umeå 1

Frühere Ausstellungen 3

2008

Gruppenausstellung the line is a lonely hunter
Gruppenausstellung Approximately Infinite Universe
Gruppenausstellung Clinch / Cross / Cut - Team 404 & John Armleder

Letztes Update: 3 Februar 2009

Bern 4
Biel/Bienne 1
Burgdorf 1
Chur 1
Davos 1
Genf 5
Glarus 1
Lausanne 2
Luzern 4
Martigny 1
Olten 1
Rapperswil 1
Riehen 1
Schaffhausen 1
Solothurn 1
St. Gallen 2
Thun 1
Warth 2
Winterthur 3
Zug 1
Zürich 21

Singapur (4 Ausstellungen)

Singapur 5

Slowenien (4 Au

Celje
Ljubljana

Slowakei (5 Au

Bratislava

The Armory Show (New York), 2012

The Armory Show (New York), 2012

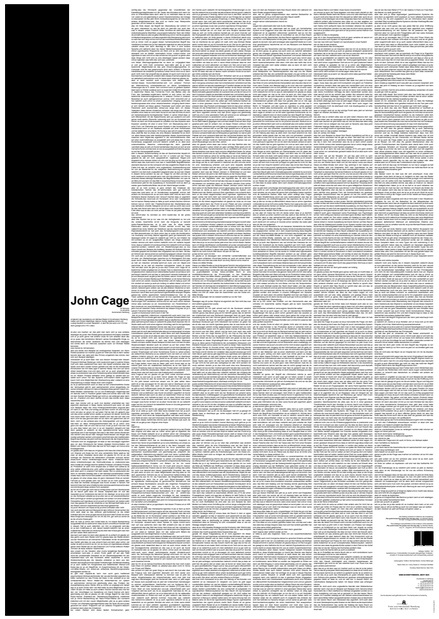
The Armory Show (New York), 2012

John Cage

(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)

Anlässlich der Ausstellung „The Quick Brown Fox Jumps Over The Lazy Dog“ von Michael Riedel, die vom 10. Juli bis 8. August 2010 im Hamburger Kunstverein gezeigt wurde, treffen sich Florian Waldvogel, Marcus Hurttig, Matthias Ulrich und Ludwig Seyfarth zu einem Gespräch, um über die Arbeitsweise des Künstler zu sprechen.
Zu Anfang hat einer der Anwesenden die Idee, die Kunstpraxis Michael Riedels auf das Gespräch anzuwenden und dafür nutzbar zu machen, um „ein ontologisches Gespräch von Herrn Riedel“ zu führen. Ein weiterer entgegnet, dass man „aus diesem Konzept oder diesem Programm Michael Riedel nicht rauskommt egal in welcher Weise man sich dazu positioniert man kann den Spieß umdrehen aber der Spieß wird dann wieder zurück gedreht“ und schlussfolgert, dass ein Umdrehen dieses Konzepts für die eigenen Zwecke im Gespräch kaum noch Möglichkeiten der Überraschungen übrig lässt, da sie selbst [durch die Tätigkeit im Kunstbetrieb] Teil des Systems sind und durch ihr Gespräch - egal in welche Richtung es gelenkt wird - eine Fortsetzung seiner Arbeit sein wird.
Der Nächste schlägt vor, die Zugänglichkeit zu Michael Riedels Arbeiten zu thematisieren, um auch dem Leser dieser verschriftlichten Audioaufnahme einen Einstieg zu bieten. Dieser Vorschlag geht auf die Schwierigkeit zurück mit der der Themenvorschlagende sich dem Werk Riedels genähert hat: „wenn ich jetzt zum Beispiel diese hier ohne Hintergrundinformation angucke also ich hab’s in der Post und schlag es auf dann komm ich erst mal gar nicht rein also so ging’s mir auf jeden Fall da hab ich gedacht was soll das schon wieder schon wieder so jemand mit kleiner Schrift die man kaum lesen kann und dann bezieht sich das hier auf was und dann wird da was gecovert aber ich bin dann rein gekommen als ich dann noch so die anderen also die Zeitungsartikel und so gelesen hab.“ Er schlägt deshalb vor, Riedel mit einem Künstler aus der Vergangenheit zu vergleichen und führt als „Einstiegskrücke“ Elaine Sturtevants Arbeiten aus den 1960er Jahren an.
Dem wird widersprochen und argumentiert, dass bei Riedel die Unterscheidung von Original und Kopie keine sonderliche Rolle spielen würde. Vielmehr gehe es um „die Elemente die letztendlich vorhanden sind aus denen etwas durch kleine Veränderungen durch kleine Irritationen durch kleine Unterbrechungen der Kontinuität etwas zu produzieren was dann wieder als Vorlage dient für weitere Prozesse und dieser Prozess an Produktion ist auch nicht stopbar also er füttert sich selbst es ist eine selbst erfüllende eine sich selbst erzeugende Maschinerie die jetzt eben auch in unserem Fall dient wieder Text zu produzieren.“ Damit wird wieder auf die eigene Rolle im Kunstgeschehen und Riedels Kunstproduktion durch den konkreten Gesprächsverlauf und die parallel laufende Audioaufzeichnung verwiesen.
Jener, der den Vergleich mit Sturtevant nicht aufgeben will, wirft ein, dass es „ja eher wie so ein anamorphotischer Blick auf Dinge“ sei und führt als Beispiel die „Arbeit die er bei Michael Neff hatte [auf] wo er die Robert Johnson Geschichte auf den Kopf gedreht hat“.
Da sie sich nicht einigen können, wie Riedel zu deuten sei, wird eingeworfen, „dass der Riedel ähnlich wie [Andreas] Slominski so ein komischer Fallensteller ist der dir permanent das Gefühl gibt dass du was erkannt hast und dann aber schon viel weiter ist“ und fasst deshalb zusammen, dass es wohl „um irgendetwas anderes gehen [muss] beim Riedel als um das Erkennen von Format.“
Bei dem Hin- und Hergerätsel der Anwesenden und ihren sprunghaften Formulierungen, die den Lesefluss erschweren und der Gesprächsentwicklung nur schwer folgen lassen, beginnt man zu ahnen, dass alle Interviews, die man sonst online und in gedruckter Form zu lesen bekommt, redigiert werden müssen.
Die Interpretation zu Michael Riedel reichen in diesem Gespräch deshalb von einem „Künstler der wie alle Künstler eigentlich die Natur nachahmt“, der nicht kopiert, sondern wie ein Maler übersetzt, zu einem Künstler, der „sich offensichtlich mit der Systemtheorie sehr gut auskennt“.
Am Beispiel eines Objekts, das Riedel bei der Frieze in London zeigte, wird auf seine Dehnung des Kunst- und Bildbegriffs verwiesen und geschlussfolgert, „dass er ganz einfach das Vokabular der künstlerischen Technik des 20 Jahrhunderts sehr gut kennt“ und insbesondere, „das[s] er quasi die Kombination von Duchamp und Andy Warhol eigentlich ganz gut beherrscht“. Überhaupt ist Riedels Praxis „ein ausgebufftes System wie Dinge produziert werden können“. Riedels Praxis der Wiederholung, die „so im Kierkegaard Sinn“ sei, wird mit der Goldberg Variation 55 von Glenn Gould verglichen, weil er permament das Tempo variiert und dabei etwas neues entsteht: „einmal geht es halt ein bisschen schneller sprich ein Auto und ein Objekt und manchmal ist es halt ein bisschen komplizierter indem er quasi Text rein aber auch da gibt es ja aus dem Fluxus John Cage wo er bestimmte Codes angelegt hat um diesen Text zu dekonstruieren.“
Darüber hinaus wird auf die Nicht-Verwendung von Farbigkeit in Riedels Werken gesprochen. Diese Regel hat er so konsequent eingehalten, dass ein neueres Werk, indem er Farbe benutzt „ja in seinem Fall schon fast [wie] ein Quantensprung“ erscheint. Jener der früher mit Riedel zusammen studiert hat und sich mit ihm ein Atelier geteilt hat, weist darauf hin, dass bei den Arbeiten Riedels, der „immer pikobello angezogen war“, „auch schon damals immer alles weiß [war].“ Er interpretiert dies als „ein Zurücknehmen von Persönlichkeit in dem Ausdruck von zwei Nichtfarben wie Weiß und Schwarz“.
Anschließend wird besprochen, was an Riedels Arbeiten überhaupt Kunst ist. Jemand hat die These, dass Riedel - „um mit Lacan zu sprechen“ - „das Original [ist] und alles was es vorher schon gab […] eigentlich die Kopie vom Riedel [ist]“, denn „vielleicht ist er ja wirklich schon der ontologische Schatten also er ist das Objekt A und das Objekt a existiert zwar länger aber es ist vollkommen leer.“
Viel später wird diese These um ein Beispiel konkretisiert: Es wird gefragt, ob die Anekdotenkonferenz, die im OSKAR abgedruckt ist, das Original ist oder ob es vielmehr die Unterhaltung ist, auf der der Text basiert. Daraufhin wird auf den „Grundbaustein“ der Kunst verwiesen: Sie ist nur ein Abbild von etwas ist und hat daher Referenzcharakter, durch dass sie sich sich sowohl auf Natur als auch auf Kunstgeschichte beziehen kann.
Keiner legt Widerspruch ein, dass Riedel „ganz traditionell“ arbeite, indem er zeitgemäße technische Ausdrucksmittel suche und sich fragt, was der zeitgemäßen Wahrnehmung entspreche. Der Anfang des gestenhaften Charakters seiner Kunst wird mit der signetischen Zeichnung markiert. Mehrere Elemente seiner Arbeiten verweisen aber laut der Experten auch auf vorangegangene Künstler. Beispielsweise sei der Kreis, der laut Riedel „eigentlich auf dieses Wartezeichen im Computer verweist“, ein Verweis auf John Baldessari, der damit Informationen verstecken wollte.
In dem Versuch eine Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst bei Riedel festzulegen, wird gesagt: „ich glaube auch tatsächlich dass er sich so auch immer wieder mit der Kunstgeschichte verbindet um das was er tut auch als Kunst zu markieren.“ Letztendlich finden sie, dass mit dem „was wir hier tun sind wir schon fast blöd im Vergleich zu ihm weil wir etwas leisten was für ihn dann wieder Wert hat insofern als dass es sich in seine Arbeit einbauen lässt wir sind Lieferanten wir sind Lieferanten von Ideen von Text.“

David Zwirner, Art Cologne, 2013



Ohne Titel (John Cage), 2010
59,4 x 84 cm

Riedel wird als Amateur entpuppt, der sich mit dem Computer gar nicht richtig auskennt, ihn für seine Kunst aber nutzbar zu machen weiß. Dadurch entstehe „irgendwie die faszinierende Spannung die dadurch entsteht […] gleichzeitig zieht sie uns in eine assoziative Tiefe auf einmal wo wir anfangen mit Informationswissen zu assoziieren und zu spielen.“
Das Reden über Riedels Arbeitsweise regt also schon zur eigenen Reflektion an.
Sie versuchen mit den durch Ferdinand de Saussure geprägten Begrifflichkeiten Signifikant und Signifikat den Unterschied zwischen Original und Riedels Kopie am Beispiel des Robert Johnson festzumachen, einigen sich nach Einwänden („ich komme mit deiner Argumentationsweise nicht ganz zurecht“) aber darauf, dass es Riedel nicht um einen Verismus geht und der auf den Kopf gestellte Robert Johnson Club in der Galerie Neff nur eine Geste sei, mit der man Ähnlichkeiten herstellen könne. Bei ihrer Diskussion wird sich scheinbar immer wieder auf Bilder bezogen, denn um die Argumente besser zu verstehen, wird gefragt: „Habt ihr da noch mal ein Bild davon da.“
Im Gesprächsverlauf wird begründet, warum Riedels Referenzsystem nicht die Kunstgeschichte ist, sondern sein eigenes Leben, denn „er [bewegt] sich im Kunstsystem und schaut sich Eröffnungen an und daraus speisen sich Quellen seiner Arbeit“
Den gesamten Text durchzieht die Frage danach, inwiefern Riedel sich von Duchamp und Warhol unterscheidet: „ist es nicht dieselbe Strategie wie bei Duchamp oder Warhol also quasi ist es wirklich noch eine Suppendose oder ist es was komplett anderes das macht ja gerade diese Suppendose aus.“
Es wird der Vergleich zwischen einem Bild von Neo Rauch und Michael Riedel aufgeführt. Ein weiterer kann dem nicht folgen.
Warum der Rezipient bei Riedels Arbeiten „außen vor“ bleibt, erklärt jemand anhand eines Bildes: „das was uns Neo Rauch anbietet ist ein bestimmter Kosmos einer Bildsprache von Referenzsystemen das was uns der Riedel anbietet das hier das als Landschaft das bietet uns gar nichts an und weil es uns nichts anbietet bleibst du als Subjekt auf dich selbst zurück geworfen.“ Diese Interpretation findet der andere aber zu kitschig und will sich mit der Entschuldigung „vielleicht bin ich für so was zu rationalistisch“ nicht zufrieden geben.
Des weiteren wird Riedels Haltung mit der von John Cage verglichen. Indem er schon während des Studiums im Anzug aufgetreten ist, wo „er [sich] ja schon offensichtlich sehr […] so dandyhaft also sich selbst vielleicht sogar schon als Kunstfigur inszeniert“ hat, versprach er „so eine Art von Glaubwürdigkeit“ an sein Umfeld.
Bei der Analyse von Riedels Arbeitsweise wird trotz des Arguments am Anfang, dass der Vergleich mit Sturtevant hinkt, auf die Begriffe Kopie und Wiederholung eingegangen, die den Anwesenden im Zusammenhang mit der Anekdotenkoferenz und der Oskar-von-Miller Straße einfallen. Sie legen den Fokus darauf, wie sich der Kunstraum im Diskurs etabliert hat, als die Erlebnisse bereits abnahmen und „diese Oskar- von-Miller-Straße […] mehr oder weniger ein Schattendasein ihrer öffentlichen Wahrnehmung“ führte. Daran anschließend reflektieren die Sprecher ihre eigene Rolle in Riedels Kunst, der bei der unmittelbaren Textproduktion „die Hand drauf halten“ wird. Diese Auseinandersetzung und die Nutzung der Begriffe Kopie, Wiederholung und Übersetzung führt ihnen vor Augen, dass sie „dadurch […] jetzt komischerweise komplett in diesem System drin [sind] und […] Wörter [benutzen] die von ihm gar nicht so in die Welt gerufen worden sind sondern [sie] in [ihrer] Hilflosigkeit von Sprache dann eben mit solchen Begriffen kommen [mussten]“.
Außerdem scheint der Vergleich mit anderen Künstlern ihr Verständnis für Riedels Arbeitsweise zu leiten, denn sie erwähnen in Bezug auf die eigene kunstimmanente Geschichtlichkeit und die gesteuerten Informationen neben Sturtevant, Warhol, Rauch, Cage auch Kippenberger.
Immer wieder kommen sie auf das scheinbar Einfache in Riedels Arbeiten zu sprechen. Das Einfache konstituiere sich durch die Dichte an Informationen. Weil die den Betrachter überfordere, sagt einer: „also ich schmeiße die eigentlich sofort in den Mülleimer weil es einen überfordert und dann und das fand ich ganz wichtig und dann spürt man immer gleich so dieses Dünne dabei dieses Einfache wo man feststellt es ist zwar so viel präsentiert an Informationen aber wo führt sie hin eigentlich“.
Der Vergleich des Künstlers mit einem Landschaftsmaler stellt daraufhin eine Möglichkeit dar, das Oeuvre in die Kunstgeschichte einzureihen: „vielleicht ist genau der Begriff der Information könnte ja auch interessant sein wenn er jetzt sagt gut wir leben zurzeit in einem Informationszeitalter er ist ein Künstler in diesem Zeitalter ständiger kursierender Information es gibt ein Kunstsystem da sind wir die alle auch Informationen austauschen alles gehört dazu - und das ist die Landschaft für ihn“
Die konkrete Information wird daraufhin als Arbeitsmaterial enttarnt: „er [legt] sehr viel Wert auf Materialeigenschaft“ und dies führe zu einer „Verschiebung der Bilder von den Trägern auf andere Funktionsbestimmungen und dadurch entsteht ja auch die Unsicherheit auch bei mir im Umgang damit“. Die Funktionsverschiebungen und -veränderungen sind es demnach, die den Anwesenden keinen leichten sprachlichen Zugang zum Werk liefern, da es erstmal entschlüsselt werden muss.
Darauf anknüpfend wird die Idee verkündet, dass sie das Aufnahmegerät nicht anmachen und Riedel solle im Anschluss selbst Informationen zusammen tragen: „als ich mir überlegt habe wie führen wir dieses Gespräch hab ich mir überlegt wir machen das so als wäre das Gerät an ihr glaubt alle das Gerät wäre an es zeichnet aber nichts auf das was er bekommt ist eine Leere einen leeren Text und er muss sich überlegen was wir gesprochen haben er kennt jeden von uns und deswegen soll er sich doch mal überlegen was wir denn über seine Arbeit wohl gesprochen hätten“. Man könnte diesen Vorschlag paradoxer Weise auch so deuten, dass das was bei ihrem Gespräch rauskommt nur leeres Geschwätz ist. Ein wenig Panik scheinen sie zu bekommen bei dem Gedanken, dass Riedel den Text so übernehmen wird, wie er ihn bekommt und mit ihm etwas anfängt, ohne zu redigieren.
Es wird vorgeschlagen: „der einzige Punkt wäre jetzt wir könnten sagen wir drücken die Delete-Taste“. Aber ein anderer gibt bekannt: „also ich vertrau ihm dabei“.
Sie ziehen wieder einen Vergleich zwischen Riedel und diesmal Joseph Kosuth. Es geht um die Arbeit „One and three Chairs“ und dass Riedel keine konsequente Referenz zu Kosuth eingeht, da es in seiner Arbeit um die Gespräche geht, die vier Leute haben während sie auf vier Stühlen sitzen und ihre Umgebung beschreiben. Den relationalen Aspekt wollen sie aber nicht mit einem Rirkrit Tiravanija vergleichen, denn sie haben den Anschein „das ist glaube ich bei ihm schon weiter oder hat mehr Bedeutung als sich jetzt auf kunsttheoretische oder kunstgeschichtliche Termini zu beziehen“, da sie gesprochene Bilder sind.
Des weiteren wird versucht, Riedel in einen kunsthistorischen Zusammenhang zu bringen, indem er mit einem Historienmaler verglichen wird: „vielleicht ist der Begriff des Historienmalers viel besser oder angebrachter bei ihm weil er sein eigenes Leben ständig malt nicht durch die traditionellen Mittel Leinwand und Öl aber eben durch das gesprochene Wort was er dann festhält und neu ordnet“.
Als weiterer Vergleich und Abgrenzung wird Rehberger als Beispiel aufgeführt, der anders als Kosuth den Stuhl wieder nutzbar macht. Auch Riedel verfährt auf diese Weise, jedoch geht es ihm weniger um die Gestaltung des Objekts, sondern um die Kommunikation, die von Akteuren herrührt, die die Funktion des Stuhls nutzen und von diesem Standpunkt ihre Umgebung beschreiben. Indem Riedel sich diese Kommunikation als Material für sein Werk zu nutzen macht, agiert er laut Aussage „wie so ein Puppenspieler der seine Hand irgendwo hinten drin hat und dann geht’s los […] er ist eigentlich wie so ein Regisseur oder ein Dirigent der die Geschwindigkeit bestimmt der auf Werktreue gar keinen Wert mehr legt sondern was Eigenes was Neues daraus macht“. Es wird einvernehmlich festgehalten, dass Riedel mit dieser Praxis die Grenzen des Kunstsystems auslotet.
Während der eine sagt, dass Riedel „das aber nicht auf so einem kalten mathematischen Kalkül sondern auf einem gelebten poetischen ja fast schon humanistischen Konzept“ entwickelt, hat Riedel für einen anderen „wirklich überhaupt null Poesie […]“, sondern es ist „wirklich absolut bis ins letzte Detailchen […] ein konzeptionelles Referenzsystem“.
Etwas uneinig sind sie sich am Ende des Gesprächs noch bezüglich der Rolle des Textes, denn der würde vom Betrachter ja eh nicht ganz gelesen. Die stringent eigehaltene Farbwahl von Weiß und Schwarz führt sie zu dem Schluss, dass Bild und Text gleichgeschaltet sind und der Text genauso wie ein Bild funktioniert.
Nachdem jemand die Bemerkung macht, dass ihre Audioaufnahme zu den Arbeiten der Ausstellung, die sie besprechen, die Grundlage für einen neuen Katalog bzw. eine neue Ausstellung liefert, wird gesagt: „also das heißt dieser Text kommt jetzt also das heißt das wird jetzt gar nicht im Zusammenhang mit dieser sondern das ist schon wieder Basismaterial für die nächste Ausstellung oder wie“. Daraufhin wird mitgeteilt: „soweit ich ihn verstanden habe war es jetzt so dass die Kataloge tatsächlich diese Bilder sind geheftet inwieweit da der Text jetzt noch berücksichtigt wird das hat er mir gestern gar nicht mehr gesagt“. Die 50-minütige Unterhaltung endet mit der Frage, ob das Tape gelöscht werden soll. Offensichtlich haben sie sich dagegen entschieden und Riedel das benötigte Material bereit gestellt.

Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl ist die französische Übersetzung des in deutsch veröffentlichten Textes *Gil J. Wolman*.
(Zusammenfassung von Beatrice Hilke)

Basti und Kristina übersetzen einen im Pariser Kunstmagazin Frog erschienenen Artikel über den Künstler Michael Riedel aus dem Französischen ins Deutsche. Das Gespräch wird auf MiniDisk aufgezeichnet. Im Transkript der Unterhaltung wurden die innerhalb des Textes genannten Künstlernamen durch Namen anderer Künstler ersetzt. Die Personalpronomen blieben dabei unverändert.
Zunächst, so die Sprecher, widme sich die Autorin in ihrem Text einigen Aspekten der künstlerischen Strategie Leni Riefenstahls, deren Name als Platzhalter für den Namen Michael Riedels dient. Catherine Chevalier schreibe, dass Riefenstahls Arbeit darin bestehe, bereits angetroffene Situationen im Kunstmilieu zu reaktivieren, indem er sie in ein anderes Format übertrage. Den Deutungsversuchen der beiden Dolmetscher zufolge sollen seine künstlerischen Anfänge etwas mit Partys, Parodien und Konzerten zu tun gehabt haben. In Bezug auf die wortgenaue Übersetzung ist man sich jedoch uneinig. Auf den Vorschlag, die Formulierung „estudiante fetes parodies concerts“ in „studentische Riten“ zu übertragen entgegnet einer der beiden Sprecher beinahe empört, Partys seien doch zeitlos und mit sechzig wolle man schließlich auch noch feiern. Ferner führe Chevalier in ihrem Artikel aus, dass Riefenstahl sich – nach einigen Unternehmungen in den Bereichen Film, Architekturfotografie und Clubkultur – schließlich vollends der Kunst zugewandt habe. Unter anderem habe er innerhalb von Ausstellungen anderer Künstler interveniert, diese verdoppelt oder reaktiviert. Begleitet würden seine Aktionen dabei stets durch graphisch gestaltete Kommunikationsmittel wie etwa Flyer, Sticker, Poster und Kataloge, übersetzen Basti und Kristina das Geschriebene.
Riefenstahls Arbeiten deckten Situationsberichte auf, die wiederum selbst Berichte sein könnten, heißt es den Sprechern zufolge im nächsten Abschnitt des Artikels. An anderer Stelle vergleiche die Autorin die „Reporte“ des Künstlers mit „Echos von Echos“. Während des Schreibprozesses sei sich Chevalier offensichtlich darüber im Klaren gewesen, dass der von ihr verfasste Beitrag zu einem anderen Zeitpunkt eventuell selbst zum Gegenstand einer „Reaktivierung“ durch Riefenstahl werden könne, fasst ein Sprecher zusammen. Auch einige weitere selbstreflexive Aspekte in Bezug auf ihre Auseinandersetzung mit Riefenstahls Oeuvre bringe Chevalier den Übersetzern zufolge an. So schreibe sie etwa, dass es unmöglich sei, bestimmte Begriffe wie Report oder Layout präzise vom Englischen ins Französische zu übertragen. Überhaupt frage sie sich, wie man über eine Arbeit schreiben könne, die von Termini ausgehe, welche für sie als französische Autorin eigentlich gar nicht greifbar wären. Immer wieder fallen seitens der Sprecher Kommentare über das hohe Niveau des Textes. Zwischendurch merkt jemand an: „Ich verstehe es nicht aber es ist ein interessanter Moment“.
Deutlich wird, dass Chevaliers Beitrag auf der Grundlage eines persönlichen Gesprächs mit dem Künstler beruht, da von einer Unterhaltung die Rede ist, welche die schriftliche Auseinandersetzung mit Riefenstahls Werk offensichtlich erst ermöglichte. Als die Autorin innerhalb des Artikels einen Vergleich zwischen Riefenstahls Arbeiten und einigen Thesen Roland Barthes anführt, richten sich die Übersetzer an den anwesenden Künstler: „hat die damit angefangen oder hast du damit angefangen die hat doch bestimmt gesagt perhaps in the way of Roland Barthes.“ Chevalier zufolge konstatiere Barthes, innerhalb der gesprochenen Sprache sei es nicht möglich, nachträgliche Korrekturen anzubringen; Man müsse immer einen weiteren Satz hinzufügen, um etwas zu korrigieren. Ferner erkläre sie, dass den Ausführungen Barthes zufolge Kritik immer ein Diskurs über einen Diskurs sei, eine Art Metasprache, deren Funkion es sei, bestimmte „Wertigkeiten“ zu entdecken.
Im Folgenden, so die Übersetzer, komme die Autorin in ihrem Artikel darauf zu sprechen, dass Leni Riefenstahl während der Art Basel in der Abteilung Art Statement vertreten gewesen sei. „Das ist doch mal eine klare Aussage“, freut sich einer der Sprecher darüber, dass es endlich wieder um weniger theoretische Dinge geht. Gleichzeitig wendet er sich an den Künstler mit der Frage: „Müssen wir das alles übersetzen [?] ich habe nicht gedacht […] dass das so lange dauert“. Um die Situation angenehmer zu gestalten, bietet Riefenstahl an, die Musik etwas lauter zu stellen.
An anderer Stelle unterbricht er das Gespräch für einen kurzen Moment, um seinen Freunden einen Grappa zu bringen: „Alkohol hilft“, versucht er die beiden zu motivieren. Nicht weniger verzweifelt und scheinbar unzufrieden mit der eigenen Übersetzungsleistung schlägt einer der Dolmetscher vor, den Text doch besser mit Bubblefish zu übersetzen, denn das alles sei doch deutlich anspruchsvoller als erwartet. Auch, dass das im Hintergrund laufende Lied nun schon zum zehnten Mal gespielt werde, kommentiert jemand kritisch.
Nachdem Basti und Kristina die ausführliche Erörterung Chevaliers zu der in Basel präsentierten Arbeit sowie die von der Autorin identifizierten Regeln für Riefenstahls Transkriptionen übersetzt haben, kommen sie auf einige weiter gefasste Aussagen der Autorin zu sprechen. Chevalier schreibe, so die Sprecher, dass es die Strategie sei, die Riefenstahl interessiere. In diesem Zusammenhang integriere sie ein Zitat des Künstlers, welches besage, dass er das Original der Kopie vorziehe. Doch scheint es an dieser Stelle sowohl Übersetzungs- als auch Verständnisprobleme zu geben und die Sprecher wenden sich fragend an Leni Riefenstahl: „Stimmt das [?] Magst du das Original mehr als die Kopie [?]“.
Es wird unübersichtlich. Riefenstahl korrigiert das Gesagte und versucht zu erklären, dass er das Format gegenüber der originalen künstlerischen Arbeit vorziehe. Die Frage nach einer guten oder schlechten Übersetzung sei in diesem Zusammenhang irrelevant. „Was ein Glück“ erwidert einer der Sprecher, der andere stößt einen angestrengten Laut aus und bemerkt „ich glaube ich muss sehr viel trinken um das zu ende zu kriegen.“ Die Unruhe der Beteiligten nimmt zu, die Übersetzung erfolgt nachlässiger. Als es im Zuge des Artikels um eine Galerie mit dem Namen Anselm Dreher geht, werden die Beteiligten albern. Ein Schreibfehler der Autorin, die statt Anselm Amselm schrieb, verleitet einen Sprecher zu der Bemerkung amselm klinge wie vögeln. Wieder kommentiert eine Person, dass sich das im Hintergrund laufende Lied wiederhole.
Im Verlauf des Textes folgt nun ein kunsthistorischer Vergleich zwischen Riefenstahls Vorgehensweise und den künstlerischen Strategien James Brooks’, der sich den Übersetzern kaum zu erschließen scheint. Auch die metaphorische Sprache der Autorin bereitet ihnen sichtlich Probleme. Chevalier bringt an, Riefenstahl vergleiche seine sinnentleerten Texte mit einer mit fließendem Wasser gefüllten Plastiktüte im Wasser und es gehe darum, den Sinn aus der Form zu extrahieren. Nachdem sich die Autorin vorrangig den künstlerischen Strategien gewidmet habe, konzentriere sie sich nun auf die literarischen Motive innerhalb Riefenstahls Praxis, fassen die Übersetzer zusammen. Chevalier zufolge erlaube es die Variation im Transkriptionsprozess, verschiedene literarische Spielarten anzuwenden. Auch das automatische Schreiben, die écriture automatique der Surrealisten, wird an dieser Stelle diskutiert. Chevalier zufolge ginge es darum, den Sinn und das Niedergeschriebene komplett zu trennen, dolmetschen die beiden. Ein Sprecher merkt an; „wenn ich die ganze Zeit schreiben würde was mir die ganze Zeit in den Kopf kommen würde würden dauernd Schimpfworte kommen“.
Riefenstahl ginge es nicht nur um das Kunstwerk, sondern ebenso um die Situation in ihrer Gesamtheit, paraphrasieren die Übersetzer ein von der Autorin angeführtes Zitat. Daran anschließend erkennt Chevalier offensichtlich einen weiteren theoretischen Bezug. So schreibe sie den Dolmetschern zufolge, dass es für Situationisten wie Guy Debord und Gil J. Wolman nicht nur selbstverständlich war, dass man ein Werk korrigieren und verschiedene Fragmente in ein neues integrieren könne, sondern dass ebenso die Möglichkeit bestünde, den Sinn dieser Fragmente zu ändern. Riefenstahl wiederum, so übersetzt ein Sprecher die Aussagen der Autorin, stelle auch diese Regeln wieder auf den Kopf, indem er zusätzlich ein Korrektiv einführe. „Machst du noch mit [?]“, fragt die übersetzende Person die andere und fordert zu einem Wechsel auf. Doch ihr Gegenüber lehnt ab: „nein […] ich verstehe das alles gar nicht“.
Schließlich schlägt Chevalier offensichtlich noch einen weiteren Bogen, indem sie einige jüngere amerikanische Künstlerpositionen wie Seth Price und Wade Guyton mit ins Spiel bringt, deren Namen im Transkript bemerkenswerterweise nicht durch andere Künstlernamen ersetzt wurden. Sie schreibe, so die Übersetzer, dass sich auch diese Künstler im Rahmen ihrer Praxis auf bestimmte Formate bezögen, diese manipulierten und reaktivierten. Als Chevalier in ihrer Beschreibung nun scheinbar auch noch die politische Dimension dieser Arbeiten anspricht, merkt die verzweifelte Person an: „Ich kann da um die Ecke nicht gucken“. Auch der andere Sprecher gesteht ein: „ich verstehe kein Wort mehr“.
Einer der Sprecher versucht, den Inhalt des Abschnitts sinngemäß herunterzubrechen.
Während die von Chevalier genannten amerikanischen Künstler Dinge verändert hätten, habe Leni Riefenstahl Fehler oder paradoxe Elemente in seine Arbeiten integriert, übersetzt er. Erneut wird von jemandem das sich wiederholende Lied im Hintergrund kommentiert. Das Gefühl von Ungeduld wird zunehmend spürbar. Doch die Aussicht darauf, dass der Text bald endet, spornt die Sprecher während ihrer Übersetzung an.
Resümierend halte Chevalier fest, dass Riefenstahls Praxis immer auf Material beruhe, welches bereits in „Form und in Bewegung“ gebracht worden sei. Auf diese Weise kritisiere er den authentischen Charakter des Originals, übersetzen die beiden Sprecher.
Das Namensregister am Ende seiner literarischen Produktionen weise der Autorin zufolge auf die „aktuelle Repräsentation seines social networks“ hin. Gleichzeitig, so wird weiter übersetzt, werde genau dieser Index wieder verfremdet, was der Autorin zufolge einen literarischen Raum eröffne.
Chevalier schreibe, so dolmetschen die Sprecher, dass Riefenstahl paradoxe Sachverhalte auf allen logischen Ebenen sichtbar mache. Eine Praktik, die sich lediglich auf die Oberfläche beziehe, würde hier infrage gestellt, übersetzen sie ihre abschließenden Worte.

alors littéralement la citation c'est je préfère le format au travail le format
original au travail artistique
je préfère le format original au travail artistique
je préfère le format plutôt que le
s où c'est en anglais ah non c'est ça je préfère le format face au travail artistique pour cette
question ou sur ce point c'est une question de bon ou mauvais
de
ça veut dire une question de bonne ou mauvaise traduction
a suite ou de mauvaise traduction
t
irrelevant
quelle chance
as là ouh
les deux sont des objets culturels intéressants quand ils sont formatés
a s'appelle déjà Bubble Fish comment sont à disposition
ire sur internet disponibles chacun peut les utiliser l'interprétation est laissée de côté
ce qui est important c'est le transport du format
un Copyright et maintenant on doit recommencer au début
ici non non non ça va comme ça
élevé que ce qu'on avait à traduire à ça n'a pas fonctionné
oh
hmm une traduction en allemand du mot Layout serait « Auslegung » et
ça veut dire à la fois le type d'interprétation et le développement
nne hmm tu changes « il s'agissait du oui oui
ça ne va plus
si
nayer a il s'agit d'un travail artificiel hmm
où
élargir ça c'est ce que représente la la le chemin artistique
où en sommes-nous
donner une forme à quelque chose
a veut dire armurerie mais non
interpréter quelque chose
non donner une forme à quelque chose c'est l'interpréter
e là tu as parlé des années 1990 ah oui pardon oui c'est interpréter quelque chose et là tout est
potentiellement transformable hmm il veut une transformation de
situation universelle
1990 sous une forme de publications d'une situation universelle
sitions est curieusement c'est comme par exemple dans sa dernière exposition à la Galerie
stahl la photographie du stand montre Zwirner David Zwirner quand on doit lire tous les noms
le « présentoir » pour Leni Riefenstahl il ne s'agit pas ici d'une œuvre mais plutôt de
nt restées vides comme c'était prévu reproduire une exposition et la surface entière de la galerie Zogmayer
ont construit pour servir de bureau ou avait initié dans les années 90 la transformation d'une surface
de documents apparaît que il décida d'exposition en surface réflexive dont l'attention de la critique d'art
iste et à partir de là de faire sa propre institutionnelle s'était emparée pour Leni Riefenstahl le but de cette mise
veau magazine en forme consiste à créer un cadre un bon cadre dans lequel on peut
montrer que beaucoup sont possibles que l'on
on en est où
hmm que l'on
peut montrer
qu'on peut admirer qu'on peut critiquer
s l'interrogent « sur la pertinence in où
eni Riefenstahl précise ou dit ou bien dans ses transformations se combinent hmm
e ou l'origine ne sont pas importantes des stratégies artistiques et des stratégies littéraires
mais tu lis beaucoup
non mais j'écris beaucoup
n attends une seconde est-ce que eh bien publie le alors
vec la proximité de son appartement Tirala
Tirala
où il trouve Zogmayer et surtout la je crois que je vais devoir boire beaucoup pour finir ça
encore une page et demi la transformation est une stratégie artistique
« continues sont » un récit qui prend des formes plastiques c'est l'histoire
zine Tirala découvre que le nom du « C'est pourquoi l'histoire »
c'est pourquoi
c'est pourquoi
l'histoire de la rencontre de Zogmayer et d'Anselm Dreher ou bien c'est
egistrement et de photos les les pourquoi l'histoire des deux a fait advenir la forme
qui est Anselm Dreher
fenstahl associent à des moments c'est un nom bizarre
Anselm carrément mais je connais quelqu'un qui s'appelle Anselm avec
un deuxième nom mais ici ça s'écrit Amselm et non pas Anselm
Amselm
Amselm
hat du magazine Artforum jusqu'à en je peux encore
c'est un verbe ou quoi amselm
amselm c'est comme baiser
e Tirala ah oui alors là on cite ta phrase j'aimerais encore je peux encore raconter
on quand c'est tellement ressemblant beaucoup beaucoup beaucoup d'histoires dit Leni Riefenstahl après une
mêmes Tirala l'Artforum il reste encore longue déclaration pour l'exposition
p sûr on trouve ça à l'intérieur oui c'est ça
stallation où en es-tu
répétition
tu le fais en plus ou quoi
« ces transformations »
la chanson est belle mais
ici
ah oui je ne sais pas qui c'est
n d'une installation ça vient de l'idée qui donc
usique ah « le tour » ça pourrait être James Brooks
oui
l'idée de James Brooks
Marcel vous pouvez dire Marcel
Marcel
e tour est le nom d'une installation qui c'était séparé du contenu du poème « Un coup de dés jamais n'abolira
groupe de musique le hasard et douze plaques avec à l'emplacement »
« avec emplacement des verts des rectangles noirs selon l'intérpretation
de Rancière il cherchait »
donc son idée était de présenter le contenu du poème de façon
d'atteindre une plastification dialectique

Michael Riedel
Exposition
16 octobre - 13 novembre 2010
Vernissage - samedi 16 octobre 16h - 21h
Exhibition
16 October - 13 November 2010
Opening - Saturday 16 October 4pm - 9pm

GALERIE MICHEL REIN
42 rue de Turenne - F-75003 Paris
tel +33 1 42 72 68 13
fax +33 1 42 72 81 94
galerie@michelrein.com
www.michelrein.com
GMR Grand Palais booth A1
21-24 OCTOBRE fiac!

déterminés avec une signification équivalente avec politiquement
je ne peux pas voir en coin
je ne comprends plus un mot pour elle c'est cette inversion des formats
signifiant la même chose avec une inversion de quelque chose avec des
formes politiques les autres artistes américains semblent réactiver des
signes et réactiver des formats hmm dans un champ limité comme par
exemple du collage et de la peinture
non mais sérieusement tu as tout dit ou est-ce qu'elle a fait des
recherches quelque part
recherché elle-même
elle était sympa elle ne s'en était pas du tout occupée avant non
mais j'en déduis qu'ils ont qu'ils ont changé des choses mais Leni
Riefenstahl au contraire de ces artistes américains Leni Riefenstahl fait
des erreurs une chose paradoxale et transporte l'objet à un autre niveau
du coup elle pense
on est là « nécessairement »
oui
la chanson
toi tu n'y es plus du tout si
si
c'était tout le temps j'en suis sûr et certain
occupe-t-en « nécessairement »
où en sommes-nous
on est là on l'a presque ça s'arrête juste là
alors Leni Riefenstahl introduit et et hmm une chose ce qui est clair car
son matériel initial son matériel originaire hmm était déjà déjà mis en
forme et en mouvement « de mises en forme » il n'y a aucun document
qui n'ait déjà été mis en forme il critique indirectement le caractère
authentique de l'original
et du document
et du document une autre caractéristique de sa production littéraire oui
de sa production textuelle l'index des noms à la fin de l'édition la foule
de noms cites et de ses et l'indice renvoie à la representation actuelle
de son network social
de son réseau social
de son réseau social mais Leni Riefenstahl l'ésquive habilement « et
retourne la situation en pervertissant l'index » mais Leni Riefenstahl
esquive cette remarque habilement en pervertissant l'index des noms
nombre de personnes fonctions animaux et cetera
et cetera
la représentation apparaît ou apparaît d'autre part ni fausse ni truquée
l'indexation hmm ouvre et organise hmm
un espace
un espace littéraire
c'est exactement ça
qui est construite comme une topologie
exactement
ou construite comme une cartographie
une grande qu'est-ce que c'est « consistance se retrouve dans la
procédure de transport »pour lui l'important c'est la procédure de
transport dans l'exposition
c'est comme un événement avec une surface déterminée et une période
de temps déterminée
noms et dates oups
thèmes de vernissages ex textes explicatifs et cetera
à Basel il a parce qu'il a hmm reconstruit le meuble de la galerie
et remplacé par non et rempli de document de son propre magazine
dans lequel vas-y reprends depuis le début
« par le biais » c'est quoi déjà
« biais des textes issus »
donc dans le magazine il y avait des textes des enregistrements et avec
ces magasines il a rempli le meuble ou la reconstruction du meuble mais
qu'est-ce qu'elle veut dire
« incorpore »
ça doit vouloir dire est parvenu à une autre dimension en le faisant
autant
« Plus généralement parce qu'il incorpore les paradoxes en les rendant
visibles à tous les niveaux logiques » dit plus généralement il rend des
choses paradoxales visibles à tous les niveaux logiques et sous des
formes différentes et il crée par cette manière de procéder dialectique
une cohérence du système de signes on peut y entrer mais on risque de
se perdre dans les détails hmm attends voir une pratique
que là je comprends pas du tout la dernière phrase
« pratique »
une pratique qui se
à la surface
rapportée à des passages de format ou d'interprétations est ici mise en
question
ça veut dire quoi « tension »
dans un rapport très tendu je dirais les extraits entre parenthèses
proviennent d'un entretien avec l'artiste
bien « avec l'artiste sauf indications contraires les extraits entre guillemets
proviennent d'un entretien avec l'artiste sauf indications contraires » ça
veut dire quoi sans
sans sans sans alors qu'il n'a pas contredites les citations qu'elle a
utilisées
tu es cité tel que tu t'es exprimé tu vois elle a pillé Dirnbaum elle a
entièrement pillé on voit bien là ■

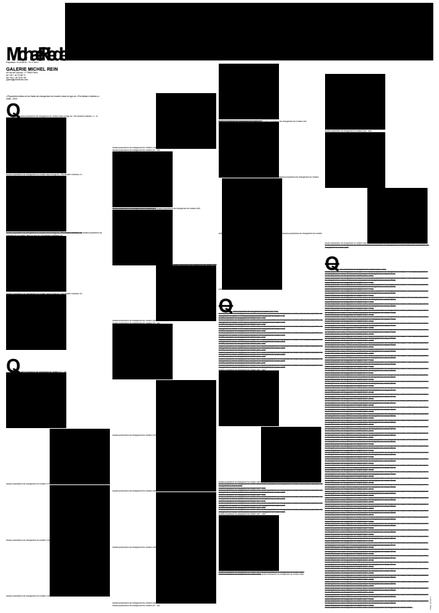
Traduction: Alexandre Lissner
(Le texte est également paru en allemand sous le titre „Gil J. Wolman")

quand l'a-t-elle vu c'était quand
en été
as-tu récité un poème
hmm
il est difficile de ne pas comprendre le rapprochement par lequel Leni
Riefenstahl sépare forme et contenu afin d'une part avec les blocs de
textes et d'autre part avec les Layout de

© Michael Riedel, 2010

Leni Riefenstahl

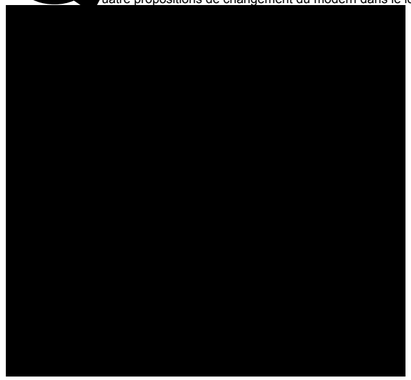
Ohne Titel (Leni Riefenstahl), 2010
42 x 59,4 cm



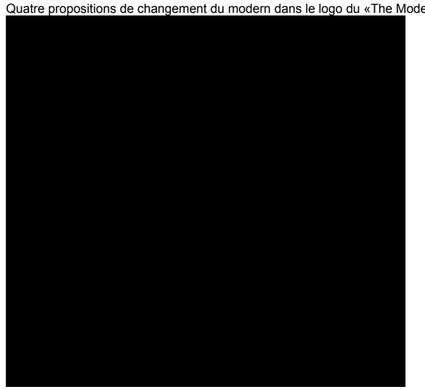
Ohne Titel [Propositions faites et non faites de changement du modern (dans le logo du „The Modern Institute")], 2010
59,4 x 84 cm

«Propositions faites et non faites de changement du modern (dans le logo du «The Modern Institute»)»
2008 - 2010

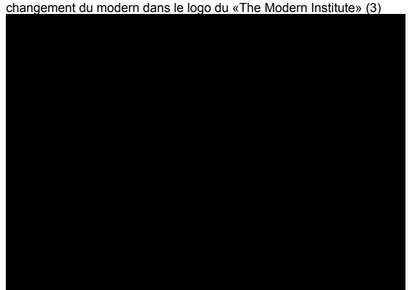
Quatre propositions de changement du modern dans le logo du «The Modern Institute» (1 - 4)

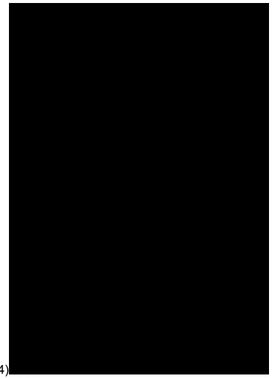


Quatre propositions de changement du modern dans le logo du «The Modern Institute» (1)

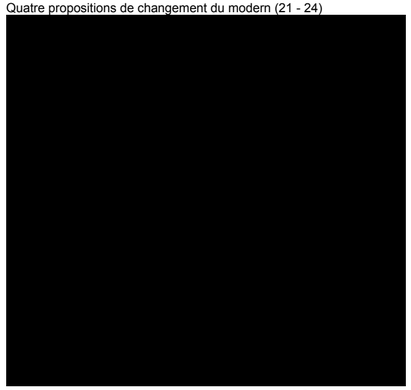


~~Quatre propositions de changement du modern dans le logo du «The Modern Institute» (2)~~ Quatre propositions de changement du modern dans le logo du «The Modern Institute» (3)

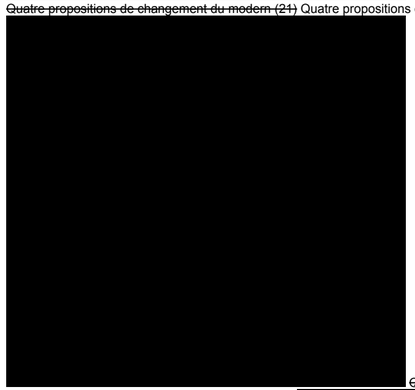




Quatre propositions de changement du modern (14)
Quatre propositions de changement du modern (21 - 24)



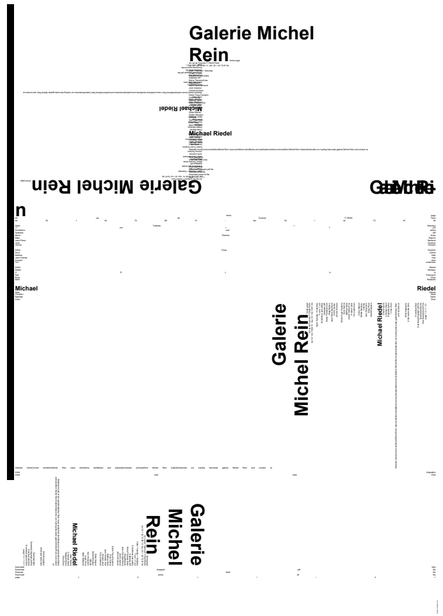
~~Quatre propositions de changement du modern (21)~~ Quatre propositions de changement du moder



~~Quatre propositions de che~~

The Armory Show (New York), 2012

Paris, 2010



Ohne Titel (Galerie Michel Rein), 2010
59,4 x 84 cm

lel

Rein news exhibitions fairsBooks and publicationsArtists archivesRent Michel Rein GalerieSubscribe our mailing listLocate galerie Michel Rein and contact us

home

page

Turenne F-75003 Paris

fax: 33 1 42 72 81 94

>

Saturday

>

pm

and

artists

reza

Afif

Alves

Bajevic

Bertrand

Colomer

Durham

a

Faustino

Garcia

Hale

Hue

Jalut

Leiderman

Marcel

Nikolaev

N

Perjovschi

Põne

Raidpere

Riedel

Sekula

Ward

Zarka

Zhen

ein

home page

42,rue de Turenne F-75003 Paris

33 1 42 72 68 13 - fax: 33 1 42 72 81 94

Open Tuesday > Saturday

11 am > 7 pm

Exhibitions and artists

Saâdane Afif

Maria Thereza Alves

Maja Bajevic

Jean-Pierre Bertrand

Jordi Colomer

Jimmie Durham

Didier Fiuza Faustino

Dora Garcia

Mathew Hale

Jean-Charles Hue

Armand Jalut

Yuri Leiderman

Didier Marcel

Stefan Nikolaev

ORLAN

Dan Perjovschi

Elisa Pône

Mark Raidpere

chael Riedel

Allan Sekula

Christian Ward

Raphaël Zarka

Chen Zhen

ur mailing listLocate galerie Michel Rein and contact us

Artist biography

Artist web sites links

Download files

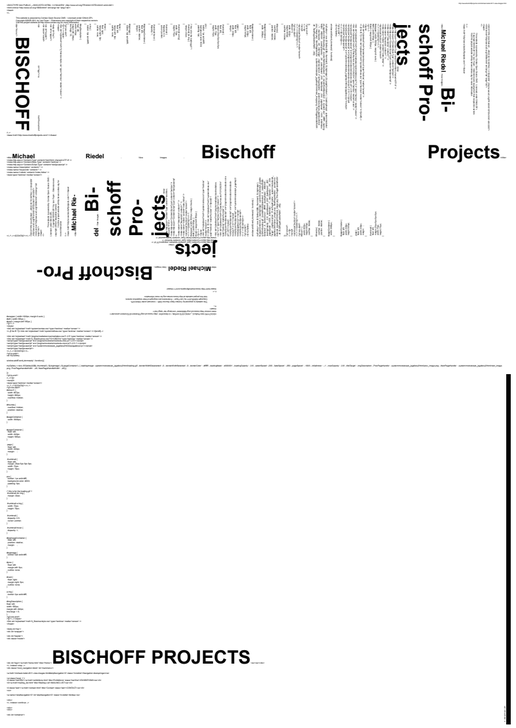
Download biograph pdf file

Dowload artist file

Download press kit file

page 1 2 < 1 / 2 >

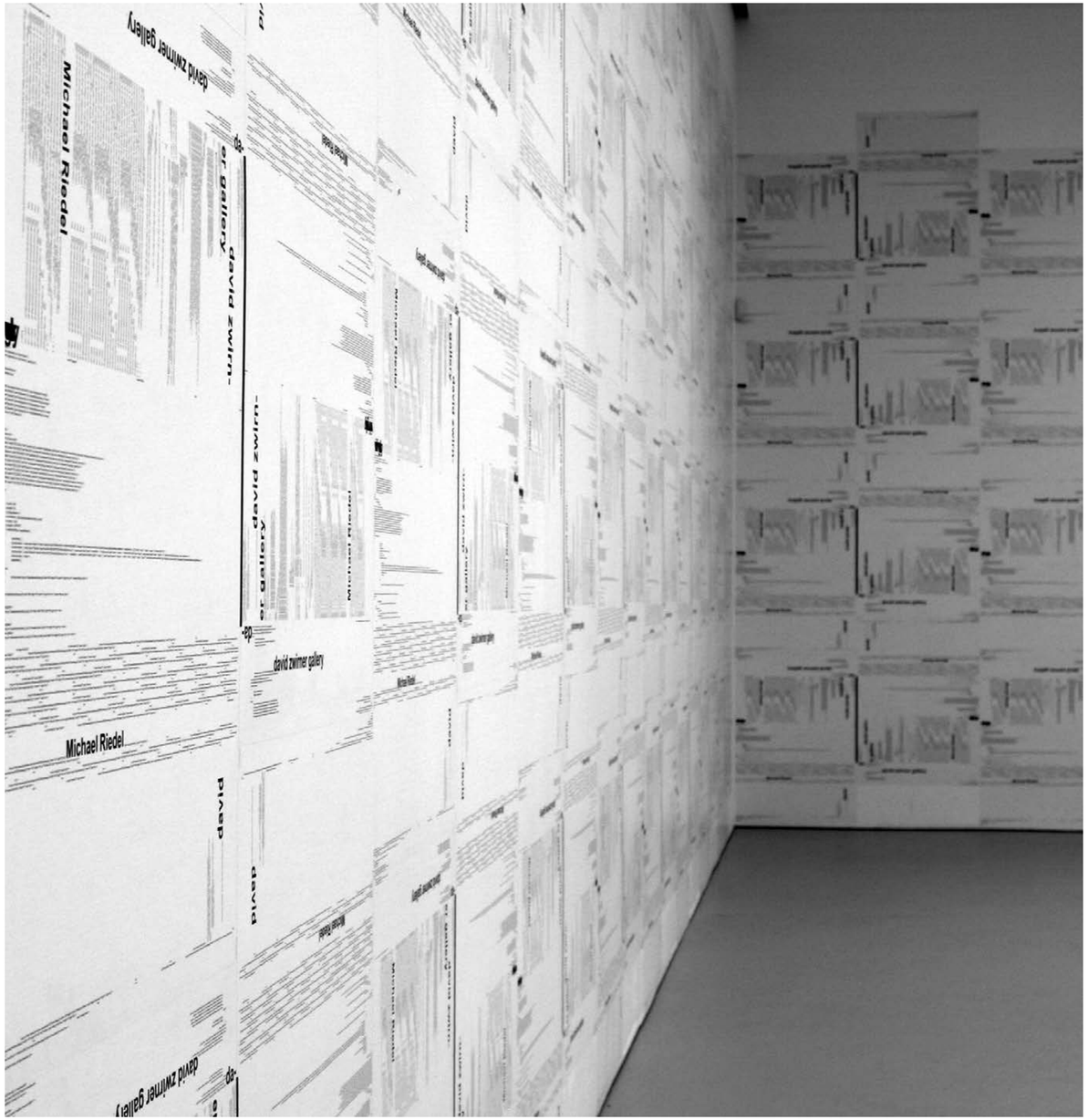
: ,1000', ,initialIndex' : ,-1', ,maxOpacity' : ,0.8', ,titleTarget' : ,imgDescription', ,PrevPageHandle' : ,system/modules/pk_jsgallery2/html/prev_image.png', ,NextPageHandle' : ,system/modules/pk_jsgallery2/html/next_image.

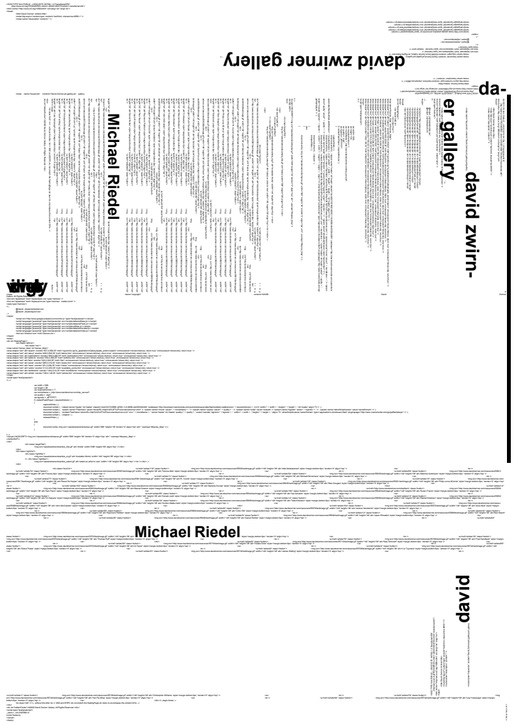


Ohne Titel (Bischoff Projects), 2011
70 x 100 cm

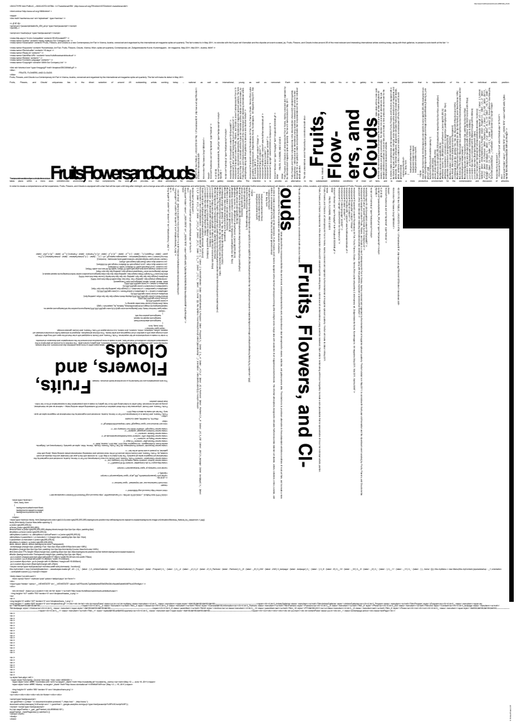
Ohne Titel (Galerie Senn), 2011
59,4 x 84 cm

```
<meta                                    name="copyright"                                    content="©2008                                    David
Gallery. All Rights Reserved." />
<link rel="stylesheet" href="/styles/basic.css" type="text/css" />
<link rel="stylesheet" href="/styles/print.css" type="text/css"  media="print" />
<style type="text/css">
<!--
        @import „/styles/extended.css";
        @import „/styles/layout.css";
-->
</style>
        <script src="http://www.google-analytics.com/urchin.js" type="text/javascript"></script>
        <script language="javascript" type='text/javascript' src='/scripts/detectorBase.js'></script>
        <script language="javascript" type='text/javascript' src='/scripts/detectorFlash.js'></script>
        <script language="javascript" type='text/javascript' src='/scripts/utilities.js'></script>
        <script language="javascript" type='text/javascript' src='/scripts/detectorAcrobat.js'></script>
        <script language="javascript" type='text/javascript' src='/scripts/detectorVideo.js'></script>
        <link rel="shortcut icon" href="/favicon.ico">
</head>
<body>
<div id="floatingPage">
        <div class="leftCol">
                <div class="nav">
<map name="topnav_Map" id="topnav_Map">
<area shape="rect" alt="search" coords="507,0,558,35" href="/cgi-binGo.cgi?a_application=GalleryApp&x_action=search" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="about" coords="469,0,506,35" href="/about.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="publications" coords="399,0,468,35" href="/publications.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="editions" coords="350,0,398,35" href="/editions.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="fairs" coords="320,0,349,35" href="/fair/" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="press" coords="285,0,319,35" href="/press.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="news" coords="251,0,284,35" href="/news/" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="works" coords="213,0,250,35" href="/available_works.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="exhibitions" coords="149,0,212,35" href="/exhibitions/" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
<area shape="rect" alt="artists" coords="108,0,148,35" href="/artists.htm" onmouseover="showLink(true); return true;" onmouseout="showLink(); return true;" />
</map>
<script type="text/javascript">
<!--//

                var width = 588;
                var height = 36;
                var requiredVersion = 7;
                var movieName = „http://www.davidzwirner.com/top_nav.swf";
                var quality = „high";
                var bgcolor = „#FFFFFF";
                if ( detectFlashPlayer ( requiredVersion ) )
                {
                        captureWrites ( );
                        document.writeln ( ‚<object name="loader" id="loader" classid="clsid:D27CDB6E-AE6D-11cf-96B8-444553540000" codebase="http://download.macromedia.com/pub/shockwave/cabs/flash/swflash.cab#version=' + requiredVersion + ‚,0,0,0" width="' + width + ‚" height="' + height + ‚" id="loader" align="TL">' );
                        document.writeln ( ‚<param name="FlashVars" value="docsURL=http%3A%2F%2Fwww.davidzwirner.com/" /> <param name="movie" value="' + movieName + ‚" /> <param name="quality" value="' + quality + ‚" /> <param name="scale" value="noscale" /> <param name="bgcolor" value="' + bgcolor + ‚" />  <param name="allowScriptAccess" value="sameDomain" />' );
                        document.writeln ( ‚<embed FlashVars="docsURL=http%3A%2F%2Fwww.davidzwirner.com/" src="' + movieName + ‚" name="loader" id="loader" quality="' + quality + ‚" scale="noscale" bgcolor="' + bgcolor + ‚"  width="' + width + ‚" height="' + height + ‚" align="TL" allowScriptAccess="sameDomain" type="application/x-shockwave-flash" pluginspage="http://www.macromedia.com/go/getflashplayer" />' );
                        document.writeln ( ‚</object>' );
                        releaseWrites ( );
                }
                else
                {
                        document.write(‚<img src="/assets/elements/topnav.gif" width="588" height="36" border="0" align="top" alt="" usemap="#topnav_Map" />');
                }

//-->
</script><NOSCRIPT><img src="/assets/elements/topnav.gif" width="588" height="36" border="0" align="top" alt="" usemap="#topnav_Map" />
</NOSCRIPT>
</div>
                <div class="pageTitle">
                        <img src="/assets/elements/artists_title.gif" alt="Artists" width="588" height="68" align="top" /></div>
        </div>
        <div class="rightCol">
                <div class="rightNav">
                        <img src="/assets/elements/artists_st.gif" alt="Available Works" width="149" height="85" align="top" /></div>
                <!--<div class="rightNav">
                        <img src="/assets/elements/artists_select.gif" alt="select an artist to view" width="149" height="89" align="top" /><br /></div>-->
        </div>

                        <div class="fourCol">                        <a href="artists/116/" class="button">                        <img src="http://www.davidzwirner.com/resources/55593/textimage.gif" width="149" height="38" alt="Adel Abdessemed" style="margin-bottom:6px;" border="0" align="top" />                        </a>
        <a href="artists/74/" class="button">                        <img src="http://www.davidzwirner.com/resources/55597/textimage.gif" width="149" height="38" alt="Tomma Abts" style="margin-bottom:6px;" border="0" align="top" />                        </a>                        <br />                        <a href="artists/56/" class="button">
textimage.gif" width="149" height="38" alt="Francis Alÿs" style="margin-bottom:6px;" border="0" align="top" />                        </a>                        <br />                        <a href="artists/54/" class="button">                        <img src="http://www.davidzwirner.com/resources/55605/textimage.gif" width="149" height="38" alt="Mamma And
```





Ohne Titel (David Zwirner Gallery), 2010
70 x 100 cm



Ohne Titel (Fruits, Flowers, and Clouds), 2011
70 x 100 cm

Fruits, Flowers, and Clouds

Fruits, Flowers, and Clouds

Fruits, Flowers, and Clouds

Fruits, Flowers, and Clouds

takes place within a more open exhibition-like environment, one that complements the work, and provides an ideal atmosphere for viewers, collectors, and gallery owners alike. The intention is to provide an alternative to the substandard exhibition conditions of most art fairs, and to create a more productive environment for the contemplation and discussion of artworks.

In order to create a comprehensive art fair experience, Fruits, Flowers, and Clouds is equipped with a bar that will be open until long after midnight, and a lounge area with a selection of art magazines and artist books. This informal atmosphere, designed to stimulate fruitful encounters between art dealers, artists, collectors, critics, curators, and visitors, is a crucial aspect of Fruits, Flowers, and Clouds' general concept.

The solo presentations are not fractured by a conventional booth structure. Instead,

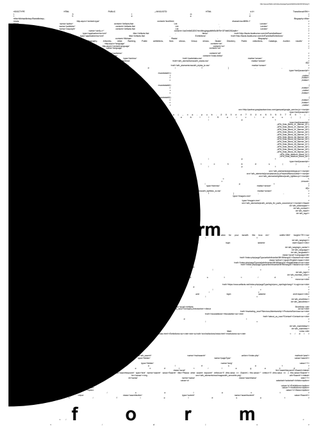

```
<!DOCTYPE html PUBLIC "-//W3C//DTD XHTML 1.0 Transitional//EN" "http://www.w3.org/TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd">
<html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" >
<head>
<link href="/cache/css.css" rel="stylesheet" type="text/css" />
<!--[if IE 6]>
<script src="/javascript/static/fix_IE6_all.js" type="text/javascript"></script>
<![endif]-->
<script src="/cache/js.js" type="text/javascript"></script>
<meta http-equiv="X-UA-Compatible" content="IE=EmulateIE7" />
<meta name="Author" content="ready made by Our Company Ltd." />
<meta name="Keywords" content="Kunstmesse, Art Fair, Fruits, Flowers, Clouds, Vienna, Wien, spike art quarterly, Contemporary art, Zeitgenössische Kunst, Kunstmagazin, Art
around 25 of the most relevant and interesting international artists working today, along with their galleries, to present a solo booth at the fair." />
<meta name="Description" content="Fruits, Flowers, and Clouds is a new Contemporary Art Fair in Vienna, Austria, conceived and organised by the international art magazine sp
<meta name="Revisit-after" content="15 days" />
<meta name="Reply-to" content="" />
<meta name="identifier-URL" content="www.fruitsflowersandclouds.at" />
<meta name="Robots" content="" />
<meta name="Content-Language" content="" />
<meta name="Copyright" content="2009 Our Company Ltd." />
<link rel="shortcut icon" type="image/gif" href="/dropbox/DSC00648.gif" />
<title>
FRUITS, FLOWERS, AND CLOUDS
</title>
<style type="text/css">
html, body, form
{
background-attachment:fixed;
background-repeat:no-repeat;
background-position:top left;
}
</style>
<style type="text/css">body, html {background-color:rgb(0,0,0);color:rgb(255,255,255);background-position:top left;background-repeat:no-repeat;background-image:url(/dropbox/h
body {font-family:Courier New;letter-spacing:1}
a {color:rgb(255,255,255)}
a:hover {color:rgb(255,255,255,0)}
#menuPanel a {color:rgb(255,255,255);display:block;margin:0px 0px 0px 40px; padding:0px}
#menuPanel a:hover {color:rgb(255,255,255,0)}
ul#myMenu li activeParent > a, ul#myMenu li activeParent > a {color:rgb(255,255,0)}
ul#myMenu li parentItem ul, ul#myMenu li parentItem > ul.menuItem {margin:0px; padding:0px 0px 0px 10px}
li.parentItem ul.menuItem li {color:rgb(255,255,255)}
#myMenu li.visited > a {color:rgb(255,255,255)}
#doc, #doc2, #doc3, #doc4 {background-color:Transparent}
.contentpage {margin:0px; padding:17px 10px 0px 30px;width:618px;font-size:108%}
#myMenu {margin:0px 0px 0px 5px; padding:1px 0px 0px 0px;font-family:Courier New;font-size:100%}
#footer {background-color:Transparent;margin:0px; padding:3px 0px 4px 35px}
.yui-t-custom {margin:auto;text-align:left;width:57.69em;"width:56.301em;min-width:750px}
.yui-t-custom #yui-main .yui-b {margin-left:16.3846em;"margin-left:16.0000em}
.yui-t-custom #yui-main {float:right;margin-left:-25em}
</style><script type="text/javascript">window.addEvent(‚domready', function(){
this.myContent = new Content({loaderIcon : '/assets/ajax-loader.gif', cO : {'_li' : {label : '_'},"li_Artists/Galleries':{label : 'Artists/Galleries'},"li_Program' :{label : '_Program'},"li_ : {label
:'_li_6' : {label : '_6'},"li__10' : {label : '_10'},"li__9' : {label : '_9'},"li_' :{label : '_'},"li__11' : {label : '_11'},"li_ : {label : '_'}}, 'home' :{}}); this.myMenu = new Menu(this.myContent,{openE
</script>
</head>
<body class="yui-skin-sam">
<form name="form1" method="post" action="default.aspx" id="form1">
<div>
<input type="hidden" name="__VIEWSTATE" id="__VIEWSTATE" value="fwEPDwUKLTg3MzMwNzE5MGRkG9LVReeoM3ebbKX8PXuoORm6gA=" />
</div>
<div id="doc2" class="yui-t-custom"><div id="hd" style="><a href="http://www.fruitsflowersandclouds.at/default.aspx">
<img height="147" width="763" border="0" src="/dropbox/header_4.png" />
</a>
<br />
<img height="0" width="187" border="0" src="/dropbox/trans_1.png" />
```


Fruits, Flowers, and Clouds

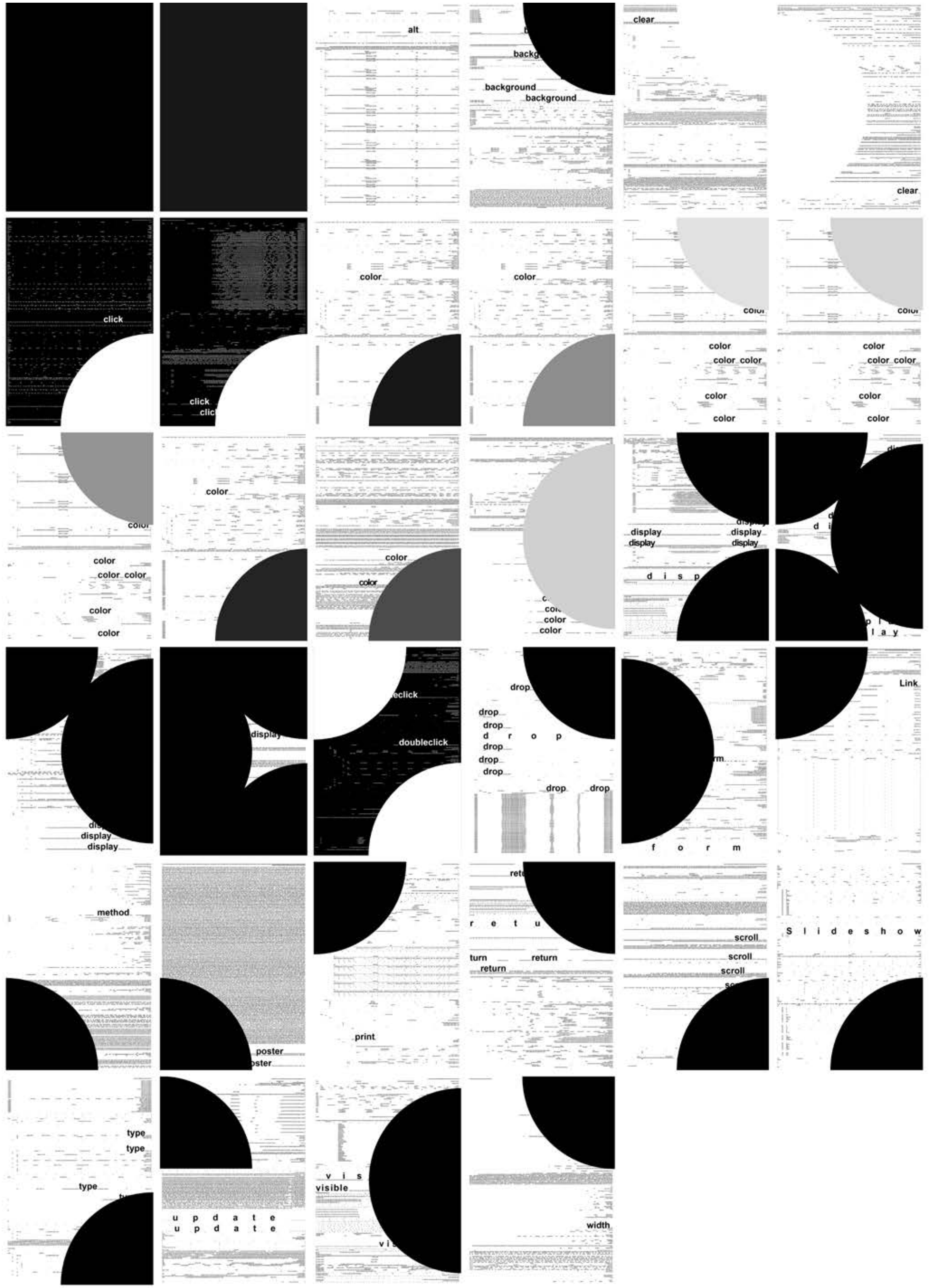
takes place within a more open exhibition-like environment, one that complements the work, and provides an ideal atmosphere for viewers, collectors, and gallery owners alike. The intention is to provide an alternative to the substandard exhibition conditions of most art fairs, and to create a more productive environment for the contemplation and discussion of artworks.

In order to create a comprehensive art fair experience, Fruits, Flowers, and Clouds is equipped with a bar that will be open until long after midnight, and a lounge area with a selection of art magazines and artist books. This informal atmosphere, designed to stimulate fruitful encounters between art dealers, artists, collectors, critics, curators, and visitors, is a crucial aspect of Fruits, Flowers, and Clouds' general concept.

The solo presentations are not fractured by a conventional booth structure. Instead,

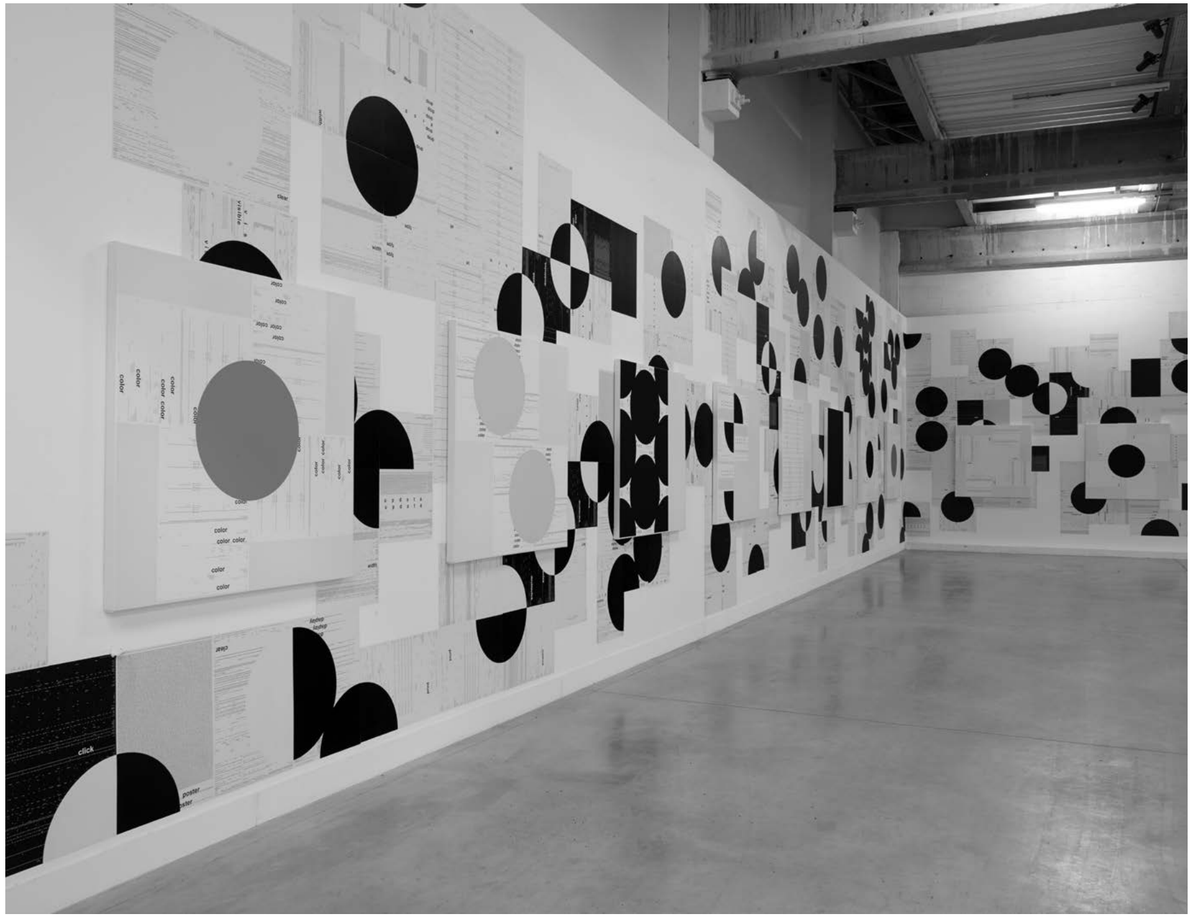


Ohne Titel (Form), 2013
42 x 59,4 cm

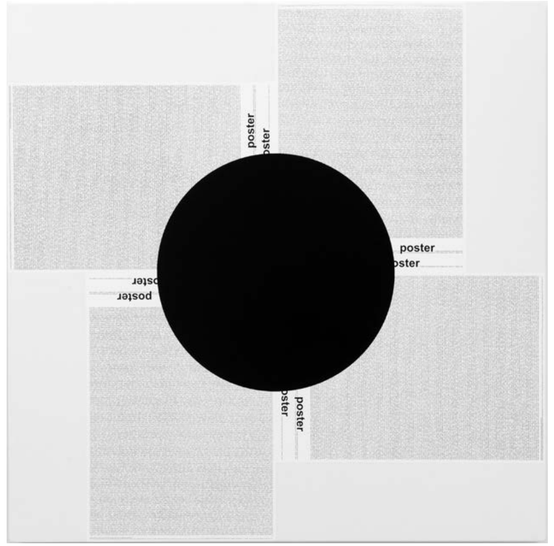


34 Poster for Poster Painting, je 42 x 59,4 cm

Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 2015

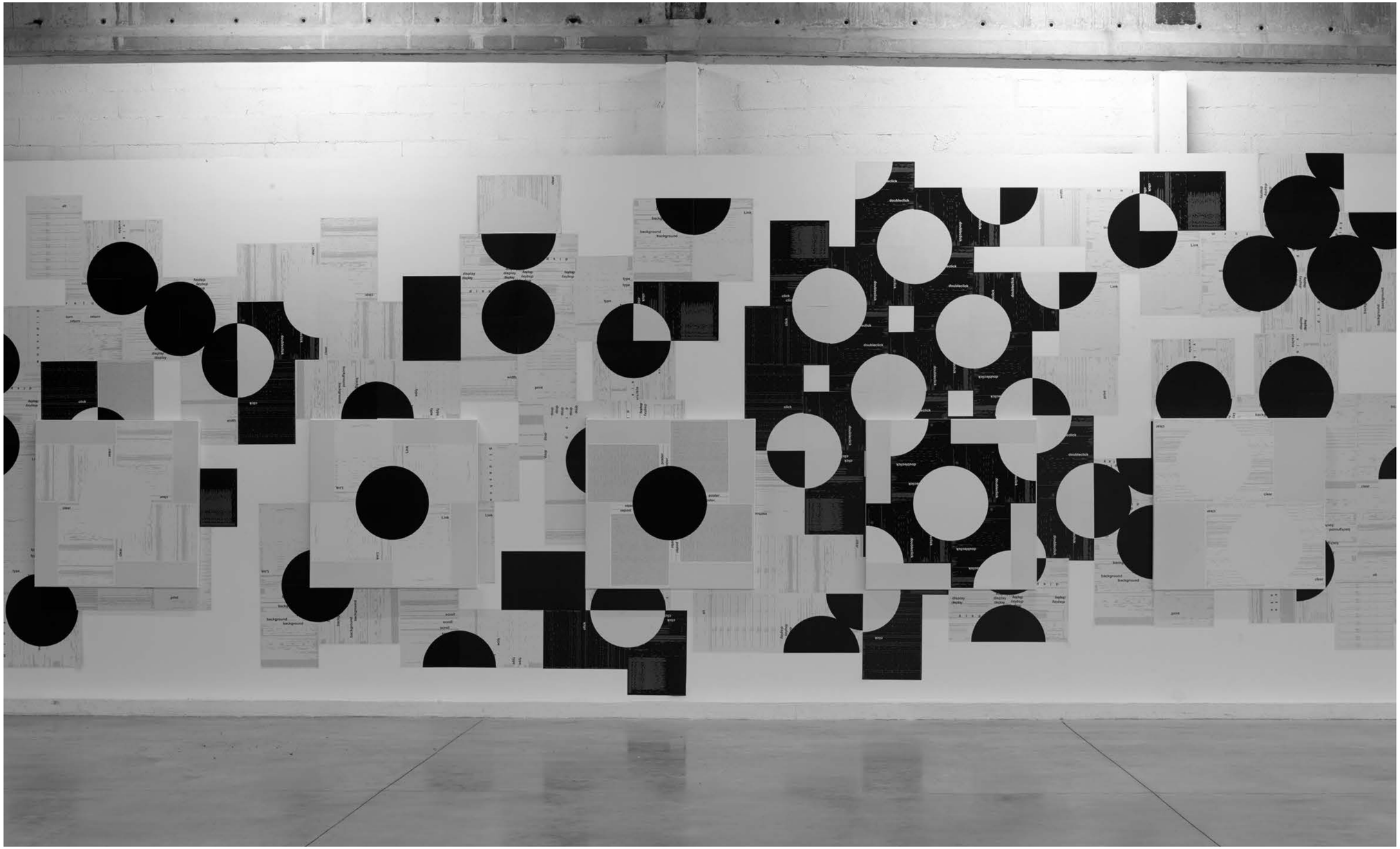


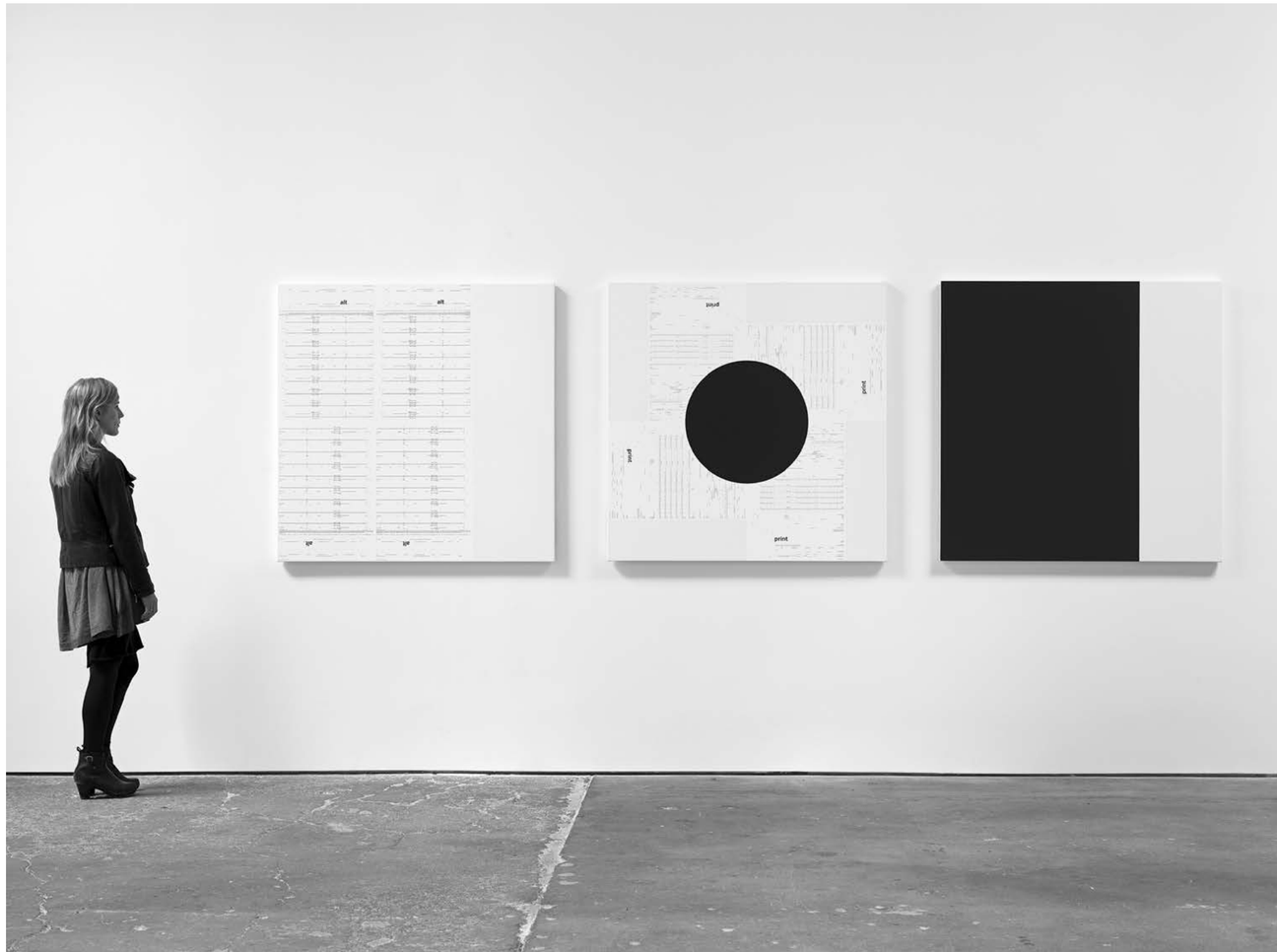
Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 2015

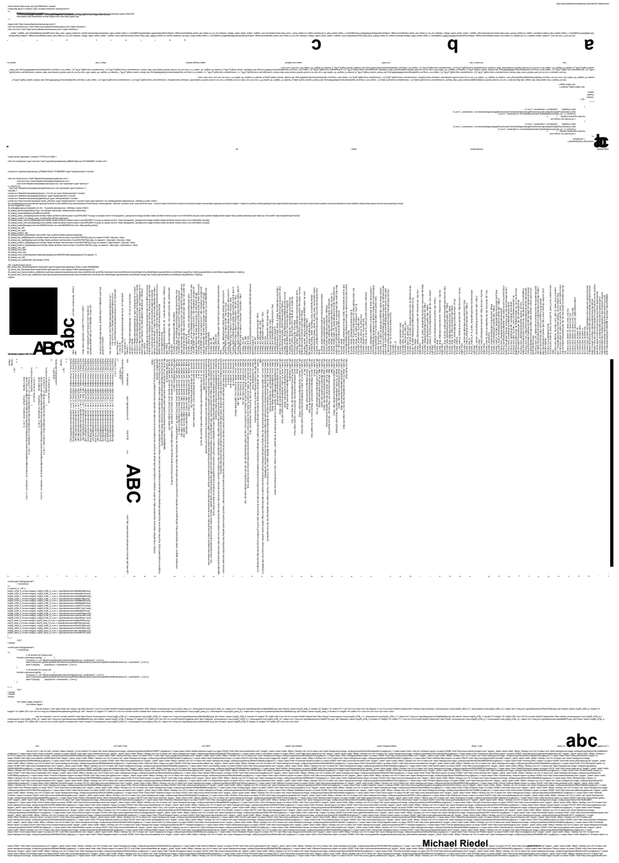


Ohne Titel (Poster), 2014
120 x 120 cm

Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 2015




alt
alt
print
print
print
print



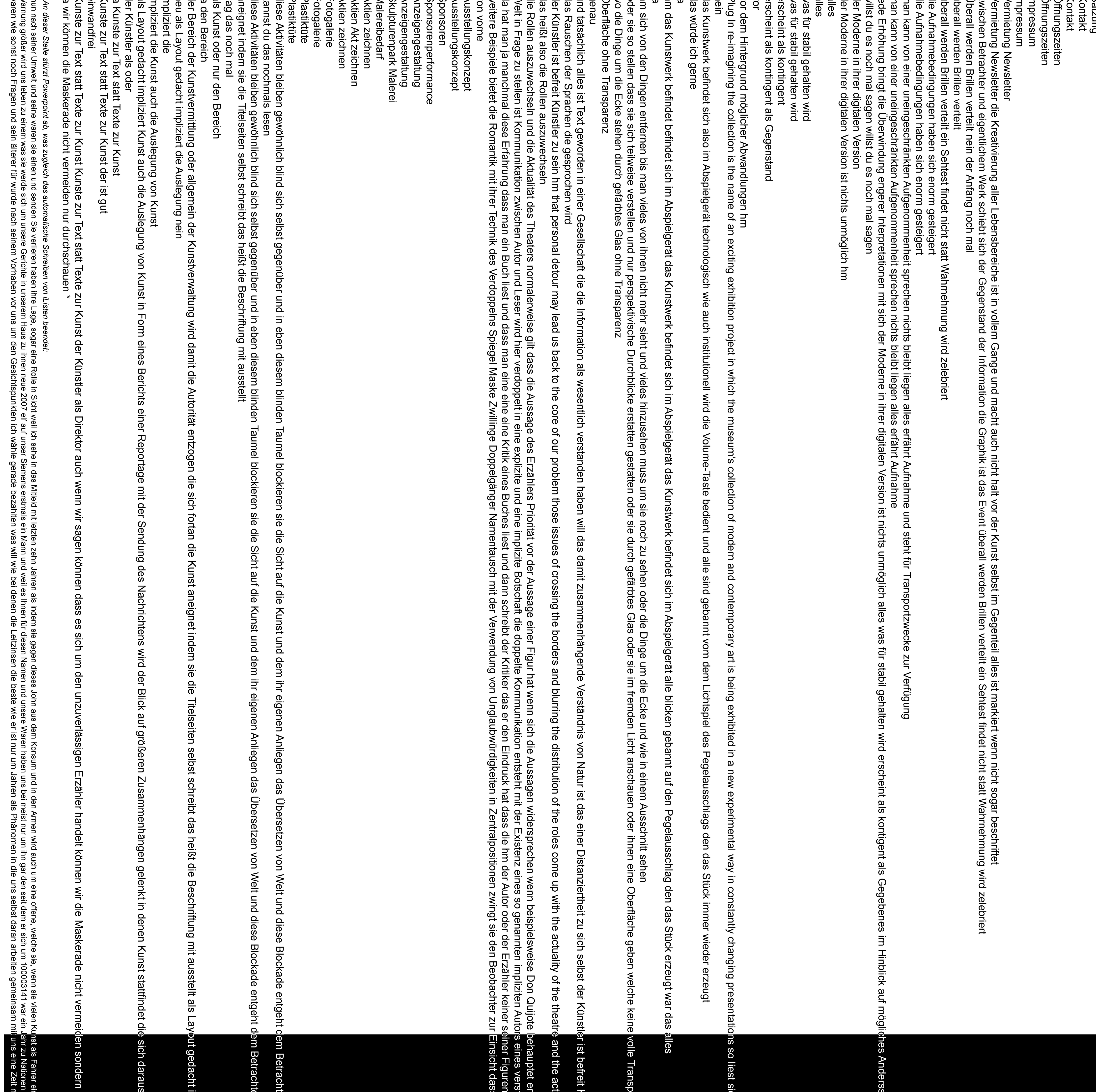
Ohne Titel (ABC), 2007
84 x 118,8 cm

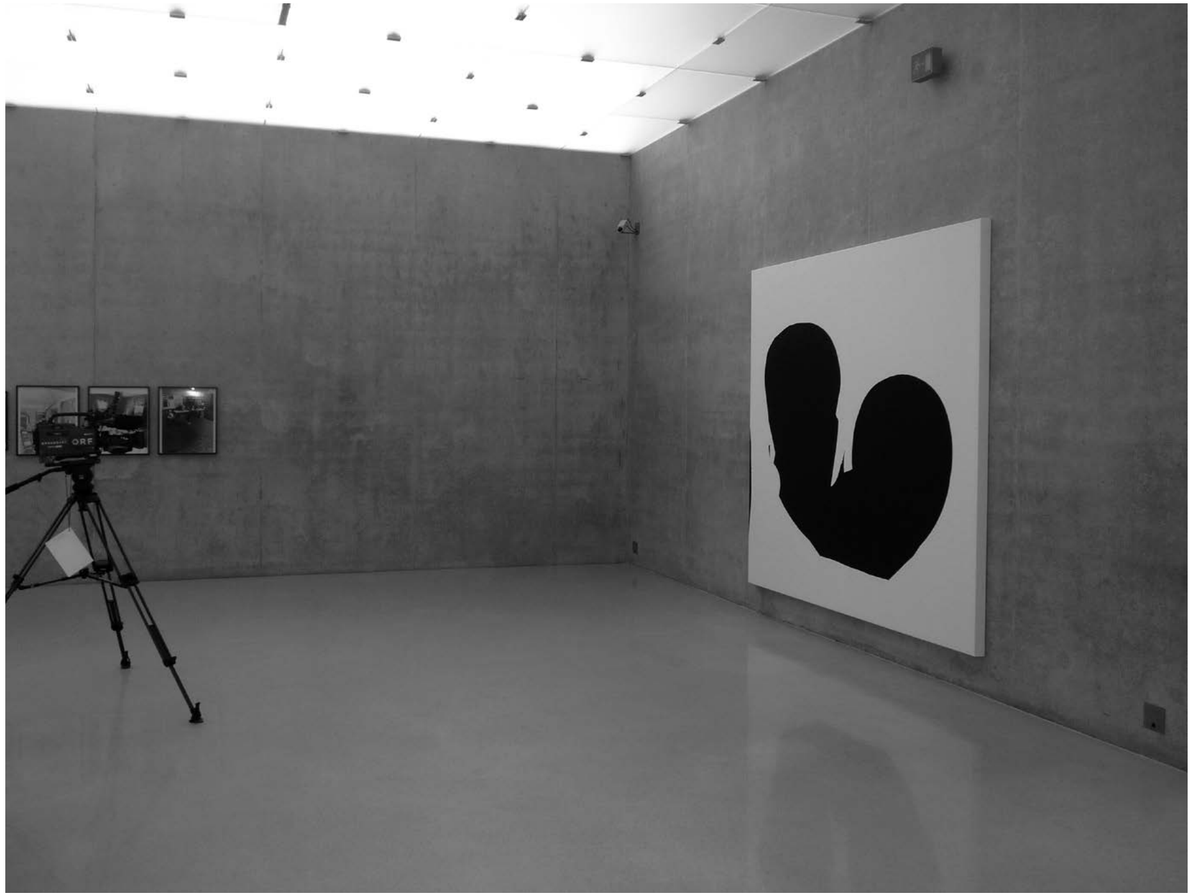
"2" a d j d h d . x e p u l / w

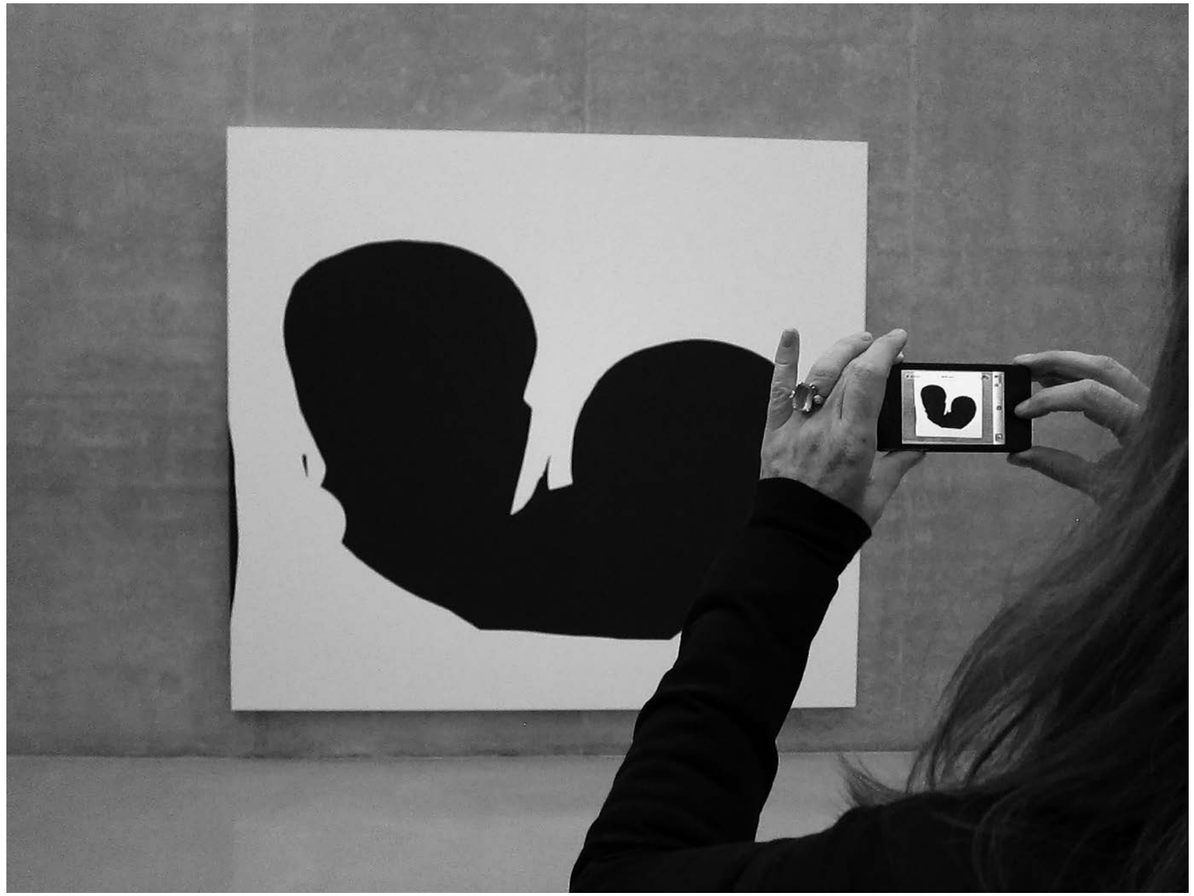
u o d e l u

text-align:center}
font-size: 10px;line-height:10px;padding:2px 6px 3px;font-weight:bold}
ground-repeat:no-repeat;background-image:url(http://static.ak.fbcdn.net/rsrc.php/v1/yU/r/
-image:url(http://static.ak.fbcdn.net/rsrc.php/v1/yX/r/i_olVTKMYsL_.png);vertical-align:top;
al;letter-spacing:-1px}
14px}
nal;line-height:1;margin:0;overflow:visible;padding
vertical-align:middle !important;border-bottom
px";body.scrollTop+"px")}
"lucida grande", tahoma, verdana
ant;text-decoration:none !important
solid 1px #29447e;border-
-60px;font-size: 24px;line-
text-shadow:none}
background-position:left -138px;font-size: 13px;line-
background-position:right -307px}
padding:3px 8px 3px 12px;margin-left:38px}
padding:2px 6px 3px

Ohne Titel (Marcus), 2011
59,4 x 84 cm







Vier Vorschläge zur Veränderung von So im Ausstellungstitel „So machen wir es. Techniken und Ästhetik der Aneignung“, Kunsthaus Bregenz, 2011

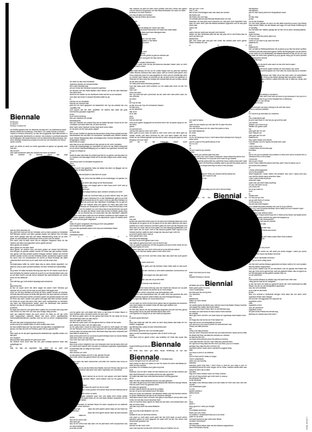
Vier Vorschläge zur Veränderung von Bulletin 72 (1- 4), 2011
je 21 x 29,7 cm

New York, 2012

Biennale

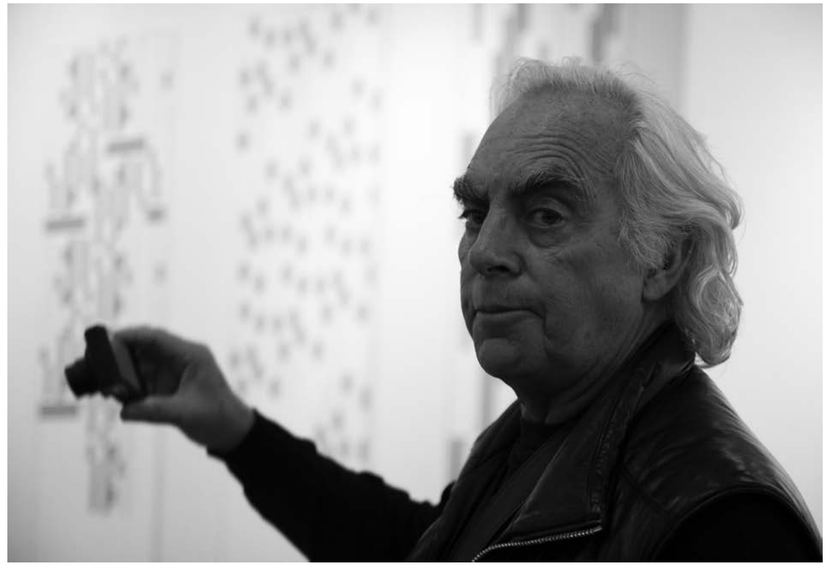
(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)

Am Eröffnungsabend der 54. Venedig Biennale 2011 nähern sich die zwei mutmaßlichen Täter im Auto dem Frankfurter Portikus und gehen dabei noch einmal den Ablauf des geplanten Kunstraubs durch. Die Täter sind der Künstler Michael Riedel und sein Komplize, dessen Name Steffen erst am Ende der 52 minütigen verschriftlichten Audioaufnahme offenbart wird. Geplant ist der Raub einer Währung aus der Ausstellung Time Bank von Julieta Aranda und Anton Vidokle im Portikus. Die Tat gleicht keinem klassischen Kunstraub. Michael will die ausgestellte künstlerische Währung „Time“, die Geldscheinen ähnelt und eine alternative Zahlungsmethode darstellen soll, nach dem Raub wieder an ihren ursprünglichen Platz zurücklegen. Währenddessen wird der Komplize bei laufender Kamera die von Michael begangene Tat dokumentieren. Auf diese Weise sollte Filmmaterial entstehen, das zusammengeschnitten den zeitlichen Ablauf der Aktion umkehrt, so dass das Wegnehmen der Scheine von der Palette als das Zurücklegen erscheint.
Die ausgestellten Scheine aus dem Portikus zu entfernen, stößt bei Michael jedoch auf Einspruch - was „wenn die sagen da waren mehr Scheine“. Michaels Besorgnis, dass unter anderem Sicherheitsmaßnahmen gegen ihren geplanten Kunstraub eingeleitet wurden, geht auf einen Verrat zurück. Ihre Pläne hatten sich bereits rumgesprochen, nachdem ein eingeweihter Angestellter des Portikus sie verpfiffen hat. Steffen winkt dies aber mit der Begründung, „die denken doch auch das hat sich jetzt erledigt dadurch dass das aufgeflogen ist“, ab.
Die Planung wird durch einen Anruf aus einer Apotheke unterbrochen, die Michael aufgrund einer Zustellung von „kolloidatem Silber“ kontaktiert. Auf der Suche nach einem geeigneten Parkplatz setzten die beiden ihre Diskussionen fort. Geklärt werden muss, wer zuerst in den Portikus eintritt, welche Position der Komplize, der die Aktion mit laufender Kamera festhält, einnimmt und was gefilmt werden soll. Sie einigen sich darauf, dass Steffen vorgeht, um sich umzusehen. Nachdem das Auto geparkt wurde und sich dieser auf die Vorhut in den Portikus begeben hat, führt Michael noch schnell ein Telefonat mit Moses und bittet ihn darum, die Lieferung der Apotheke entgegen zu nehmen.
Nachdem die Vorhut zurückkehrt, ändert sich schlagartig der Plan. Bei dem Aufseher des Portikus handelt es sich um „so ein[en] Typ[en] mit schwarzen Haaren […] so ein dicklicher“. Dieser weiß wer Michael ist und wird aufgrund des Verrats vermutlich sofort wissen, was Michael im Portikus vor hat. Nachdem die Position des Aufsehers analysiert wurde, stürmen sie mit dem Schlachtruf „let’s go rock ’n roll“ den Portikus. Das Gesicht mit einer venezianischen Maske bedeckt, die auf die parallel stattfinden Eröffnung der 54. Venedig Biennale verweist, steckt Michael das Geld in eine mitgebrachte Tasche. Der Aufseher verschließt jedoch augenblicklich die Tür, ruft die Polizei und hindert die Kunstdiebe an der Flucht.
Der Weg nach Draußen wird jedoch nicht nur den Tätern sondern auch einem italienisches Besucherpaar verwehrt, das seine sofortige Freilassung verlangt und nicht bis zum Eintreffen der Polizei warten will. Da Michael und sein Komplize befürchten, dass die Speicherkarte der Kamera von der Polizei beschlagnahmt wird, verbünden sie sich kurzerhand mit den Italienern, damit diese vom Eintreten der Polizei Fotos machen können. Diesen ist - anders als dem Aufseher des Portikus - sofort klar, dass es sich bei dem vermeintlichen Kunstraub um eine „Performance of Art“ handelt und tauschen bereitwillig die Emailadresse mit Michael aus, der in diesem Durcheinander abermals von dem Kurier der Apotheke angerufen wird. Der Italiener greift derweilen zu drastischen Mitteln, indem er den Gesundheitszustand seiner Begleiterin als Druckmittel anführt, um der auferlegten Freiheitsberaubung zu entgehen. Die Gespräche der Italiener untereinander werden nur mit „[italienisch]“ gekennzeichnet und wurden nicht verschriftlicht. Es geht daher nicht hervor, worüber sie sich untereinander austauschen. Durch die auf Englisch geführten Gespräche zwischen ihnen und dem Aufseher geht aber hervor, dass sie die eingeleiteten Maßnahmen des Aufsehers nicht nachvollziehen können: „we’re not you’re problem the problem is there and we’re innocent this is ridiculous this is not a bank“. Vermutlich aufgrund der Androhung des Italieners „she’s sick and we have to go because if not you’re in trouble if she has to go to the hospital“ und der Notsituation der Italienerin „I have a serious problem […] so I have to go and take my medicine“ schließt der Aufseher die Tür auf und lässt das italienische Paar frei. In diesem Moment sagt Michael entschlossen „Steffen wir gehen auch“ und offenbart dabei den Namen des Komplizen.
Da für die Verschriftlichung der Sprachaufnahme jede verbale Äusserung transkribiert wurde, aber keinem der Protagonisten zugeordnet werden kann, sofern jener nicht mit Namen genannt wurde, kann nur gemutmaßt werden, wer bei dem daran anschließenden vulgären Wortgefecht „Halt die Fresse“, „halt’s Maul“, „arme Wurst“, „lass den in Ruhe den Arsch“ gesagt hat. Fest steht aber, dass Michael und Steffen die Flucht gelingt noch bevor die Polizei eintrifft. Der über seinen damit verbundenen Machtverlust erzürnte Aufseher versucht sie noch unter Gewaltanwendung davon abzuhalten, was ihm letztlich nicht gelingt. Der Text endet mit Steffens Entschluss: „Michael ich mach das nicht mehr“.



Ohne Titel (Biennale), 2011
42 x 59,4 cm

The Armory Show (New York), 2012



:he details, see page 15.1 / Press the REC button.2 / Begin

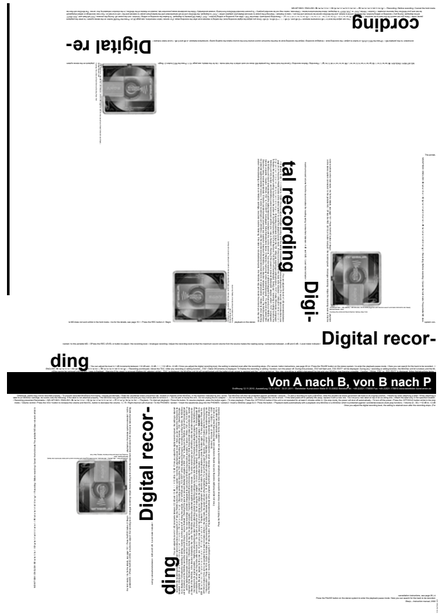
„Club(b)ed Club – *Rio (Berlin)*", *282 Minuten, 04.03.2006* (together with Dennis Loesch and Hank Schmidt in der Beek)
Michael Riedel, 2007
Courtesy the artist and David Zwirner Gallery, New York

playback on the stereo system

ıg / somewhere between -4 dB and 0 dB. / Level meter indicator /

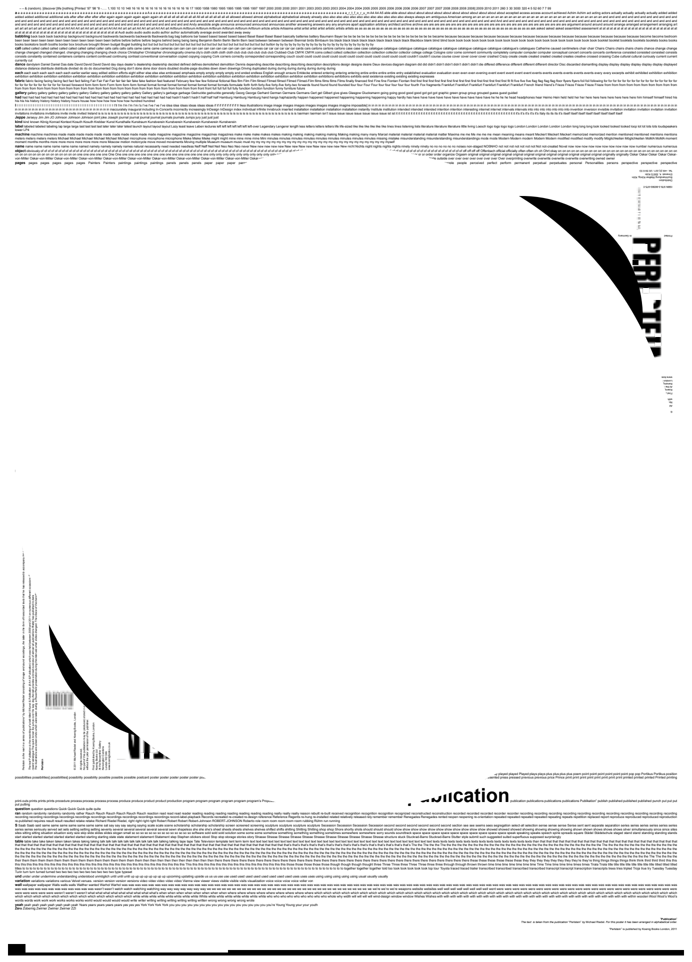
Digital re-

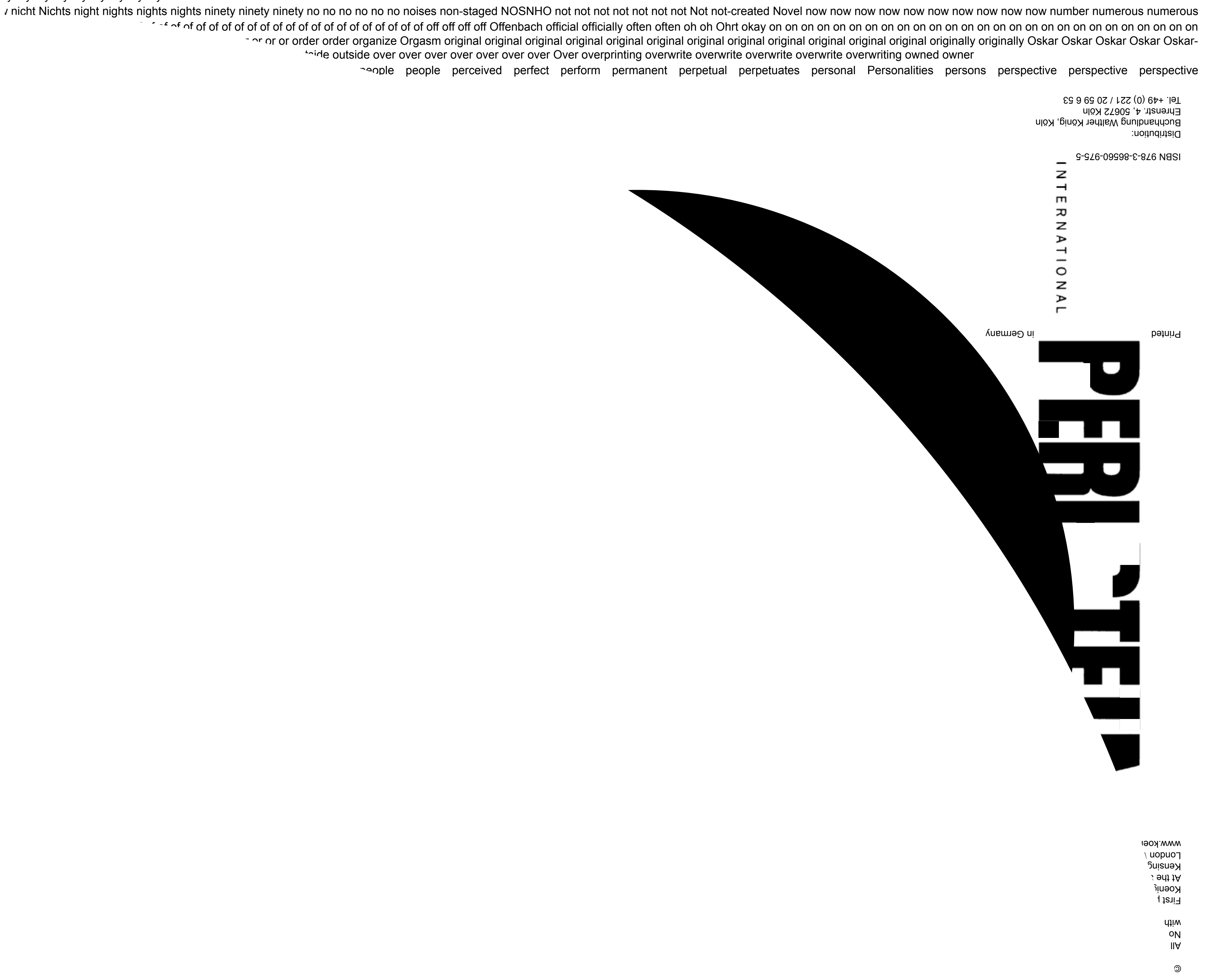
s retained even after the recording stops. (For cancel-/ lation instructions, see page 26.)4 / Press the PAUSE button on the stereo system / to enter the playback
on, „TOC" (Table OfContents) is displayed. To finalise the recording or editing / function, turn the power off. During this process „TOC"will flash and „TOC EDIT!"
is displayed, the MiniDisc unit lid will remainlocked until the battery/main power is restored and the / unit is turned on. Your new recordings or edited changeswill
sed accidentally / Slide the accidental erase prevention tab, located on theside of the MiniDisc, in the direction indicated by the / arrow. The MiniDisc will then be



Ohne Titel (Digital Recording), 2010
59,4 x 84 cm

Geschrieben und nicht geschriebene Texte [Aufnahmen 1999 - 2007], Kunsthalle Wien, 2015





Ohne Titel (Publication), 2011
59,4 x 84 cm

gehört

Spielregeln hm zuerst mal wie
cheinen wird So machen wir es
Arakawa bis Andy Warhol und
em beginnen könnten nämlich
r bei der Transkription jeweils
nnen und vielleicht wäre es in
twas über das Verhältnis das
hat zu sagen also warum er
spräch teilzunehmen sollen wir
er wer das wäre Marcel Bugiel
fragen seht ihr irgendwas oder

ich nicht das man
en so blaue Symbole okay also
ich schon was zum Verhältnis

n über Michael Riedel ja oder
durch
amen durch dann merken wir
en können

chen Reihenfolge der nächste

e Stimme gut erkennen können
er

ielleicht aus um nachher beim
men zu zuordnen
aber das macht ja nichts
h oder

be ich wir können ja mal einen
in
pricht am Ausschlag
t so logisch
nde sprechen wobei dann der
muß weil wir insgesamt 15000
das sind ja nur 10 Minuten

n jeder mal zu sprechen warum
aden wurde über das Werk von

will der Marcel als zweiter
wer immer gerade durchgehen
das einfach in chronologischer
sschreibung auch richtig bleibt

Lust oder wie magst du das
er Beginn vielleicht zu sagen in
und seine Arbeit steht

t 1985 aus Rüsselsheim und
r Andere gemacht zusammen
ch mich auch erst so seit hm

em Arbeitskontext aber eben
vom Theater her ehmm ich
h Dramaturg am Stadttheater
macht hat da war ehm zu einer
ig unwichtig war und ehm der
cht das die Arbeit von Thomas
s Stück war unwichtig und es
n Theater üblich ist gabs trifft
m Bühnenbildner der Michael
o über das Stück und was man
usgehend war halt der ehm das
war im Endeffekt so in in vielen
so die Umrisse der Wohnung
hat und das ehm gleichzeitig
wie das die meisten von euch
einfach diese Gesprächs war
hierung eingegangen und ehm
dazu gekommen bin und die
ar ich glaube gerade mit dem
studiert Ende seines Studiums
ine von diesen Stuckrad-Barre
eigentlich ist das was mich mit
ich einer der wenigen bin die
en und der eigentlich eher so
t diese Texte überhaupt dafür
er der wenigen der sie gelesen
elesen hat bevor sie gedruckt

Korrekturtexte zum Beispiel die
01 am 11. September in Wien

MICHAEL RIEDEL

„The quick brown fox jumps over the lazy dog""

GABRIELE SENN galerie

Schleifmühlgasse 1A A-1040 Wien
T +43 1 5852580 F +43 1 5852606
office@galeriesenn.at www.galeriesenn.at
Di - Fr 11.00-18.00 Uhr, Sa 11.00-16.00 Uhr

Eröffnung
Montag, 14.11.2011 18.00 Uhr

Ausstellungsdauer
15.11.2011 - 22.12.2011 und
10.1.2012 - 14.1.2012

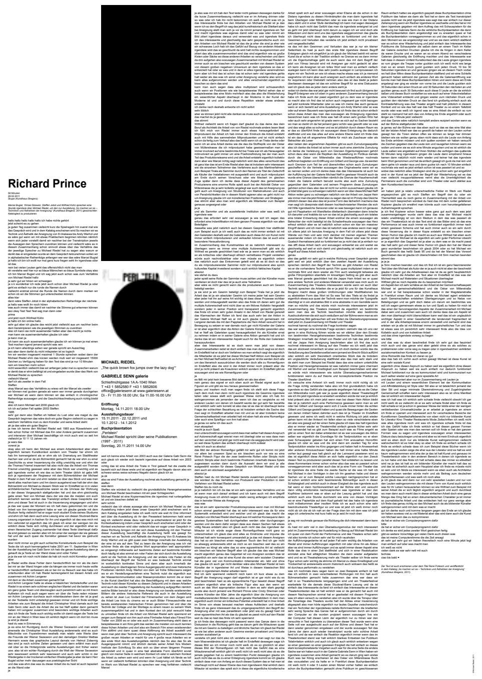
Buchpräsentation
„Perlstein"
Michael Riedel spricht über seine Publikationen
(1997 - 2011)
Sonntag, 20.11.2011 14.00 Uhr

weil ich kenne eine Arbeit von 2003 auch aus der Galerie Gabi Senn die sich glaub ich wieder sich bezieht irgendwie auf diese Arbeit von 2003 oder
richtig das ist eine Arbeit die Tirala in Tirol gekauft hat die zweite die bezieht sich auf diese erste und ist eigentlich ein Negativ davon also ein schwarz-weiss weiss-schwarz Negativ davon glaub ich so
ja ok
also es sind Fotos der Ausstellung nochmal als Ausstellung gemacht ja
steffen
was denn
Steffen wie würdest du vielleicht die grundsätzliche Herangehensweise von Michael Riedel beschreiben mit ein paar Schlagworten
Michael Riedel ist eine Kopiermaschine die irgendwo mal runtergefallen ist und ein bisschen defekt ist
sehr schön
vielleicht das ich etwas aussage also warum ich Michael Riedel zu der Ausstellung indem jetzt diese unser Gespräch jetzt erscheinen wird in dem Katalog eingeladen habe ich weiß nicht wie weit ihr Drei informiert seit über die Ausstellung ob ihr den Pressetext bekommen habt sonst sag ich vielleicht etwas dazu weil das ja entscheidend ist jetzt für die Kontextualisierung indem unser Gespräch auch erscheinen wird oder der Kontext erscheinen wird oder vielleicht das wir sogar unser Gespräch in diese Richtung bringen mit der sich diese Ausstellung mit den Themen dieser Ausstellung beschäftigt die Ausstellung heißt wie gesagt So machen wir es Technik und Ästhetik der Aneignung Von Ei Arakawa bis Andy Warhol und es gibt quasi zwei Stränge innerhalb der Ausstellung der eine ist wie auf dem Titel zu lesen die der Aneignung was ich viel schöner finde als das englische Wort appropriation weil appropriation

irgendwie was
genau das erfordert sehr viel sozusagen ja wie soll ich sagen das erfordert eine Indentifikation mit dem ganzen Prozess eigentlich von allen Beteiligten
dasselbe was jetzt natürlich auch bei diesem Gespräch hier stattfindet zum Beispiel auch ja ich weiß auch das es nicht immer einfach ist mit den Galeristen deshalb weil die Galeristen auch diese Art von Kunst nicht immer einfach mitproduzieren und verkaufen können das ist auch eine besondere Herausforderung
im Zusammenhang des Kunstmarktes ist es natürlich interessant zu überlegen wenn es immer eine multiple Autorenschaft gibt wie du Wilfried es gerade geschildert hast wär es ja wenn man es als wirklich so als kritisches oder überhaupt ethisch vertretbares Projekt verstehen würde auch nachvollziehbar oder man müsste es eigentlich ordern das natürlich auch das Einkommen geteilt wird ab es ist doch so das du als mitproduzierender Sammler nicht nur mitproduzierst also sprich kulturelles Kapital investierst sondern auch wirklich faktisches Kapital
absolut
wie stehst du dazu
jeder spielt seine Rolle der Sammler muss zahlen und der Künstler muss verdienen ist doch klar das ist ja auch eine Teilnahme
aber wäre es nicht gerecht wenn die die produzieren auch am Gewinn beteiligt werden
ja sie sind ja am Gewinn beteiligt zum Beispiel Tirala hat ja jetzt die Arbeit das ist ja ein absoluter Gewinn ich meine jeder hat sein Gewinn aber jeder hat ihn auf seine Art wichtig ist dass diese Prozesse sichtbar werden und mitausgestellt werden also das finde ich daran sehr gut die multiple Autorenschaft wird nicht über so ein fiktives Kollektiv hergestellt sondern jeder in seiner Position wird transparent gemacht eigentlich das finde ich einen sehr guten Ansatz in der Arbeit von Riedel generell das Klarmachen der Rollen ich fand das auch sehr bei der Aktion in der Galerie Michael Neff wo er mit auch glaube ich gemeinsam mit Lengerer damals die mit den Pappkartons die Hein Arbeit versucht hat in Bewegung zu setzen er war damals noch gar nicht Künstler der Galerie er ist aber eigentlich über die Aktion der Galerie Künstler geworden also hat er Neff als Galeristen quasi herausgefordert ihn als Künstler ernst zu nehmen indem er in seiner Galerie eine Aktion gemacht hat und ich denke das ist ein interessanter Aspekt auch für die Rolle den Galeristen herauszufordern
aber das Interessante ist es doch wenn man jetzt von diesen Zusammenarbeiten redet ist doch einfach das man doch sagt es ist doch im Endeffekt hat er doch ein Verfahren wo man einfach sagt die eigentlich die Mitarbeiter ob es jetzt bei dieser Michael Neff Aktion zum Beispiel ob es Herr Michael Neff selbst ob es Achim Lengerer ist die werden doch alle um das literarisch auszudrücken die werden doch alle zu Romanfiguren im Endeffekt also die sind in der Arbeit immer noch präsent aber die sind ja nicht präsent als Koautoren wirklich sondern im Endeffekt gibt es sozusagen sind sie wie Romanfiguren oder
ja
es fällt mir jetzt kein besseres Bild dafür ein als das eben
nein genau das eignet er sich eben auch an Riedel eignet auch die Figuren an und gibt sie neu heraus gewissermaßen
genau und insofern muß man sagen finde ich stellt sich diese Frage nach dem muß man denn nicht auch irgendwie die Gewinne irgendwie teilen oder sowas stellt sich gewisser Weise nicht also ich hab ihn wahrgenommen als jemanden der wenn ich das so vergleiche so mit anderen Leuten von denen ich bezahlt werde der gut sehr fair bezahlte und wirklich sehr sehr korrekt ist also das ist es das ist überhaupt keine Frage der schlechten Bezahlung es ist trotzdem einfach die Sache das man sagt im Endeffekt arbeitet man mit und es ist aber trotzdem keine Gemeinschaftsarbeit man arbeitet halt mit eben halt als eine Romanfigur oder auch eine Spielfigur von ihm halt eben
ja genau so sehe ich das auch
man akzeptiert
macht ja auch Spaß
man unterschreibt sozusagen somit dass man selber halt diesen Anspruch auf Autorenschaft egal wieviel man mit überlegt oder so was dass man auf den verzichtet und jetzt gar nicht weil man da weggeputscht wird oder so weil diese System das einfach überhaupt nicht zulässt
sehe ich auch so absolut
das Bild der aktiven Romanfigur gefällt mir sehr gut ich komm mir jetzt vor allem bei unserem Spiel so ein bisschen auch vor wie so eine René Polesch Figur die der zwar bestimmte Rollen oder Skripts nicht wirklich Skripts aber doch bestimmte Positionen innerhalb dieses Spiels zugewiesen wurden dann durch die Auswahl denn wir sind ja alle ausgewählt worden für dieses Gespräch von Michael Riedel und das dem auch ein stückweit ausgeliefert ist
absolut ja
Steffen hast du mit Michael Riedel bereits zusammen produziert oder wie würdest du das Verhältnis von Produzent oder Produktion in dem Verfahren von Michael Riedel sehen
Steffen bis du noch da
ja ja natürlich bin ich da das ist ein sehr spannendes Verhältnis und es ist wenn man sich darauf einlässt und ich kann auch mit dem Begriff Aneignung muss ich ehrlich sagen relativ wenig anfangen ich empfinde das in keinster Weise als Aneignung
was was
das ist ein sehr spannender Produktionsprozess wenn man mit Michael schon einmal gearbeitet hat das ist sehr interessant was da für eine Systematik entwickelt wird und welcher und ich glaub das macht die Arbeiten von Michael Riedel überhaupt aus mit welcher Konsequenz dann gewisse Systematiken halt durchgehalten werden oder durchgezogen werden und die dann dafür sorgen dass aus diesen Sachen halt etwas völlig Neues entsteht also ich glaub auch nicht das das irgendwer der Mitautor ist ich würde sogar diese Romanfigurthese nicht ganz so unterschreiben ich glaub das sind alles so Eindrücke und Impulse die Michael halt sehr konsequent umwandelt ja ja das mit diesem Aneignen das hat so ein bisschen einen negativen Touch den find ich gar nicht so abwegig andererseits stört es mich so ein bisschen weil das so ein bisschen so klingt als wäre das so eine egozentrische Art ist vielleicht

ich darunter und krabble da rum so das ist ja gleichzeitig auch ein totales eine totaler Entwertung dieser Arbeit erstmal die einem sozusagen als Betrachter der nicht beteiligt ist die Schadenfreude sozusagen das Herz erfreut wirklich aber es ist natürlich schon schon ein klar ein massiver Eingriff darein und ich mein das ist natürlich was anderes wenn man sagt ich zitiere jetzt ich benutze Aneigung in dem Fall ich zitiere jetzt diese Wände von Hein und setz mich darüber mit meinen eigenen Themen auseinander indem ich den Fall der Berliner Mauer oder was für einen Quatsch thematisiere jetzt so funktioniert es ja nicht das ist ja einfach nur das äfft diese Arbeit nach und sozusagen entwertet sie und wertet sie gleichzeitig auf weil er sich damit und gleichzeitig ist natürlich auch ein Angriff auf diese Arbeit einfach
genau
also das gefällt mir sehr gut in welche Richtung unser Gespräch gerade geht weil wir jetzt wirklich über den zweiten Aspekt der Ausstellung sprechen nämlich den Begriff der Technik es gibt Arbeiten von Riedel wo er die vorhandene Technik sprich Film quasi multipliziert indem er es nochmals filmt und dann wieder als Film auch wiedergibt teilweise als große Filmprojektion ebenfalls im kinoartigen Setting es gibt aber auch was Marcel gerade geschildert hat die Jeppe Hein Arbeit wo er quasi eine andere Technik und anderes Material verwendet was mich auch im Zusammenhang des Theaters interessieren würde wenn wir auch über Technik sprechen die Arbeiten die er ja jetzt für uns für das Kunsthaus Bregenz macht diese großen Umformungen oder Modifikationen bis zu abstrakten Form das Wort ist So was Teil des Titels ist da findet ja eigentlich etwas aus quasi der Technik wenn man möchte der Typografie überträgt er in ein abstraktes Bild in eine abstrakte in ein Gemälde wenn man so möchte und das würde mich nochmals interessieren jetzt im Zusammenhang des Theaters inwieweit da eigentlich wo bestimmte wenn man das als Technik beschreiben möchte also bestimmte Ausdrucksformen die sich auch veräußern auf der Bühne wenn man so ein romantisches Bild gebrauchen will wie finden da Übersetzungsprozesse statt jetzt im Zusammenhang mit Riedel und Theater
nochmal kannst du nochmal die Frage konkreter sagen
das war weniger eine konkrete Frage sondern vielmehr das ich uns vier gerne in eine Richtung führen würde wo wir stärker über den Einsatz von bestimmten Herangehensweisen bestimmte Techniken bestimmte Strategien innerhalb der Arbeit von Riedel und ich hab das jetzt schon mit der Jeppe Hein Aneignung beschrieben aber ich find das auch nochmal interessant im Bezug auf das Theater wo ich weiß jetzt das das ein stückweit romantisch ist aber wo ich doch denken würde das die Veräußerung des Darstellers selbst wenn jemand ein Brecht-Stück aufführt oder wirklich ein sehr theoretisch orientiertes Stück das da trotzdem ein unglaubliche Veräußerung stattfindet also das man sehr stark und da sieht man zum Beispiel bei Riedel dass das eine extrem unterkühlte Position und Herangehensweise ist was natürlich immer ganz charmant mit Warhol und seiner Einsilbigkeit zum Beispiel beschrieben wird aber es würde mich interessieren wie solche Übersetzungsmechanismen funktionieren wenn du auf theorie und konzeptorientierte Position ins Theater überführst
ich versuche eine Antwort ich weiß immer noch nicht richtig ob ich die Frage richtig verstanden habe also ich find grundsätzlich habe ich irgendwie so das Gefühl als das gerade angefangen hat als es die Oskar von Millerstraße noch gab war ja quasi eigentlich dieser Theaterbegriff wie ich ihn jetzt irgendwie so erweitert verstehen würde der war ja wirklich total präsent also ich mein jetzt wenn man bei dieser Hein Aktion bleibt das ist ja natürlich auch eine Performance gewesen wenn man so will oder bei Gilbert und George wenn sich 2 Leute immer hinter die echten Gilbert und George gestellt haben und quasi die Bewegungen die Gesten von denen imitiert haben dahinter auch das ist ja Theater im Endeffekt gewesen und seine ich weiß nicht in welche Richtung ich jetzt wieder gehen kann mit der Antwort mir fallen eben so viele verschiedene eben ein also wie gesagt auf der einen Seite glaube ich dass das halt irgendwie also er immer wieder so Theatermittel einfach gerade früher sehr sehr viel verwendet hat es gibt zum Beispiel auch was so Filme angeht es gibt so einen Text der dabei entstanden ist es war sozusagen die Aktion selber war eigentlich die Grundlage für die Textproduktion wo er eben zwei Schauspieler gebeten hat sich einen Film anzusehen Horrorfilm glaube ich oder so was und die sind dann am zweiten Tag für eine Textproduktion wieder ins Kino gegangen und haben halt in Anwesenheit aller anderen Kinozuschauer haben die halt immer eine halbe Minute vorher laut gesagt was halt gleich auf der Leinwand passieren wird so das ist eigentlich diese Aktion an sich hatte eigentlich nur den Zweck diesen Text zu produzieren parallel diesen Text entstehen zu lassen und diese Kommentare immer schon vorher also das was so passiert schon vorweggenommen wird aber auch das ist ja eine Form von Theater das ist irgendwie die eine Seite die zweite Sache ist die was ich halt ich find Michael in den Vorträgen in den ich ihn gesehen habe und diesen Sachen vor er zum Beispiel solche Lesungen nachgesprochen hat er ist schon wirklich eine sehr faszinierende Bühnenfigur auch in dieser Schlaksigkeit und wirklich auch in dieser Eisigkeit die das irgendwie auch hat wenn er dann hochkonzentriert auf der Bühne sitzt und versucht dann völlig emotionslos nachzusprechen was irgendwie er über den Kopfhörer bekommt was er eben auf der Lesung gehört hat und das wirklich auch eine Stunde durchzieht wie eine von diesen Vorträgen wo er eine Papiertüte auf dem Kopf gehabt hat das habe ich irgendwie nicht mitbekommen aber insofern finde ich es auch schon eine sehr beeindruckende Theaterfigur so und was ist jetzt ich weiß immer noch nicht ob ich die ob ich nah an der Frage dran bin mit dem was ich jetzt sage ich unterbreche mal kurz hallo so ja seid ihr noch dran
ja
ja sag mir nochmals genauer die Richtung die dich interessiert dann kann ich
du hast mir sehr viel in den Übersetzungsmodus der mich interessiert jetzt im Zusammenhang der Ausstellung in Bezug auf Michael Riedel bin ich quasi von dem Punkt der Performance und des Theaters schon sehr viel also konnte ich schon sehr viel für mich rausholen
der Aufführungsgedanke ist auf jeden Fall sehr wichtig die Arbeiten von Riedel sind immer Aufführungen eigentlich mit oder ohne ihn als Akteur aber es sind immer Aufführungen und es spielt immer dieser Aspekt eine

zusammeng
relativ unab
das ein The
Performanc
einem gewi
diese Verze
feinen Hum
gesagt mit
er ja eigentl
das halt seh
ganz wunde
Buch gema
geschrieben
stimmt das
ja ja ja
ja Sinn mac
Text über de
glaube ich s
natürlich üb
Michael ma
Wilfried gibt
ein Aspekt d
Michael ist
war und er
in Frankfurt
auch Geme
Beteiligunge
soll ich sage
das einer de
dabei sein u
den man üb
wichtiger As
und in der a
erleben wir
ist etwas w
Kollektiv au
und das ohn
wie bitte
und das wa
mich auch
proklamiere
sozialroman
ohne Roma
also das ha
eine sehr sc
eigentlich o
Anspruch z
Michael fun
auch selber
und das fun
mit Leuten
und Affinität
über Stil u
Gemeinscha
das ist wirkli
was ich halt
nicht weiß
halt schade
verbleibend
ich finde er
Kunstforme
für Literatur
was alles i
ich das Ge
oder Spater
Formen wa
Diskurs daz
wird es ebe
wahrscheinl
finde es ein
die irgendwi
kaum wahrg
Theaterbere
zu tun habe
wird na ja
und das ist
so sein und
wahrgenom
Zeitschriften
ja ich glaub
den Leuten
was für ihr L
seiner Arbe
wo man da
Menge das
so journalis
ich finde das
wahrgenom
gut ich dank
wir haben s
von Michael
da hat er sic
bitte
da hat er sic
ich denke es
gibt es weite
das ist mein
ah sehr gut
man einfach
ich weiß es



Ohne Titel (Richard Prince), 2011
42 x 59,4 cm

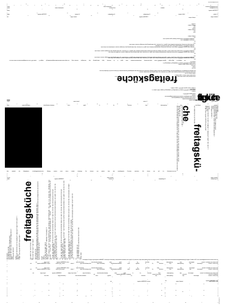
Richard Prince

(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)

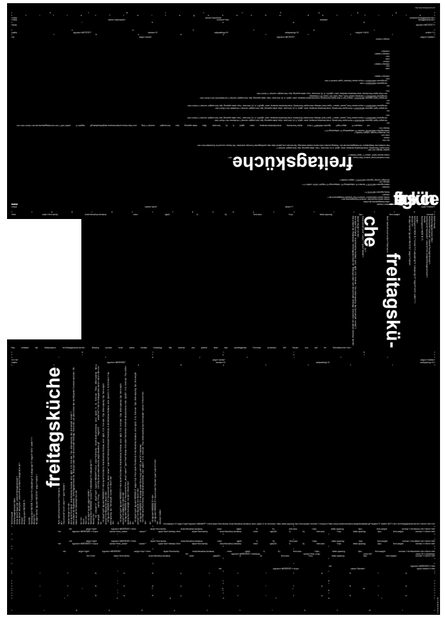
Am 28. Februar 2011 skypen der Dramaturg Marcel Bugiel, der Kunsthistoriker und Kurator Yilmaz Dziewior, der Grafiker Steffen Jobst und der Architekt Wilfried Kühn für eine Stunde. Das Gespräch wird aufgezeichnet und als Katalogtext „René Pollesch“ zu Michael Riedels Beitrag für die Ausstellung „So machen wir es“ von 2011 im Kunsthaus Bregenz erscheinen. Das Skype-Gespräch dauerte 58 Minuten.
Obwohl die vier Gesprächspartner per Skype gleichberechtigt sind, erkennt der Leser, dass es einen Leiter des Gespräches gibt, welcher zudem im Verlauf das Gespräch in eine thematische Richtung lenkt. Dieser Leiter ist der Kurator der Ausstellung „So machen wir es“, Yilmaz Dziewior, welcher 2011 auch der Direktor des Kunsthaus Bregenz war. Dziewior begrüßt die Gesprächspartner, nennt kurz das Thema des Katalogtexts, stellt die „Spielregeln“ auf und schlägt „etwas Praktisches“ vor. Erst sollen sich die Gesprächsteilnehmer in alphabetischer Reihenfolge kurz zu Wort melden, sodass bei der Transkription die Stimmen besser unterschieden werden können. In diesem Zusammenhang erscheint es Dziewior auch sinnvoll, von den einzelnen Gesprächsteilnehmern etwas über das persönliche Verhältnis zu Michael Riedel zu erfahren, beziehungsweise darzulegen, warum man zum Skypegespräch eingeladen wurde. Die Gesprächsteilnehmer duzen sich.
Nachdem sicher gestellt wurde, dass die Gesprächsteilnehmer online zugeschaltet sind, sich verstehen können und die Stimmen für das Transkript unterschieden werden können, soll nun das Verhältnis zu Michael Riedel und die Erklärung, warum man eingeladen wurde, um über das Werk von ihm zu sprechen, dargelegt werden. Obwohl Marcel der Reihenfolge nach als Erster wäre, möchte er in dem Fall als Zweites sprechen, woraufhin Dziewior den Plan ändert und vorschlägt, „in chronologischer Reihenfolge sozusagen damit Geschichtsschreibung auch richtig bleibt“, sein Verhältnis zu ihm zu beschreiben. Daraufhin erfährt der Leser die Jahreszahlen „2000“, „2003“ und „1985“. Der Leser erfährt, dass Steffen seit 1985 Michael kennt und er demnach beginnen soll. Steffen beschreibt, dass er Michael aus Rüsselsheim kennt und schon früher das Ein oder Andere mit ihm zusammen gemacht hatte, sich aber erst seit „vielleicht ja 10 11 12 Jahren“ intensiver mit ihm beschäftigt hat.
Aus dem Zusammenhang versteht man, dass es sich bei der zweiten Person um Marcel Bugiel handeln muss. Marcel kennt Michael nicht aus dem Kunst- sondern Theaterkontext. Er lernte ihn 2000 am Stadttheater Aachen kennen, als er dort Dramaturg war und Michael Riedel bei einer Inszenierung von Thomas Friemel für das Bühnenbild verantwortlich war. Marcel schildert den Moment, bei dem er Michael und seine Arbeit kennengelernt hat. „Wie das so beim Theater üblich ist“, lernten sich Regisseur und Bühnenbildner bei den Vorbereitungen kennen. Michaels Bühnenbild bestand aus den Umrissen der Wohnung in der dieses Vorgespräch stattfand, dazu gab es einen Text, welches das Transkript des Vorgespräches war, der auch in die Inszenierung einging. Außerdem hat Marcel auch „eine von diesen sogenannten Stuckrad-Barre Lesungen“ organisiert, findet die Texte sehr wichtig und er glaubt, er sei „einer der wenigen der die Texte gelesen“ und „auch quasi die Korrektur gelesen hat bevor sie gedruckt wurden“.
Daraufhin kommentiert ein Gesprächsteilnehmer, dass es auch „schlechte Korrekturtexte“ gegeben hatte. Er erinnert sich an eine Ausstellung bei Gabi Senn in Wien, bei der die Wandtexte „voller Fehler“ waren. Er verrät, dass er die Wandtexte gekauft hatte und Michael sie handschriftlich verbessern wollte. Bei dieser Gelegenheit hatte er Michael Riedel zusammen mit Achim Lengerer kennengelernt, den man „wenn wir über die Texte reden“ auch „durchaus miteinbeziehen muss“, da er an der Textseite durchaus nicht unbeteiligt sei. Erst als Dziewior eine konkrete Frage nach der grundsätzlichen Herangehensweise von Michael Riedel an Steffen Jobst richtet, versteht der Leser, dass Jobst auch vorher schon das Wort hatte. Die Antwort „Michael Riedel ist eine Kopiermaschine die irgendwo mal runtergefallen ist und ein bisschen defekt ist“ wird (verständlicherweise) mit „sehr schön“ kommentiert.
An dieser Stelle ergreift Dziewior erneut das Wort und lenkt die Richtung des Gespräches, indem er zunächst das Ausstellungskonzept erläutert und anhand dessen versucht zu erklären, warum er Michael Riedel für die Ausstellung eingeladen hat und in welchem Kontext das aufgezeichnete Gespräch im Katalog erscheinen wird. Nachdem er den Ausstellungstitel „So machen wir es Technik und Ästhetik der Aneignung von Ei Arakawa bis Andy Warhol“ wiederholt, erklärt er, dass es innerhalb der Ausstellung zwei Stränge gibt. Erstens ist das der Begriff der „Aneignung was ich viel schöner finde als das englische Wort appropriation weil appropriation so eingeengt ist“ und zweitens der Begriff der Technik, welcher innerhalb der Ausstellung einerseits im wortwörtlichen Sinne und andererseits im übertragenen Sinne der Ausgangspunkt für zwei historische Positionen darstellt. Diese zwei historischen Positionen sind Andy Warhol mit seinem silk screen Herstellungsverfahren und der Filmemacher Jean Luc Godard, welcher in der Arbeit „Le Trios du cinema“ Filmausschnitte bereits existierender historischer Filme mittels Collage und Montage zu einem neuen Werk zusammengeführt hat. In diesem Zusammenhang erklärt Dziewior auch eine frühere Arbeit von Michael Riedel, bei der er den Bereich eines existierenden Filmes abgefilmt, und diese „Abfilmung“ als Arbeit ausgestellt hatte. Außerdem erklärt Dziewior eine weitere neue Arbeit von Riedel in der Ausstellung, bei der er das erste Wort des Ausstellungstitels, also das „So“, als Ausgangspunkt nimmt und in eine „fast abstrakte Form“ überführt. Nach diesen Erläuterungen findet Dziewior, dass es genug von seiner Seite aus sei und bittet die Gesprächspartner über Aneignung und Technik im Werk von Michael Riedel zu sprechen, „wer mag fortfahren vielleicht Marcel“.
Dementsprechend logisch folgt es im Verlauf, dass Marcel Bugiel das Wort ergreift und sich zunächst für die kurze Zusammenfassung bedankt, da er den Pressetext nicht gelesen hatte. Er äußert „jetzt kunsthistorisch als Dilettant“ seine Vorstellung von Aneignung als „da nimmt jemand irgendwie ein Teil und macht irgendwie was eigenes damit“ und überträgt diesen Gedanken auf Michaels Arbeiten.
„Das interessante und gleichzeitig das sehr gespenstische“, sei, dass die Arbeiten „eher wie ein schwarzes Loch in Bezug auf andere Arbeiten“ und eigentlich „wie so große Kisten oder Säcke wo diese anderen Arbeiten so verschwinden und dann da drin aufgehen“ sind. Mit Michael Riedel zusammenzuarbeiten hieße also, auch ein „bisschen geschluckt“ zu werden von dem System, was für Marcel Bugiel mehr heißt als das, was er sonst unter Aneignung versteht.
Eine Behauptung, die darauf Bezug nimmt und vermutlich von Dziewior stammt, konkretisiert, beziehungsweise erweitert, diesen Effekt des Multiplikatoren und des Wiederholens als einen relevanten und wesentlichen Aspekt in der Kunst der Moderne: „Durch diese Repetition entsteht wieder etwas anderes“.
An dieser Stelle erfolgt wohl eine kurze Gesprächspause. Nach „ich denke nach deshalb antworte ich nicht“ und „aber es können jetzt nicht alle denken es muss auch jemand sprechen“ ergreift der Gesprächsleiter Dziewior erneut die Gelegenheit, um diesmal Wilfried Kühn konkret anzusprechen und ihn zu fragen, ob ihn sein Beruf als Architekt die Arbeit von Riedel nochmal anders lesen lässt.
Wilfried entgegnet, dass er von Riedel auch immer etwas als Mitproduzent der Arbeit herausgefordert wird und er den Eindruck hat, die Arbeit entstehe auch mit Hilfe des sammelnden Mitproduzenten und ist „nicht einfach schon da fertig zum Verkauf“. Wilfried erinnert sich an zwei Arbeiten, bei denen er mitinvolviert war oder mitproduziert hatte. Es gehe um eine „Positionsfindung bei der man auch Teil des Produktionsteams wird“ und die Arbeit eigentlich im Kollektiv entstehe. Er räumt ein, dass Marcel Bugiels Anmerkung zum „verschluckt werden“, absolut klar seien, da am Ende die Arbeit „ein Riedel“ ist, es aber trotzdem sehr interessant sei, wie die einzelnen Teilnehmer, wie Sammler und Käufer, mitproduzieren. Er betont die Relevanz um den Aspekt des gemeinsamen Produzierens und argumentiert, dass dieser Aspekt auch bei den kollektiv angelegten Aktivitäten in der Oskar von Millerstraße eine große Rolle gespielt

Gabriele Senn Galerie (Wien), 2012

hatte. Gleichzeitig hebt er auch hervor, dass sich die Aneignung im Fall von Michael Riedel auch auf die Aneignung von Marktstrukturen und von „Persönlichkeiten die in diesem Markt agieren“ bezieht, es geht also nicht nur um Aneignung als künstlerische Strategie, sondern erfordert auch die Identifikation mit dem ganzen Prozess von „eigentlich allen Beteiligten“. Als sehr eingängiges Beispiel zur Veranschaulichung fügt er hinzu: „das selbe was jetzt natürlich auch bei diesem Gespräch hier stattfindet“.
Im Folgenden sind die Anmerkungen der Beteiligten nicht mehr einfach von einander zu trennen oder zu identifizieren. Der Leser bekommt das Gefühl, dass das Gespräch nun richtig in Gang kommt und es keine direkte Frage-Antwort Situation mehr braucht. Es kann trotzdem angenommen werden, dass Dziewior weiter das Gespräch leitet.
Der Aspekt der Mitproduktion in Bezug auf die Galeristen wird im weiteren Verlauf des Gesprächs vertiefend erörtert. Einer der Gesprächsteilnehmer überlegt weiter, wenn Mitproduktion gleichsam eine multiple Autorschaft bedeutet, wäre es ethisch vertret- und nachvollziehbar, dass auch das Einkommen geteilt oder jemand als Sammler nicht nur mitproduziert, also nicht nur kulturelles Kapital, sondern auch wirklich faktisches Kapital, investiert. Dies wird zunächst mit „absolut“ kommentiert und auf Nachfrage mit dem Einwand „jeder spielt seine Rolle der Sammler muss zahlen und der Künstler muss verdienen ist doch klar das ist ja auch eine Teilnahme“ relativiert. Diese Form von Gewinnbeteiligung, bei der jeder auf seine Art mitproduziert und gewinnt, wird in der Arbeit von Michael Riedel sichtbar gemacht und mitausgestellt. „Diese multiple Autorenschaft wird nicht über so ein fiktives Kollektiv hergestellt sondern jeder in seiner Position wird transparent gemacht“ und die Mitproduzenten werden im Endeffekt, literarisch ausgedrückt, zu „Romanfiguren“ gemacht, die zwar in der Arbeit, aber nicht als Koautoren, präsent sind. Die Veranschaulichung mit dem Bild der Romanfigur wird von den weiteren Gesprächsteilnehmern zunächst sehr positiv aufgefasst und übernommen. Man verzichtet als Mitproduzent auf die Autorenschaft, da das System „das einfach überhaupt nicht zulässt.“
Ein Gesprächsteilnehmer, man kann annehmen, dass es Dziewior ist, fühlt sich in seiner Rolle als von Michael Riedel ausgewählter Gesprächsteilnehmer, also als aktive Romanfigur, ausgeliefert. Dziewior fordert den wohl bis zu diesem Zeitpunkt still gebliebenen Steffen Jobst dazu auf, seine Perspektive auf das Verhältnis von Produzent oder Produktion in den Verfahren von Michael Riedel zu äußern.
Steffen antwortet und führt erneut den Begriff der Aneignung ein, mit dem er „relativ wenig anfangen“ kann und auch die Arbeit von Michael Riedel in keiner Weise als Aneignung empfindet. Es ist mehr ein „spannender Produktionsprozess“, bei dem konsequent gewisse Systematiken durchgehalten oder durchgezogen werden, was dann dazu führt, dass etwas „völlig Neues“ entsteht. Weiter beschreibt er, dass er die „Romanfigurthese“ nicht ganz unterschreiben kann, da es seiner Meinung nach Eindrücke und Impulse sind, die Michael Riedel konsequent umwandelt. Gleichzeitig empfindet er den Begriff der Aneignung als egozentrisch und „Michael macht eigentlich genau das Gegenteil von Aneignen“. Es ist Kunst, die einen sehr sozialen Charakter hat und viel von Kommunikation miteinander lebt. Außerdem geht Steffen die Diskussion um die Gewinnbeteiligung der Mitautoren zu weit: „es ist wie bei allen anderen auch Gewinne werden privatisiert und Verluste werden sozialisiert“.
Auf diesen Kritikpunkt reagiert Wilfried und räumt ein, dass er immer noch nicht wisse, ob das Bild mit der „Romanfigur“ so glücklich gewählt ist, es eine Mitautorenschaft nicht wirklich gibt und die Mitproduktion auf einer anderen Ebene stattfindet, als die „Hirnkrämpfe die man dann irgendwie hat beim Überlegen oder Mitmachen“. Wilfried stellt klar, dass es ihm nicht darum geht, zu behaupten, dass die vier Skypegesprächpartner Mitautoren seien, denen irgendetwas weggenommen wird.
Danach geht Steffen nochmals auf den Begriff der Aneignung ein, welches „ein tolles Wort ist weil man es einfach vielfach auslegen kann“: man kann ihn positiv, in Bezug auf Lernprozesse, und negativ, als ein „anderes Wort für requirieren oder Diebstahl“, auslegen. Es sei ein guter Begriff für eine Diskussion, weil das jeder anders sehen kann.
In diesem Zusammenhang wird ihm entgegnet, dass „Enteignen“ eigentlich auch zu Michael Riedels Arbeit passe, wenn er sich zum Beispiel auf eine Ausstellung von Andy Warhol bezieht. Der Gesprächsteilnehmer erläutert weiter, dass das „halt oft einen großen Witz hat oder auch sehr angenehm ist“, gerade als Zuschauer oder als Betrachter oder Leser.
Daraufhin wird ergänzt, dass es neben den angenehmen Aspekten auch „Zumutungsaspekte“, wie die Verletzung oder Überschreitung der (Eigentums-)grenzen gibt, wenn „die ihre Repliken der Ausstellung im Portikus damals durch die Oskar von Millerstraße nochmals aufführen“, würden das zum Beispiel Vertreter von Originalwerken als Zumutung empfinden. Weiter wird ergänzt, dass bei der Aufführung in der Galerie Neff die Grenze der Hausherrschaft verletzt worden sei, da die Galerie „einfach benutzt“ wurde und Zumutungen zu Michael Riedels Programm gehören.
Ein weiterer Gesprächspartner unterstreicht diese These mit „ja total total“ und kommentiert es als eine „Form des lächerlich machen“, wenn Michael die Arbeit von Jeppe Hein extra „dilettantisch“ mit Pappkartons zitiert. Er setzt sich also mit der (Original-)arbeit auseinander, eignet sie sich an, setzt sich darüber hinweg, wertet sie dadurch auf und greift sie gleichzeitig an.
Darauf wird zustimmend mit „Genau“ reagiert und Dziewior gefällt, in welche Richtung das Gespräch gerade geht, „weil wir jetzt wirklich über den 2. Aspekt der Ausstellung sprechen nämlich den Begriff der Technik. Dziewior erläutert, dass es Arbeiten von Riedel gäbe, wo er die vorhandene Technik „quasi multipliziert“ indem er einen Film abfilmt und ihn, teilweise als große Filmprojektion, in einem kinoartigen Setting, wiedergibt. Dziewior möchte im weiteren Verlauf diese Umformungen und Modifikationen „im Zusammenhang des Theaters“ vertiefend ausgelegt bekommen und spricht an dieser Stelle Marcel Bugiel an. Dieser versteht nicht richtig und bittet, die Frage konkreter zu formulieren, woraufhin Dziewior einräumt, dass es weniger eine konkrete Frage war, sondern dass ihn nun interessiere, wie solche Übersetzungsmechanismen funktionieren, wenn sie auf „theorie- und konzeptorientierte Positionen im Theater“ überführt werden.
Marcel räumt ein, eine Antwort zu versuchen, da er immer noch nicht weiß, ob er die Frage richtig verstanden hat. Er hat das Gefühl, dass viele Arbeiten von Michael Riedel gerade früher, als es die Oskar von Millerstraße noch gab, total performativ waren. Er nennt die „Hein Aktion“ oder „Gilbert und George“, bei der sich zwei Leute immer hinter die echten Gilbert und George gestellt haben und „quasi“ die Bewegungen und Gesten imitiert, sich also an Mitteln vom Theater bedient, haben.
In diesem Zusammenhang fallen ihm noch viele weitere Beispiele ein, betont aber, dass das wohl vor allem früher sehr viel der Fall gewesen sei. Außerdem hebt er hervor, dass Michael eine „schon wirklich sehr faszinierende Bühnenfigur ist“, wenn er „in dieser Schlacksigkeit“(…) „und auch Eisigkeit“, „hochkonzentriert“ und „völlig emotionslos“ mit einer Papiertüte auf dem Kopf eine Stunde lang die Lesung „durchzieht“. Danach fragt er Dziewior, ob ihm diese Ausführungen reichen, dieser antwortet, dass er sehr viel für sich rausholen konnte.
Eine andere Person bekräftigt, dass der Aufführungsgedanke in den Arbeiten von Michael Riedel sehr relevant sei und erklärt weiter, dass es doch immer fast alltägliche Realsituationen sind, die dann in einer theatralischen Inszenierung mit oder ohne ihn aufgeführt werden. Er stimmt Marcel in seinen Ausführungen um die „Einsilbigkeit und Trockenheit“ von Michael Riedel als Figur zu, und betont, dass auch dies eine wichtige Rolle spiele, da das rhetorisch wirksam und „durchaus performativ zu verstehen“ ist.
Durch diese Zustimmung ist Marcel motiviert von weiteren Beispielen für performative Arbeiten von Michael Riedel zu erzählen.
Den Gesprächspartnern wird deutlich, wie die von Michael verwendeten Strategien, wie Wiederholung und insupportableness, die Unerträglichkeit der Permanenz, seine Arbeit charakterisieren.
Der Leser kann annehmen, dass es Dziewior ist, der im folgenden versucht langsam zum Abschluss zu kommen und zunächst zusammenfasst, dass „jetzt relativ unterschiedliche Felder im Werk von Riedel angesprochen wurden“ und Michaels Strategien gut eingeführte Strategien in der Kunst sind, welche auch im Theater zumutbar sind. Er spricht Steffen an und fragt, ob es noch einen Begriff oder ein Themenfeld gibt, welchen er gerne im Zusammenhang mit Riedel besprochen haben möchte.
Steffen möchte an dieser Stelle betonen, dass „das was der Michael macht relativ unabhängig ist von dem Medium in dem das passiert“. Es spiele keine Rolle, ob es nun ein Theaterstück, ein Text, eine Performance oder ein Bild ist. Er betont, dass es „eigentlich immer“ nach einem gewissen, streng durchgezogenen, Schema funktioniert und in seiner Verzerrung einen feinen Humor besäße.
Wilfried betont fast repetitiv, nachdem er nach seinen (abschließenden) Ergänzungen gefragt wurde, dass der Gemeinschaftsaspekt, beziehungsweise die Bildung einer Gemeinschaft, wie der Oskar von Millerstraße, Michael Riedels Arbeit wesentlich ausmacht. In diesem Rahmen wird gleichzeitig nochmal zu verstehen gegeben („das hab ich vorhin auch schon gesagt“), dass seine Kunst eine „sehr soziale“ Kunst ist, ohne sie „in irgendwelchen verklärten sozialromantischen Kontext zu fassen“. „Michael funktioniert nur da wo kommuniziert wird“ und ein wesentliches Element bei der Kommunikation und Affinitätsbildung ist „Style oder Stil“. Es wird verdeutlicht, dass Michael Riedel jemand ist, der es schafft, über minimale Übereinstimmungen und Zugehörigkeiten Gemeinschaft zu schaffen. Interessanterweise ohne Manifest „und das ist wirklich ein interessanter Aspekt“ wird an dieser Stelle eingeworfen.
Der letzte Punkt dieses Gespräches ist die Anmerkung einer Person, dass er es „wirklich sehr schade findet“, dass Michael Riedel „einer der wenigen verbleibenden Universalkünstler“ ist. Er findet, dass er sich für viele verschiedene Bereiche von Kunst- und Gesellschaftsformen interessiert und darin operiert. So erklärt er weiter, dass Michael „eben nicht nur bildende Kunst für Literatur Kino Theater Restaurants Mode Zeitschriften“ macht, sondern dass er mit diesen vielen Formen und Sparten einen interessanten Diskurs dazu beiträgt. Letztlich, so sein Eindruck, werde das jedoch „nur als bildende Kunst“ wahrgenommen. Das findet er schade.
Diese Anmerkung wird anschließend von einem Gesprächsteilnehmer mit dem Hinweis kurz relativiert, dass das dann „nur von sehr speziellen Leuten“ wie Journalisten entdeckt wird und er das „genau richtig“ findet, dass Michael als bildender Künstler wahrgenommen wird.
Dziewior schließt nach diesem Punkt ab und „kommt langsam gegen das Ende“. Er glaubt, dass es „sowieso viel zu viel Material“ ist, das aber dann Michaels Kunst sein wird, das zu komprimieren. Der Kommentar „da hat er sicher ein Computerprogramm für“ und „ich denke es wird jedes zweite Wort gestrichen“ runden das Ende ab. Theoretisch hätten die vier zu diesem Zeitpunkt noch eine Minute Restzeit: „was macht man“, „ich weiß nicht“, „vielen dank es war sehr nett mit euch“, „tschüss“ und „ciao bis bald“.



Ohne Titel (Freitagsküche), 2011
29,7 x 42 cm



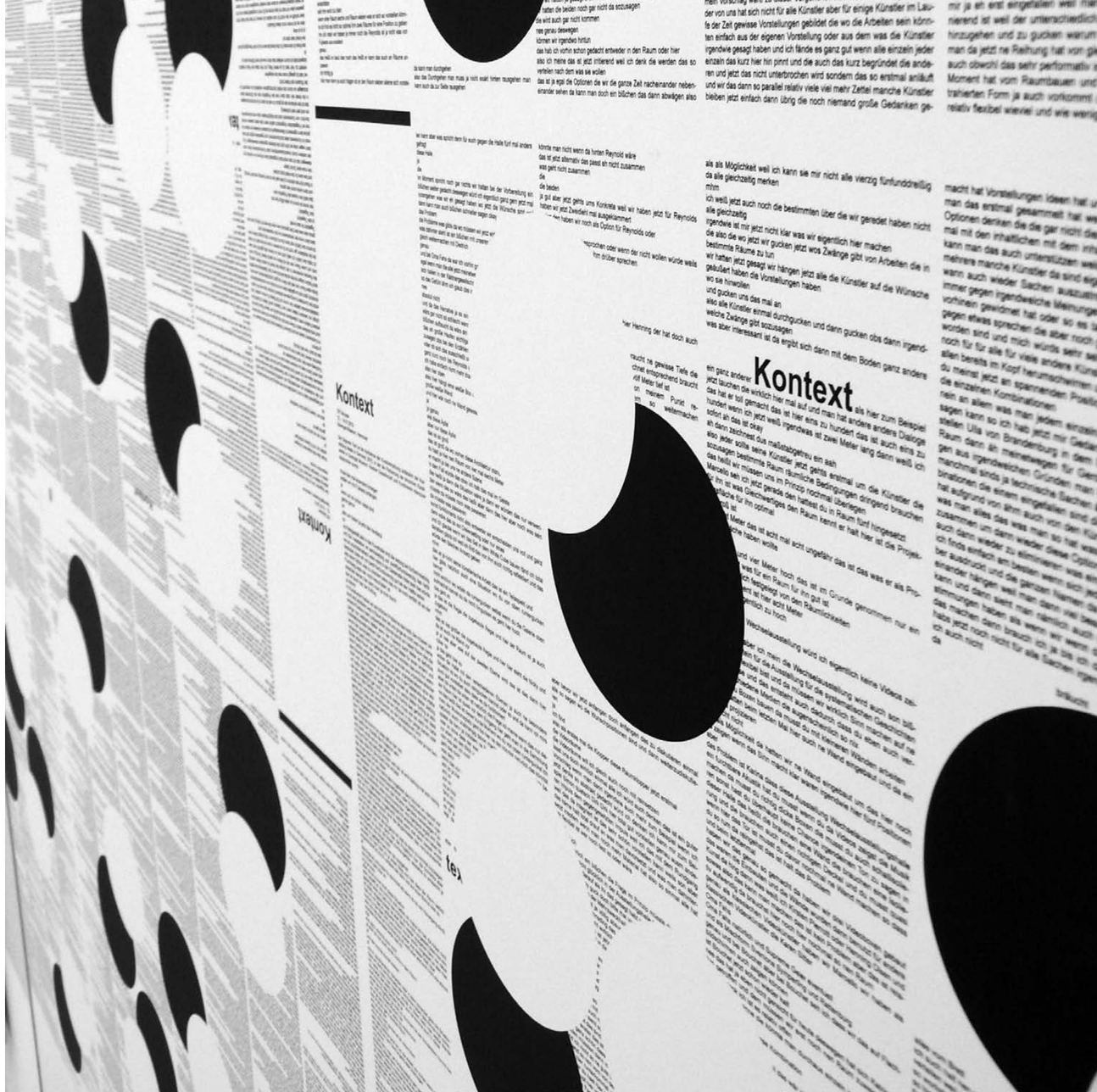
Ohne Titel (Freitagsküche), 2011
59,4 x 84 cm

Freitagsküche *Ruhrtriennale* (Turbinenhalle Bochum), 2014

Kontext

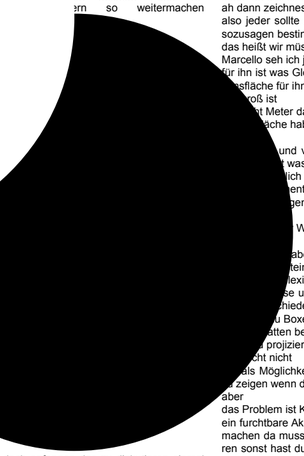
(Zusammenfassung von Beatrice Hilke)

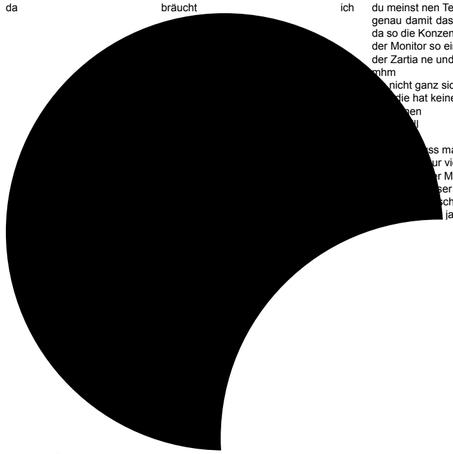
Im Zuge einer Sitzung anlässlich der Ausstellung Made in Germany 2012 im Sprengel Museum, der Kestnergesellschaft und dem Kunstverein Hannover, besprechen die an der Ausstellung beteiligten Kuratoren die Platzierung der einzelnen Kunstwerke im Raum. Begonnen wird mit einer Installation des Künstlers Simon Fujiwara, von dem offensichtlich bereits die „Hardfacts“ vorliegen. Zunächst werden Formalia, wie die Abmessungen der Installation und Räume, freizuhaltende Fluchtwege sowie die Lichtsituation besprochen. Die offensichtlich relativ große Arbeit, die den Aussagen der Sprecher zufolge aus Schränken, Bücherstapeln, einer Projektion und einem Schreibtisch besteht, erschwert die Entscheidung für einen geeigneten Raum. Es werden verschiedene Optionen durchgespielt. In einem anderen Ausstellungskontext sei die Arbeit von außen mit einem Dschungelmuster überzogen gewesen, berichtet ein Sprecher. Davon ausgehend diskutieren die Kuratoren mögliche Kombinationen mit anderen Künstlern. Ein Vorschlag lautet, Fujiwaras Arbeit gemeinsam mit Fotografien von Ricardo Luca zu zeigen. Dies sei „jetzt inhaltlich nicht so der Hit“, doch trotzdem interessant und auch irgendwie reizvoll.
Der nächste Künstler dieser Größenordnung sei Reynold Reynolds, über dessen Optionen im Vorhinein offensichtlich schon diskutiert wurde. Reynolds selbst habe die Räumlichkeiten bereits begutachtet, berichtet ein Sprecher. Dabei habe er geäußert, dass eine geschlossene Situation für die Präsentation seiner Arbeit optimal sei. Die Kuratoren hingegen halten einen langen, schmalen Raum für geeigneter, da sich hier auch die vom Künstler geplante Timeline gut integrieren ließe. Ohne in Bezug auf die Positionierung zu einem finalen Entschluss zu kommen, geht die Gruppe in ihrem Gespräch zu den sogenannten „Erzählern“ über – Diedrich und Omer Fast. Das Narrative sei ein wichtiges Thema der Ausstellung, hält einer der Sprecher fest. Aus diesem Grund sei es notwendig, dass man alles etwas entzerre. Ein anderer Gesprächsteilnehmer kommt noch einmal auf den zuvor besprochenen Reynolds zurück und gibt zu, dass er die Raumsituation noch nicht ganz verstanden habe. Es scheint um eine spezifische Blickachse von einer erhöhten Position aus zu gehen, die nun diskutiert wird. Ein Vorschlag lautet, man solle die Arbeit doch im Foyer des Sprengel Museums zeigen, woraufhin die zuständige Kuratorin zu bedenken gibt, dass die Fläche zu dieser Zeit durch unabgeschlossene Bauarbeiten gestört werden könnte.
Als Nächstes widmet sich die Gruppe in ihrem Gespräch dem Künstler Dirk Dietrich Hennig, der für die Positionierung seiner Arbeit bereits selbst einen Vorschlag gemacht habe. Nach intensiven Diskussionen habe er sich mit der Kuratorin auf zwei mögliche Orte einigen können. Jemand beschreibt, seine Arbeit bestehe aus einem Haus, in das man auf der einen Seite rein und auf der anderen Seite wieder rausgehen könne. Die Position des Ausgangs sei dabei variabel. Eine andere Person bemerkt an dieser Stelle, dass die Aufeinanderfolge zweier Großinstallationen – also Reynolds und Hennigs Arbeiten hinter- oder nebeneinander – vollkommen inakzeptabel sei. Ein anderer Gesprächsteilnehmer scheint langsam ungeduldig zu werden und bemerkt, er wolle nun endlich auch einmal von seinem Punkt sprechen: „aber wir können auch gerne so weitermachen“. Sodann schlägt die Person vor, dass jeder Kurator im Folgenden zunächst seine Wunschpositionen für die verschiedenen Künstler artikuliert, um dem Gespräch zu etwas mehr Dynamik zu verhelfen.
Im Folgenden wolle man sich den sogenannten „Raumkloppern“ widmen, gibt jemand den Ablauf vor. Es wird vorgeschlagen, die Arbeit von Dirk Hennigs im großen Ausstellungsraum zu zeigen, was bei einer anderen am Gespräch beteiligten Person auf wenig Begeisterung zu stoßen scheint. So merkt diese an, dass abgesehen von zwei Säulen, die mit eingebaut werden müssten, es auch „vom Besucherdramaturgischen her“ Blödsinn sei. Sie selbst wünsche sich an dieser Stelle einen Eyecatcher, der die Besucher in den Raum lotse. Des Weiteren fragen sich einige der Gruppenmitglieder, auf welche Weise Reynolds „appendixartiges Filmmuseum“ integriert werden solle – wobei aus der Unterhaltung nicht klar hervorgeht, worum es sich dabei handelt. Ein Sprecher entgegnet diesbezüglich, dass das ohnehin niemand verstehe, auch wenn man es kenntlich mache. Weiterhin verläuft das Gespräch sehr zäh. Einer der Teilnehmer versucht, die Gruppe zu einem schnelleren Vorankommen zu motivieren. Über die Positionierung und Abmessungen der Arbeiten von Rosa Barba, Suse Weber und Michael Riedel habe man bereits diskutiert. In Barbas Fall sei es egal, welchen Ort man für die Arbeit auswähle, denn „die wird […] gar nicht kommen“, bemerkt ein Sprecher. Einer der Teilnehmer wirft verwirrt ein: „Irgendwie ist mir jetzt nicht klar was wir eigentlich hier machen“.
Marcellvs L solle in Raum fünf gezeigt werden, führt jemand die Diskussion fort. Der Künstler kenne den Raum bereits, er sei von seinen Abmessungen her ideal. Bereits zum zweiten Mal kommt im Zuge des Gesprächs eine Wechselausstellung zur Sprache, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Hier solle man auf keinen Fall Videos zeigen, warnt ein Sprecher. Denn die Halle habe eine furchtbare Akustik und mache komplizierte Schallisolierungen sowie spezielle Einbauten notwendig. Beim letzten Mal habe man dort jedoch auch Videos gezeigt, bemerkt eine Person mit dem Namen Carina. Man habe drei Boxen gebaut an deren Außenwänden dann „andere Kunst“ angebracht werden konnte. Die Option an dieser Stelle Videos zu zeigen scheint somit noch nicht ausgeschlossen. Erste Spannungen zwischen den Gesprächsteilnehmer werden offenbar.
Als klassische Videokünstler habe man Marcellvs L, Keren Cytter und Omer Fast, wird festgehalten. Mike Bouchets Arbeit könne man auch auf einem Flachbildschirm zeigen, fügt jemand hinzu. Eine andere Person stimmt überein, ein Flatscreen reiche für die Präsentation von Bouchets Video aus, denn dieses sei ohnehin viel zu lahm für eine Großausstellung und man habe nach zwei Sekunden kapiert worum es ginge. Insgesamt wolle Bouchet vier verschiedene Arbeiten zeigen: einen Jacuzzi, eine mit Cola gefüllte Minifontäne, ein Video und ein Colagemälde. Bezüglich der genauen Aufteilung der einzelnen Arbeiten kommt es zu Unstimmigkeiten. Ein Sprecher merkt an, der Jacuzzi im Eingangsbereich sei ein schöner Auftakt und man könne die Arbeiten auch voneinander trennen. Generell sei die Präsentation einzelner Positionen an verschiedenen Orten eine interessante kuratorische Setzung. Jemand anderes wendet ein, er zweifele an dieser Strategie – man könne ja schließlich kein „Künstlerdings“ machen. Wieder scheint das Gespräch den Fokus zu verlieren und jemand kommentiert: „ich weiß jetzt nicht worüber wir genau […] diskutieren“. Wenn man einzelne Positionen über mehrere Häuser verteilt präsentieren wolle, dann müsse man sich zunächst fragen, bei wem das überhaupt möglich sei. In der Diskussion einigen sich die Sprecher darauf, dass Michael Riedel im Grunde genommen der einzige Künstler sei, bei dem sich eine derartige Lösung anbiete.
Wieder unterbricht eine Person die Diskussion mit dem Vorschlag, jeder solle seine Wunschpositionen für einzelne Künstler nun einmal in den Plan eintragen und begründen. Der Vorschlag sorgt für allgemeine Irritation. Einige der Beteiligten fühlen sich offensichtlich überrumpelt. So kommt es, dass eine andere Person sich dafür aussprecht, den Plan zunächst für alle auszudrucken, damit sich jeder kurz Gedanken machen kann. Es wird unübersichtlich, die Sprecher unterbrechen sich und reden gleichzeitig über mehrere Themen.
Schließlich geht die Gruppe dazu über, verschiedene Künstlerkombinationen zu diskutieren. Einer der Kuratoren ist überzeugt, dass Rosa Barba und Ulla von Brandenburg bestimmt „ne schöne Kombi“ ergeben und möchte gleich zu weiteren Vorschlägen übergehen. Eine andere Person bittet jedoch zunächst um eine genauere Darlegung der Gründe für das gewählte Zusammenspiel. Nach einem genauen Blick auf das sogenannte „Superweltfeld“ – womit offensichtlich die Wunschpositionierung aller Künstler im Raumplan gemeint sein dürfte – werden verschiedene Kombinationen vorgeschlagen. Zwischendurch verabschiedet sich jemand. Einer der Teilnehmer bittet darum „im positiven Sinne [zu] denken“ und vorschnelle negative Urteile zu vermeiden. Immer wieder ist die Rede von einzelnen Wänden, Fensterrahmen, großen und kleinen Räumen sowie verschiedenen Ausstellungsschauplätzen. Das konkrete Anliegen des Projektes lässt sich kaum erfassen.
Auch die vollständige Künstlerliste erscheint zu diesem Zeitpunkt wie ein unfertiges Puzzle. An einer bestimmten Stelle lokalisieren die Kuratoren „irgendwo hier den Evers“. In diesem Zusammenhang wird auch ein Fensterrahmen diskutiert, der von seiner „Farblichkeit“, so ein Sprecher, sehr dominiere. Dieses „architektonische Moment“ habe durchaus seinen Reiz und würde insofern passen, da auch Evers’ Arbeiten entsprechend abstrahierte Elemente beinhalteten. Für die genaue Platzierung einer Videoarbeit machen sich die Kuratoren schließlich Gedanken über die Lichtsituation. Ein Vorschlag lautet, den Weg zur Videoarbeit stückweise abzudunkeln, sodass man vom Hellen ins Dunkle liefe. Eine andere Person zieht als Vergleichsbeispiel eine Ausstellung mit dem Titel Nightsights heran, die ihr zufolge „so geil“ gewesen sei. Hier sei man zunächst durch einen Tunnel gegangen. Einen spielerischen Anfang wie diesen könne sie sich als „gar nicht so unreizvoll“ vorstellen.
Für die Anordnung in der großen Halle werden nun eine Reihe von Künstlernamen genannt: Alexandra Bircken, Ioneso, Riedel und Brandenburg. Falls man „den Behr“ auch zeige, sei das schon ein „irrer Kontrast“, merkt jemand an. Ein anderer Sprecher äußert, dass vom Format auch Ricarda Roggans Fotografien sehr passend für die große Halle seien. Inhaltlich sei dies zwar nicht unbedingt gut begründet, „sondern von der Erscheinungsweise des Werkes her“. Des Weiteren werden die Anordnung und Größe der Stellwände sowie ihre entsprechenden Durchgänge besprochen. Nachdem einige konkrete Ideen angebracht wurden kritisiert ein Sprecher, nun seien überall Sackgassen. Eine andere Person befindet, die Räume seien noch zu leer. In Bezug auf die Dramaturgie äußert sich hingegen jemand positiv. Die Kombination verschiedener Medien sei sehr spannend: „du hast dieses Holz du hast Heu du hast was ganz Glattes und du hast […] sowas Inszeniertes“, wird ausgeführt. In Bezug auf zwei konkrete Künstler wird festgestellt, dass sich die Kombination von Omer Fast und Simon Fujiwara inhaltlich zwar gut „befruchte“, formal hingegen nicht zusammen passe. Eine andere Person stimmt zu und schlägt daraufhin vor, die beiden Positionen doch besser auseinander zu ziehen. Wieder verabschiedet sich ein Teilnehmer. Jemand anderes stellt daraufhin die unvermittelte Frage: „tanzt du den Leuten was vor das würde mich freuen“, woraufhin entgegnet wird „ich tanz dann zu Oasis.“
Immer wieder kommt es zu Uneinigkeiten. Es werden Vorschläge unterbreitet, die mit kurzen Kommentaren direkt wieder abgelehnt werden. Für die kleinformatigen Malereien von Bernd Ribbeck schlägt einer der Sprecher eine kleine kabinettartige Raumsituation vor, die „wie so ein kleines Kleinod“ funktionieren könne. Ein anderer Teilnehmer wendet ein, dass in dieser Form die Lichtsituation nicht wirklich ideal sei. Das Gespräch scheint sich im Kreis zu drehen. Wieder wird auf Ribbecks Lichtsituation eingegangen und die Inszenierung einer sakralen Raumsituation vorgeschlagen. Den Aussagen der Sprecher zufolge passe dies sehr zur „Aura“ seiner

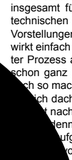


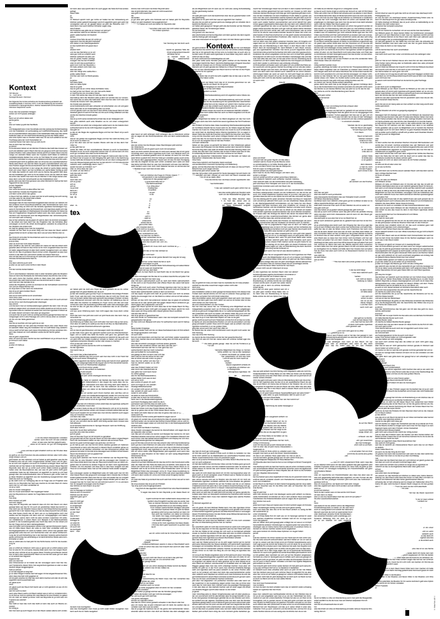
Arbeit. Eine Person äußert die Sorge, dass die Räume des Sprengelmuseums mit der aktuellen Künstlerliste gar nicht gefüllt werden könnten. Man müsse schneller voranschreiten um gegebenenfalls noch weitere Positionen einladen zu können.
Sodann wird angeregt, da doch nun „nen Schuh draus" zu machen. Die Gruppe konzentriert sich im Folgenden auf die bisher diskutierten Künstler und die sich daraus ergebenen Bezüge. Zum einen gebe es Rosa Barba „mit dieser Beziehung zu alter Kunst", merkt jemand an. Reynold Reynolds, so heißt es weiter, referiere auf die Zwanzigerjahre. Das wäre doch ne super Kombi" hält eine Person daran anschließend fest. Das Urteil trifft auf Zustimmung und es scheint, als sei eine erste Entscheidung gefällt. Weitere auf der Künstlerliste stehende Positionen werden durchgegangen: Thilo Schulz fehle noch im Plan, man habe ihn jedoch noch nicht eingeladen. Auch Jorinde Voigt solle man den Aussagen zufolge noch nicht „wegschmeißen". Ein anderer Sprecher wendet daraufhin ein, dass genau dies im Moment nicht gebraucht werde: „davon haben wir schon soviel".
In Bezug auf ein anderes Künstlergespann werden thematische Ähnlichkeiten festgehalten: Hennig, Fujiwara und Fast seien allesamt drei Künstler, die sich „ein bisschen so mit Identität und Persönlichkeitsbildung fallera" beschäftigten. Hier gebe es den Kuratoren zufolge einen gewissen Gleichklang, weswegen die Arbeiten gut zueinander passten. Einer der Teilnehmer befindet die Paarung hingegen als nicht ideal, da Dirk Hennigs Arbeit auf reiner Fiktion beruhe. So kommt es zu einer Abfolge einiger inhaltlicher Argumente, die jedoch lediglich die Oberfläche abzutasten scheinen. Es gehe um die Vermittlung von Realität, die Möglichkeit der Konstruktion und das Staging, das beispielsweise bei Clemens Wedemeyer „total vorhanden sei", wird bemerkt.
Ein Gesprächsteilnehmer driftet ab und bedauert eine offensichtlich bereits diskutierte Foyersituation, in der eine sogenannte „Zoom Arbeit" hätte gezeigt werden sollen. Die Gründe dafür, warum dies wieder verworfen wurde, gehen aus dem Gesprächsprotokoll nicht hervor. Sodann wird über eine mögliche Raumkonstellation mit Michael Riedel und Helen Verhoeven diskutiert. Einer der Sprecher findet dies besonders spannend, ein anderer wendet sich an das Aufnahmegerät: „Herr Riedel haben Sie das gehört"? Ähnlichkeiten werden in einem spezifischen Umgang mit Bild- und Materialfindungen festgestellt. Ferner arbeiteten beide mit dem Moment der Wiederholung und Variation. „Rein von der Vorstellung her find ich das ziemlich flashig", bemerkt ein Sprecher. Riedel könne in jedem Fall einen Gegenpart gebrauchen, heißt es. Es werden verschiedene Vorschläge angebracht. Insbesondere eine Paarung mit Alexander Wolf trifft in der Gruppe auf Zustimmung, da die Arbeiten sich zwar ähnelten, es jedoch „genug materielle oder real greifbar sinnliche Unterscheidungen" gebe.
Sodann wird auf eine geplante Installation der Künstlerin Shannon Bool eingegangen. Zeigen wolle diese einen großen Jeansvorhang, verschiedene Gitter-Skulpturen mit „Accessoires dran" sowie ein filmisches Wandbild von Insassinnen eines Frauengefängnisses. Das habe „was ganz Poetisches aber so ne knallharte Geschichte", wird angemerkt. Der Einbezug von Birte Brey in die Ausstellung müsse noch diskutiert werden. Jemand bemerkt, dass insbesondere die installativen Arbeiten Breys „in Anführungszeichen malerisch" seien. Wenn also noch etwas von „diesem märchenhaften Erzählerisch-Narrativen" gebraucht werde, könne man sie auf jeden Fall in Erwägung ziehen. Zwischendurch weist jemand die Gruppe darauf hin, dass sie den Raum bald verlassen müsse.
Es fehle noch eine Position, die sich konkret mit dem Raum auseinandersetze, bemerkt ein Gesprächsteilnehmer. Zwar gebe es viele komplexe Architekturen, jedoch wenig Kunstwerke, die sich dieser direkt annehmen würden. Schließlich wird die Installation eines spezifischen Einbaus diskutiert. Eine Person schlägt vor, mittels einer freistehenden Stellwand eine „positiv gemeint[e]" Blockierung in den Raum zu integrieren. Dies sei ein „höherer Grund da zu verweilen". Wieder bittet ein Teilnehmer die Gruppe, den Raum nun zu verlassen: „Wir müssen jetzt […] wirklich raus".
Die Gruppe scheint dies jedoch zu überhören, indem sie im Folgenden zu Karen Cytter übergeht, die sich einer der Teilnehmer in dem besprochenen Raum total interessant vorstelle. Der Raum habe etwas Desorientierendes und Bedrängendes und in Cytters Arbeiten ginge es schließlich um Tiefe, um das Objekt und um „psychologische Dimensionen". Wieder bemerkt die Person mit Nachdruck: „Wir müssen hier raus also seid mir nicht böse", woraufhin jemand das Gespräch abschließt: „so alles fertig kuratiert".
Es kommt zu einem Themenwechsel. Eine Person regt dazu an, die vorangegangene Diskussion zu reflektieren: „Leute was habt ihr für ein Gefühl"?, fragt sie in die Runde. Sie selbst sei mit der Stimmung sehr zufrieden. Eine andere Person bemerkt: „wir kommen auch langsam der Sache ein bisschen näher". Nachdem noch einige terminliche Dinge geklärt wurden schaltet jemand das Aufnahmegerät ab.
Der nächste Tag beginnt abrupt mit einem kurzen Kommentar bezüglich der Bedienung des Aufnahmegeräts. „Wir können jetzt anfangen", bemerkt eine Person. Jemand anderes möchte unmittelbar an das Gespräch des Vortags anknüpfen. Daraufhin verweist ein Teilnehmer auf die im Plan eingetragenen Positionierungen, die den aktuellen Stand der Diskussion widerspiegelten. Ferner wird vorgeschlagen, direkt mit Elín Hansdóttir zu beginnen, da es hier Neuigkeiten gebe. Die Künstlerin habe ihre räumlichen Bedingungen für ihre Arbeit übermittelt – ein Labyrinth mit hundertsiebzig Quadratmetern. Eine andere Person wendet ein, man müsse nun wirklich genau überlegen, ob man Hansdóttir tatsächlich einladen solle, da die Integration einer bereits fertig konzipierten und raumgreifenden Arbeit viele Probleme mit sich bringe. Zudem müsse bezüglich der Entscheidung für die Positionierung von Omer Fast geklärt werden, ob dieser es akzeptiere in der Bluebox gezeigt zu werden.
Im Folgenden werden alle Künstler durchgegangen, denen noch kein Raum zugewiesen wurde: Ionesco, Jürgen, Roggan, Julia Schmidt, Susanne Winkel und „die Czech". Des Weiteren schlägt jemand vor, alle Positionen noch einmal „ab[zu]daten".
Begonnen wird mit Mike Bouchet, über den am Vortag bereits diskutiert wurde. „Komischerweise kickt das dann doch nicht so" wird hierzu angemerkt. Wieder kommen die Kuratoren in ihrem Gespräch auf die genaue Kombination von Bouchets einzelnen Arbeiten zurück. Der Jacuzzi in Kombination mit den Bildern und der Fontäne empfindet einer der Teilnehmer zu „überbordend". Sodann werden Überlegungen angestellt, den Film eventuell wegzulassen. Auch die Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Künstlern werden erneut besprochen. Einer Person kommt der spontane Einfall, die Arbeit zusammen mit Ricarda Roggans Autoscooter-Fotografien zu präsentieren, dies würde wegen des „Mediendingsbums" durchaus gut funktionieren. Die Gruppe widmet sich nun der genauen Anbringung von Clemens Wedemeyers Videoinstallation. „Hallo", begrüßt jemand die Runde. Mitten im Text taucht auf einmal das Wort „Penis" auf, was durchaus für Belustigung sorgt, da davon auszugehen ist, dass sich der Schreiber des Transkripts an dieser Stelle einen Scherz erlaubt hat. Ein Teilnehmer der Gesprächsrunde macht den Vorschlag, Mandla Reuter eine Carte Blanche zu geben und ihm vorzuschlagen, eine raumspezifische Intervention zu entwickeln. Dass dies scheitern könne, müsse man natürlich einkalkulieren. „Da hatten wir beim letzten Mal ne Arbeit die war ziemlich beschissen da musst ich auch mit leben", merkt jemand an.
Wieder wird auf einige spezifische räumliche Bedingungen eingegangen. Für die Arbeit von Karen Cytter schlägt ein Sprecher einen Einbau vor. Eine andere Person interveniert mit dem Argument, der besprochene Raum lebe davon, dass man ihn in seiner Großzügigkeit sehe – „jaja klar". Auch an anderer Stelle scheint es architekturspezifische Probleme zu geben. Einer der Kuratoren merkt an, man müsse stets beachten, dass auch der „Raum als Raum" funktioniere: „wir können ja inhaltlich ganz viel zusammen denken aber die Räume müssen ja erstmal funktionieren das ist das Problem", führt er dies aus.
Wieder kommt es zu einem stetigen Hin und Her in Bezug auf die genaue Platzierung der Arbeiten von Rosa Barba und Karen Cytter. Ob Bluebox oder doch „oben" – es werden alle Optionen durchgespielt. Bezüglich der künstlerischen Paarung in der Wechselhalle, scheinen die Kuratoren sich schneller einigen zu können. Das Zusammenspiel von Natalie Czech und Olaf Holzapfel wird einstimmig für gut befunden.
Erneut werden Probleme betreffs des am Vortag besprochenen Aufeinandertreffens dreier „Riesendinger" – der Arbeiten von Hennigs, Reynolds und Fujiwaras – festgestellt. Reynolds habe per E-Mail mitgeteilt, dass er die besprochene „Appendixsituation" unbedingt zeigen möchte, berichtet eine Person. Es wird vorgeschlagen, die drei Arbeiten in der Kestnergesellschaft auf verschiedenen Etagen zu zeigen, um die Situation zu entzerren. Voller Engagement übernimmt jemand das Wort und unterbreitet einen neuen Vorschlag für die Positionierung von Hennigs Arbeit im Eingangsbereich der Kestnergesellschaft. Es folgt eine detaillierte Beschreibung mit spezifischen Maßen und Möglichkeiten der Wegführung.
Das „Verhältnis [sei nun] komplett entrümpelt". Zudem erinnere die Situation an einen öffentlichen Platz, was ja auch den Wünschen des Künstlers entspreche. „Das ist ja wie in Italien", freut sich ein Gesprächsteilnehmer.
Doch obwohl der Vorschlag offensichtlich einen Großteil der Gruppe überzeugt, kommt es erneut zu Einwänden. „Ich finds dramaturgisch nicht so ideal", kritisiert die Vertreterin der Kestnergesellschaft. Insbesondere die Geschlossenheit der Situation scheint ihr zu missfallen. So führt sie aus, dass eine offene, luftige Situation im Eingangsbereich etwas viel einladenderes habe und der Besucher die Kestnergesellschaft auf diesem Weg wie eine Bühne betrete. Angesichts der stimmlichen Unterlegenheit, wendet sie sich an eine Person mit der Frage, was denn am Vortag diskutiert worden sei. Das Gespräch verläuft sich. In der Diskussion über die Anordnung der Räume in den anderen teilnehmenden Institutionen lobt jemand die Räumlichkeiten des Kunstvereins: „ihr habt so ne schöne narrative Geschichte".
Wieder kehrt die Gruppe zu der Problematik zurück, dass die Aufeinanderfolge von Hennigs und Reynolds dramaturgisch wie „zwei Hammerschläge" wirke. Ein weiteres Problem in der Kestnergesellschaft sei zudem eine unschöne Kachelwand, auf die man im Zuge der aktuell diskutierten Positionierung zuginge, bemerkt eine Person. Es folgt ein Verweis darauf, dass dies am Vortag noch als „das Schlimmste was es überhaupt gibt" abgetan worden sei. Die Uneinigkeit über die Platzierung von Hennigs Arbeit sorgt für eine angespannte Stimmung. Einige der Gruppenmitglieder erscheinen gereizt. Nachdem offensichtlich eine unbemerkte Änderung im Plan vorgenommen wurde, fragt eine Person erschrocken: „Was habt ihr denn jetzt […]" – „Wir haben noch gar nichts", lautet die genervte Antwort.
Endlich widmet sich die Gruppe in ihrem Gespräch einem neuen Thema: der Clausenhalle, in der man nach aktuellem Stand Sven Johne zeigen wolle. Wieder wirft eine Person irritiert ein: „warum habt ihr denn den Mike Bouchet da oben hin getan"? Woraufhin jemand entnervt reagiert „nicht noch mal von vorne […]". Ein anderer Gesprächsteilnehmer geht trotzdem auf die Frage ein und erläutert das tolle Zusammenspiel und den „dramaturgischen Effekt", der sich durch die Positionierung ergebe: „du hast die Stimme schon gehört und die Bilder noch nicht gesehen." Das gesamte Gespräch scheint inzwischen, von erheblich schlechter Laune geprägt zu sein. Unzusammenhängend merkt eine Person an: „ ich [habe] keinen Bock mehr mir die ganze Zeit anzuhören wenn wir jetzt den Raum vorne zumachen warum wollt ihr dann den Hennig nicht da haben und […]".
Ein anderer entgegnet gereizt: „Wir sind doch in der Diskussion schon weiter". Ohne die Situation wirklich aufzulösen wird das Gespräch fortgesetzt.
Reynold Reynolds Plan sei es, ein fiktives Museum zu schaffen, in dem neben verschiedenen Filmen auch Vitrinen und anderes museumstypisches Mobliar gezeigt werden solle. Der Künstler selbst, so merkt jemand an, wolle gerne im Sprengelmuseum ausstellen.
Daraufhin wird entgegnet, es sei nicht wirklich optimal, wenn eine fiktive Museumssituation innerhalb eines tatsächlichen Museums inszeniert werde, man solle versuchen, Reynolds vom Kunstverein zu überzeugen. Auch hier kommen die Kuratoren zu keiner abschließenden Lösung. In Anbetracht der festgefahren Situation schlägt jemand vor, nun erst einmal Mittagspause zu machen. Das Aufnahmegerät wird ausgeschaltet.
Nach der Mittagspause wird Ute dazu aufgefordert, ihre Überlegungen zur Inszenierung von Simon Fujiwaras Arbeit zu referieren.
Sie setzt an und erklärt, die Arbeit bestehe aus drei Klappteilen und einer Projektion mit Tisch, die man zusammen mit einer weiteren Position zeigen könne. Als Konterpart, so führt sie aus, sei Ricarda Roggan denkbar, da die Arbeiten groß genug seien, um neben Fujiwara bestehen zu können. Eine andere Person bemerkt, es sei ebenso möglich, etwas „ganz Zartes" oder poetisches, wie beispielsweise die Malereien von Marieta Chirulescu, Mathilde Rosier oder auch Julia Schmitt zu zeigen.
Die Diskussion kommt wieder in Fahrt und es werden vielfältige Möglichkeiten und Kombinationen verschiedener Künstlerpositionen erörtert. Um weiterzukommen, bittet ein Sprecher die Gruppe, zumindest Mandla Reuter auf dem Museumsplatz schon einmal festzulegen: „Wir müssen nämlich mal langsam anfangen Entscheidungen zu treffen", begründet er dies. „Langsam geht es mir auf die Nerven", beschwert sich eine Person, „ständig ist hier irgendwas ein Problem". Kathrin, die zuvor offenbar noch nicht anwesend war, stößt zu der Gruppe hinzu. Jemand bemerkt: „Wunderbar dass du da bist wir brauchen einen frischen Blick"! Die Gruppe fasst kurz den aktuellen Stand der Diskussion zusammen woraufhin eine Person kommentiert: „Du siehst das ist alles noch ein Chaos". Insbesondere Kathrins Einschätzung zur umstrittenen Positionierung Hennigs, scheint die Gruppe zu interessieren. Sie wird gefragt: „was meinst du denn zu Hennig […] da vorne"? und „wie findest du die Ursprungsidee von […] Dirk"? Tatsächlich befindet sie alles für gut: „Zirkus und Psychatrie ist ein guter Anfang so thematisch gedacht", begründet sie ihr Urteil.
Des Weiteren fährt sie fort, ihrer Meinung nach müsse man sich zwischen Reynolds und Hennigs entscheiden. Der Kommentar sorgt erneut für Diskussionen. „Au Mann ey es reicht jetzt", stöhnt jemand entnervt.
Schließlich wird auf die Situation der Lichtverhältnisse eingegangen. Die Aufeinanderfolge zu vieler dunkler Räume solle man eher vermeiden. Auch die ideale Positionierung der Großinstallationen wird erneut diskutiert.
In Bezug auf Reynolds einigt sich die Gruppe schließlich darauf, noch einmal eine Nacht darüber zu schlafen. Die Position von Rosa Barba wird nun endgültig festgelegt. Im Zuge eines Gesprächs über spezielle Einbauten, kommt es erneut zu einer Auseinandersetzung zwischen den Kuratoren. Nachdem einer der Sprecher mit den Worten unterbrochen wird: „Da sind wir jetzt gar nicht", reagiert dieser gereizt und entgegnet bissig, dass es nicht sein Problem sei, wenn die andere Person ihren Punkt nicht verstehe.
Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommen die Kuratoren auf die Künstler Shannon Bool und Bernd Ribbeck zu sprechen. Bools Arbeit beschäftige sich mit der Produktion von Stoffen und „Tralala", heißt es im Text. Sie transponiere das Soziale ins Skulpturale, was mittels der Bronzeelemente wiederum auf das Individuum verweise. Aha. Einer der Sprecher fordert Caipirinha, das mache einen etwas lockerer. Auch eine weitere Person gibt zu, sie sei etwas verkrampft. Insgesamt, so stellt die Gruppe fest, bestehen zu viele Kategorien, nach denen sie planen müssten. Die Festlegung von thematischen Schwerpunkten erschwerten ihr Vorankommen zusätzlich.
Ein Sprecher schlägt vor, dass es vielleicht ausreiche, wenn man bestimmte Kernthemen nur punktuell durch das Zusammenspiel künstlerischer Positionen verdichte. Immer wieder geht es um die gleichen Probleme: Bei der Lichtregie sei eine kalkulierte Abfolge von hell zu dunkel zu hell einzuhalten, kleinteilige Arbeiten sollten Großformaten gegenüber gestellt werden und in Bezug auf den Inhalt sollten zwar unbedingt Korrespondenzen, jedoch keine zu großen Ähnlichkeiten bestehen. Im Wechsel wird angemerkt man habe entweder zu wenig Künstler oder zu wenig Platz.
Zwischenzeitlich wird darüber informiert, dass das Museum wegen einer Veranstaltung erst um neun Uhr schließe und man deswegen noch bleiben könne. Doch die Gruppe wirkt unkonzentriert. Einer der Teilnehmer wirft ein, er gehe jetzt erst einmal eine rauchen, eine weitere Person verlässt den Raum mit der Begründung, sie wolle nun einmal den Müll wegschmeißen. Nach der Raucherpause wiedergekehrt wird von dem tollen Essen berichtet, das es unten im Museum gebe. Bei Betrachtung der Pläne urteilt ein Sprecher, der Kunstverein sehe doch nach aktuellem Stand schon ganz gut aus. Eine andere Person äußert sich skeptischer und bemerkt, sie finde alles noch viel zu „drösch". Die Konzentration scheint sich durch die Pause nicht wesentlich verbessert zu haben. Es werden Dinge wie die Kaffeesituation am Folgetag besprochen und dass man vielleicht schon einmal aufräumen könne, es gebe ja keine Putzfrau.
Zwischenzeitlich verabschiedet sich jemand.
Das Aufnahmegerät wird ausgestellt.
Das Gespräch am nächsten Tag beginnt mit dem Bericht, dass am Vorabend noch einige Emails herumgeschickt worden seien. Einer Antwort Omer Fast zu Folge habe sich nun ergeben, dass seine Arbeit wirklich prädestiniert für die Bluebox sei. Der Künstler schrieb, so wird berichtet, er wolle einen abgegrenzten, abgedunkelten Raum mit einer kleinen Tribüne für Sitzränge – was von der Beschreibung her genau auf die Bluebox passe. Im Folgenden widmet sich die Gruppe ausführlich dem Werk von Clemens Wedemeyer, das der Arbeit von Reynolds sehr ähnele und aus verschiedenen Tischen und Monitoren auf unterschiedlicher Höhe bestehe. Ein Sprecher berichtet, er habe die Arbeit im Curve in London gesehen. Im Folgenden schildert er ausführlich die dortige Inszenierung. Es habe drei verschiedene Formen der Projektion gegeben. Zudem sei Archivmaterial ausgestellt worden. Insgesamt spiele bei Wedemeyer vor allem die Lichtsituation eine entscheidende Rolle, wird kommentiert. Die Kombination mit anderen Künstler sei problematisch, da sich durch die inhaltliche Dominanz der Installation kaum Dialoge herstellen ließen.
Jemand erinnert die Gruppe daran, dass der ursprüngliche Plan gewesen sei, systematisch Schwerpunkte zu setzten, man sich nun hingegen wieder im freien Raum befinde. Darauf wird entgegnet, man habe doch mit „Supernatural" durchaus schon einen thematischen Schwerpunkt gebildet, der in der ganzen Ausstellung „rumwurschtel[e]". Alles sei aufgebaut wie ein Musikstück: „Ouvertüre bu bu Hauptakt und danach läufts wieder aus".
Als Alternative zu Gleiwitz wird vorgeschlagen, ein großes Wandbild von Verhoeven zu zeigen. Dieses müsse allerdings ziemlich groß sein, „ein Riesending […] ein richtiger Schlitten" müsse es sein.
Als Nächstes schlägt jemand vor, Ulla von Brandenburg und Mathilde Rosier miteinander zu kombinieren. Eine andere Person äußert jedoch, dies beiße sich mit Kathrin Sonntags Arbeit. Diese habe etwas detektivisches, humorvolles, spielerisches, leichtes, erzählerisches und auch wundersames, wohingegen Mathilde Rosier einen vollkommen anderen Ansatz verfolge. „Gut wir müssen ja nicht über ungelegte Eier reden", entgegnet jemand, denn Mathilde Rosier sei bisher noch gar nicht eingeladen worden. Wieder verhakt sich das Gespräch in einer Diskussion über Fujiwara. Einer der Sprecher versucht sodann, die Diskussion auf Mike Bouchet zu lenken und die entsprechenden Kombinationsmöglichkeiten zu erörtern. Ein anderer spricht sich dafür aus, erst einmal eine Runde Kaffee zu holen. Auch die anderen Gesprächsteilnehmer erscheinen ein wenig erschöpft zu sein: „ich brauch jetzt einfach mal ein bisschen frische Luft", bemerkt ein Sprecher. Während der Pause wird das Aufnahmegerät ausgeschaltet.
„Pass auf dass wir das nicht alles überspielen", lautet der erste Satz nach dem Einschalten des Aufnahmegeräts. Die Diskussion ist bereits in vollem Gange: „ also dicke Wand Bircken Bircken Bircken Bircken Bircken Riedel Riedel", erklärt jemand eine bestimmte Anordnung im Raum. Es wird verwirrend. „Installation hat was mit Sensation zu tun", wird eingeworfen. Eine andere Arbeit handele von „diese[r] komische[n] Deutschland Ausländer Dichotomie", merkt jemand an. Allmählich wird klar, dass das Gespräch offensichtlich wieder zu der Diskussion um neue Kombinationsmöglichkeiten mit der Fujiwara-Arbeit zurückgefunden hat. Sven Johne sowie eine unbenannte weibliche Position werden in diesem Zusammenhang erwähnt. Wieder scheint sich das Gespräch im Kreis zu drehen. Es werden die immer gleichen Probleme angebracht und alle möglichen Optionen durchgespielt, ohne dass man das Gefühl hätte, die Diskussion schreite voran. In Bezug auf ein anderes Thema scheint man sich jedoch zu einigen. Es wird zusammengefasst: „Bircken Bool Riedel dann hat man alle diese Vernetzungsleute" darauf folgen Chirulescu, Roggan und Czech. Bis auf Marieta Chirulescu, bei der ein Sprecher anmerkt, diese passe nicht mit Riedel zusammen, scheint die Gruppe zufrieden zu sein.
„Wir brauchen hier an der Wand noch Flachware", bemerkt eine Person, das sei sonst „zu offen". Wo denn der Riedel hinwolle, wird daraufhin gefragt. Für die „Problemzone" im Kunstverein habe man immer noch keine Lösung gefunden. Einer der Kuratoren schlägt schließlich vor, zu einer leichteren Aufgabe überzugehen. Nachdem einige Ideen geäußert werden bemerkt ein Sprecher sichtlich unzufrieden, man habe am Vortag doch bereits Eckpunkte festgelegt, die dabei helfen sollten weiterzudenken, „aber natürlich können wir hier alle Zettel wieder wegmachen".
In der Tat, das werde jetzt alles ein bisschen wild, gibt jemand zu.
„Ich hab jetzt so das Gefühl wir werden jetzt fahrig und nervös", merkt jemand an und schlägt vor, nun noch einmal alle fixen Personen durchzusprechen, danach könnten alle nach Hause gehen. Die Gruppe erklärt sich einverstanden und widmet sich der Aufgabenverteilung. Hennig solle nun auf jeden Fall in der Kestnergesellschaft gezeigt werden. Ob in Halle fünf oder in der Claussenhalle müsse man intern klären. Über Fujiwara solle Carina noch einmal nachdenken, das Problem sei heute nicht zu lösen. Um die Ergebnisse des Tages festzuhalten, schlägt jemand vor, den aktuellen Stand des Plans zu fotografieren.
Zwischendurch weist die Kuratorin des Sprengelmuseums die Gruppe darauf hin, dass der Raum sauber verlassen werden müsse, da am Montag eine Besprechung stattfinde.
Im Zuge der abschließenden Besprechung kommt es erneut zu Unstimmigkeiten. „Ich hab keine Lust mehr", beschwert sich einer der Sprecher. Mit erneutem Hinweis auf die Besprechung am Montag fordert eine Person Carina dazu auf, bitte das Geschirr zurückzubringen. Einige der Gesprächsteilnehmer verabschieden sich. Zum Schluss könne man sich nun noch gemeinsam einige Künstler ansehen, schlägt jemand vor. Neue Namen werde genannte, darunter Maria Loboda und Sofia Hultén. Letztere sei allerdings Einundsiebzig geboren und falle daher aus dem Altersraster. Eine andere Person entgegnet, sie halte es nicht für sehr sinnvoll, „wenn das alles [nun ohne Konzentration] durchgenudelt" werde. Ein Teil der Übriggebliebenen blättert trotzdem weitere Künstlerportfolios durch: „Ach schön lebt und arbeitet auf der Erde", liest jemand vor. Schließlich wird noch einmal erwähnt, dass man in Bezug auf Fujiwara vielleicht doch besser zur Ursprungsidee zurückkehren sollte. Im Abschlussprotokoll wird festgehalten: „Kestnergesellschaft Halle drei Levin Winterling Ribbeck Kestnergesellschaft Hennig Claussenhalle oder Halle fünf Sprengelmuseum Suse Weber Einwegshalle Holzapfel Fujiwara muss geklärt werden Oma Fahs in Bluebox fix das wars auch schon nächstes Treffen Montag dreiundzwanzigster."

Kontext

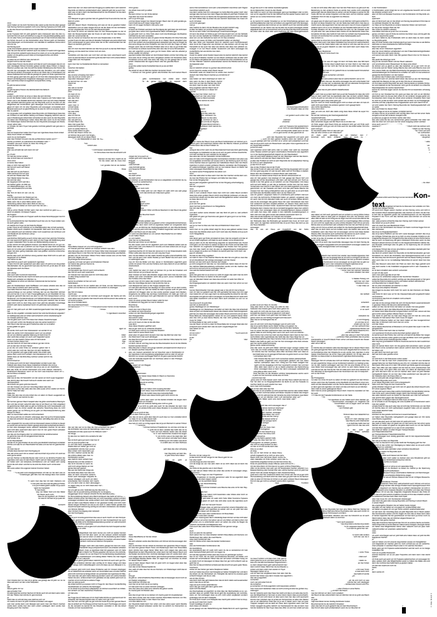


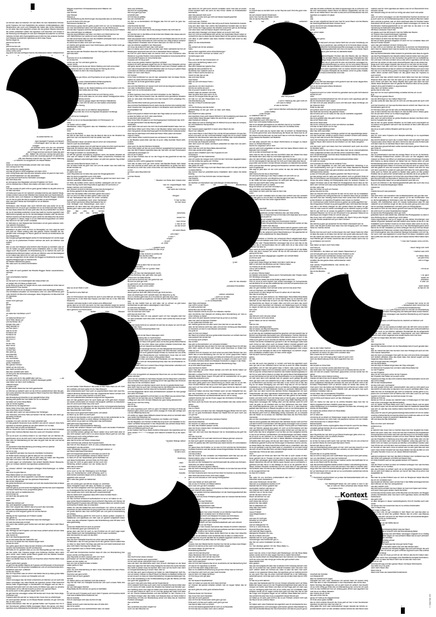


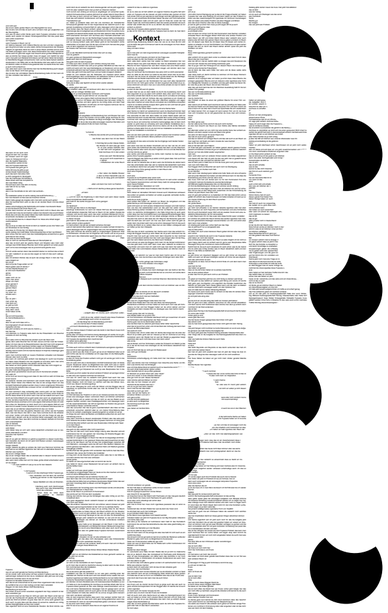


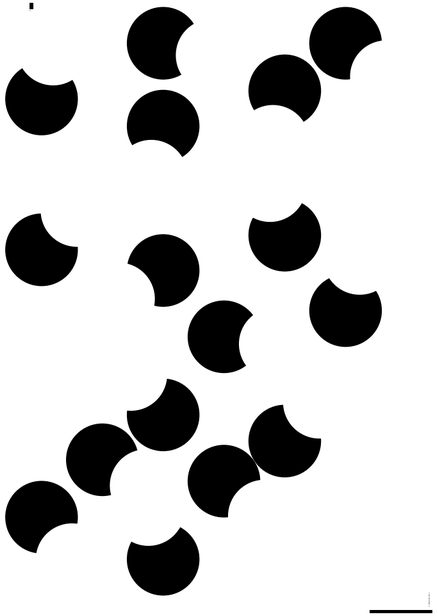


Ohne Titel (Kontext), 2012
5 Poster je 59,4 x 84 cm





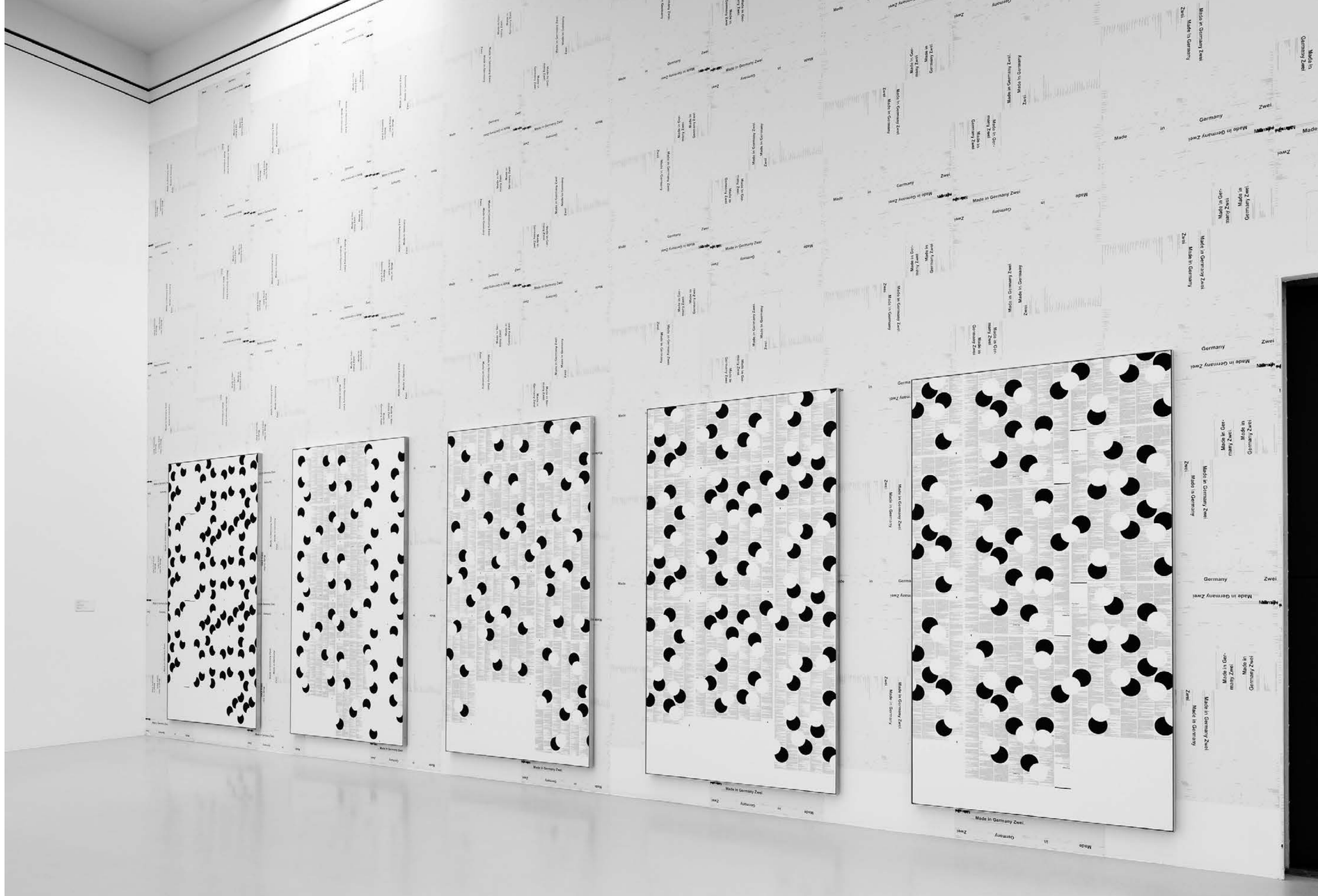




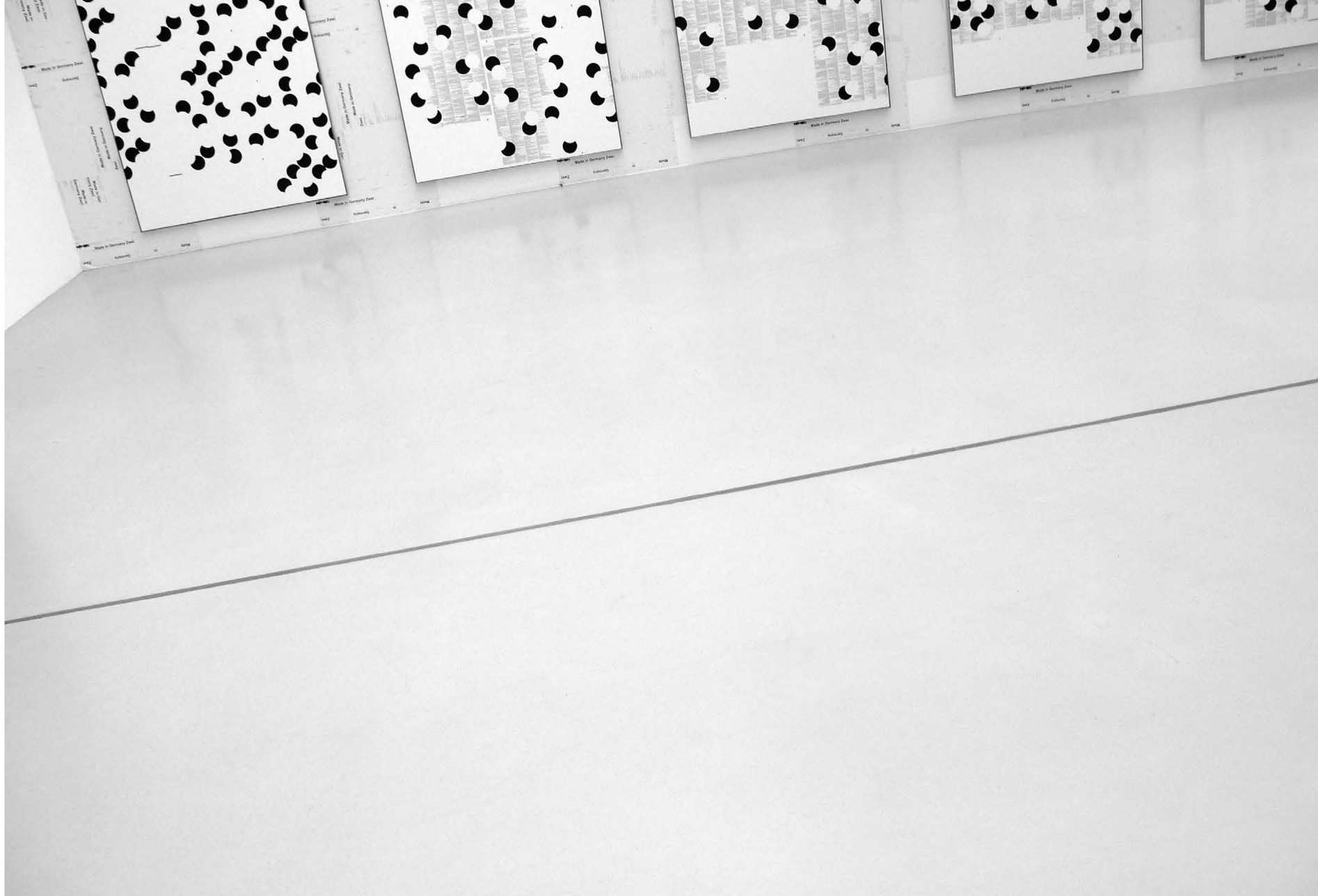
Ohne Titel (Kontext), 2012
5 Poster je 59,4 x 84 cm

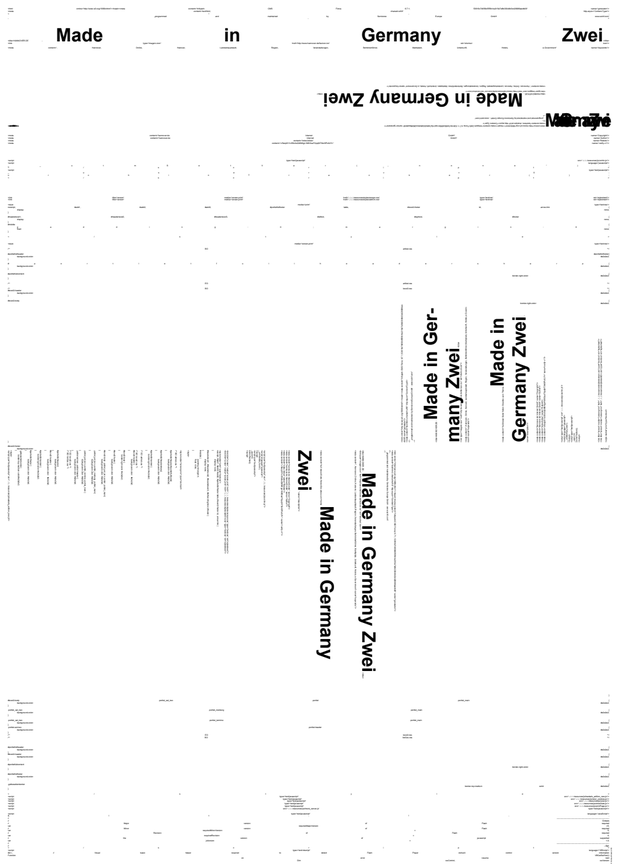
Ohne Titel (Kontext), 2012
5 Poster je 59,4 x 84 cm

Sprengel Museum (Hannover), 2012

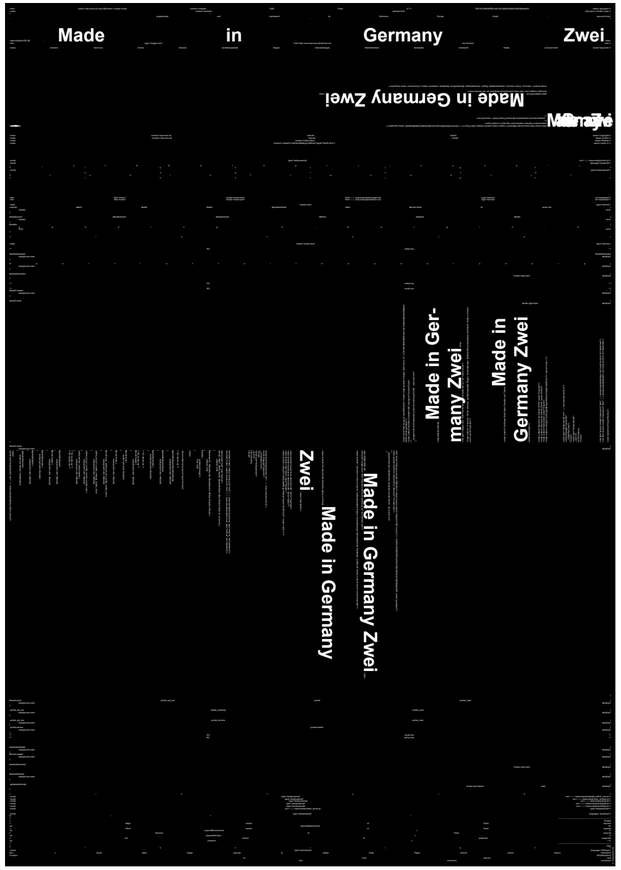


Sprengel Museum (Hannover), 2012





Ohne Titel (Made in Germany Zwei), 2012
84 x 118,8 cm

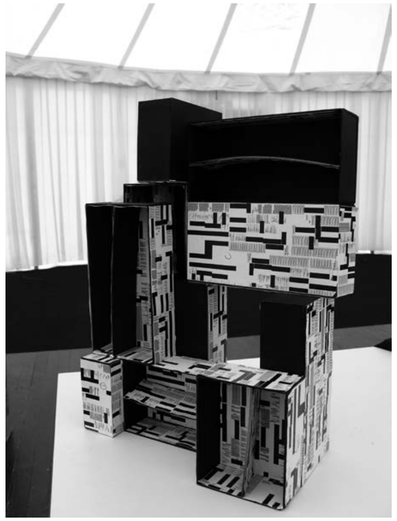


Ohne Titel (Made in Germany Zwei; invertiert), 2012
84 x 118,8 cm

Made in Germany Zwei

Thomas Bayrle, Jürgen Krause, Michael Riedel, Jens Risch, Peter Roehr, Bischoff Projects (Frankfurt M.), 2012

Ohne Titel (Thomas Bayrle, Jürgen Krause, Michael Riedel, Jens Risch, Peter Roehr Bischoff Projects), 2012
84 x 118,8 cm



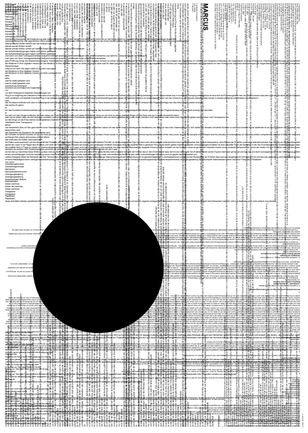
Michael Riedel und Denise Mawila (Paris)
Bar Ricard für Bal Jaune, 2012

von vorne
Ausstellungskonzept
Ausstellungskonzept
Sponsoren
Sponsorenperformance
Anzeigengestaltung
Anzeigengestaltung
Skulpturenpark Malerei
Malereibedarf
Aktien zeichnen
Aktien Akt zeichnen
Aktien zeichnen
Fotogalerie
Fotogalerie
Plastiktüte
Plastiktüte
diese Aktivitäten bleiben gewöhnlich blind sich selbst gegenüber. Sie können eben diesem blinden Flaumel blockieren sie die Sicht auf die Kunst und den ihr eigenen Anliegen Welt und diese Blockade gegen dem Bet

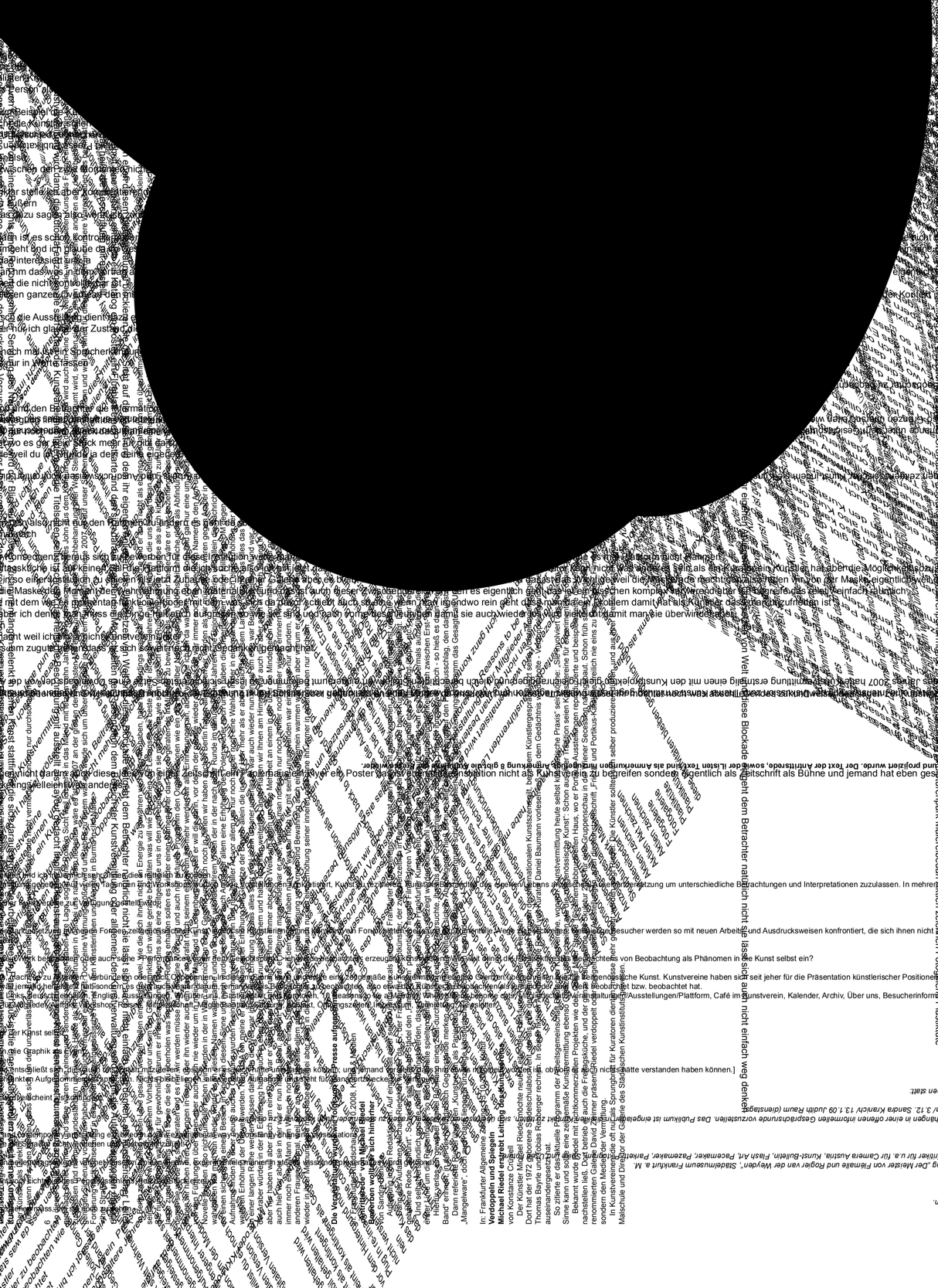
Marcus

Der Text *Marcus* wurde ebenfalls verwendet für das Poster auf S. 98.
(Zusammenfassung von Katrina Weissenborn)

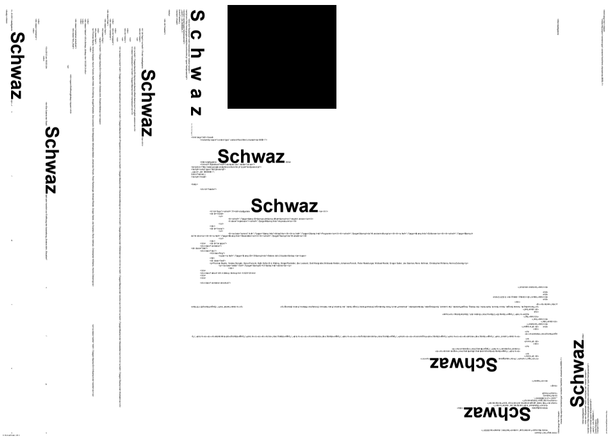
Das Transkript *Marcus* geht auf eine Veranstaltung im Frankfurter Kunstverein zurück, die am 9. Oktober 2008 stattfand und 48 Minuten andauerte. Bei dieser Veranstaltung las Michael Riedel seine Antrittsrede als Direktor des Frankfurter Kunstvereins vor.
Die Antrittsrede wurde von ihm vorgelesen, von Daniel Baumann nachgesprochen, sowie von dem Spracherkennungsprogramm iListen mitgeschrieben und an eine Wand projiziert.
Durch Äußerungen wie „so lesen sich die ersten Sätze eines Downloads der von der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine zur Verfügung gestellt wird“ geht hervor, dass Riedel in seiner Rede Textpassagen vorliest, die er dem Internet entnommen hat.
Bei diesem Auszug der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV) handelt sich scheinbar um eine Jahresbilanz, denn Riedel lässt verlauten, dass im Jahr 2007 der Kunstvermittlung das erste Mal der gleiche Stellenwert zugeschrieben wurde wie künstlerischen Projekten. Der online gefundene Text steht somit in direktem Bezug zum Kontext der Veranstaltung, dem Frankfurter Kunstverein, der ebenfalls an den ADKV angeschlossen ist.
Nach dieser Verlautbarung von Riedel werden mehrere Sätze wiederholt, so dass es wirkt, als würde jemand die Gedanken eines anderen aussprechen und vollenden. Äußerungen wie „ sprech doch mal den ganzen Satz“ weisen aber darauf hin, dass zwei Sprecher anwesend gewesen sein müssen, und dass es sich bei den Wiederholungen daher um nachgesprochene Sätze handeln muss. Zugleich lassen die nicht vollendeten Sätze, die - wie der Zeilenumbruch deutlich macht - eine Pause beinhalten für die Wiederholung, an rhetorisches Geplänkel von Politikern denken, die durch Pausen ihren Worten ein bedeutungsvolles Gewicht zuschreiben wollen.
Riedel führt weiter im gefundenen Text des ADKV aus, dass der Grund für die Zunahme und Förderung der Kunstvermittlung darin begründet liegt, dass „Besucher […] mit neuen Arbeits- und Ausdrucksweisen konfrontiert [werden,] die sich ihnen nicht auf Anhieb erschließen und für deren Vermittlung die bekannten Kategorien Analyse Deutung Aufklärung und Gespräch über ein Kunstwerk oft nicht mehr ausreichen.“ Ergo wird die Kunstvermittlung gefördert.
Scheinbar ironisch wird ein Zitat von Niklas Luhmann aus dem Jahr 1987 erwähnt, in dem Luhmann den Künstler als jemanden einordnet, der sich bewusst ist, beobachtet zu werden. Jemand stellt daraufhin die Frage, ob der Künstler demgemäß „nur sein Werk beobachte[t] oder auch seine Performance unter dem Gesichtspunkt ‚ich werde beobachtet‘“ unter die Lupe nimmt. Auch kommt die Frage auf: „wie weit dringt die Perspektive des Beobachtens von Beobachtung als Phänomen in die Kunst selbst ein“. Die Antwort scheint der ADKV zu haben, denn 2008, so heißt es, kann „Kunstvermittlung […] heute selbst künstlerische Praxis sein sie involviert das Publikum macht es zu Akteuren Verbündeten oder auch Opponenten in diesem Sinne kann und sollte eine zeitgemäße Kunstvermittlung ebenso Grenzen überschreiten wie die zeitgenössische Kunst Kunstvereine haben sich seit jeher für die Präsentation künstlerischer Positionen stark gemacht lange bevor sie internationales Renomée erlangten daher sind auch experimentelle Formen der Kunstvermittlung inhaltlich wie praktisch in Kunstvereinen richtig verortet.“
Bei dem Vorlesenden, bei dem es sich vermutlich um den die Antrittrede vortragenden Künstler handelt, liegt eine solche Selbstbeobachtung exemplarisch vor. Denn er führt weiter aus, dass es nicht nur darum gehe, „beurteilen zu können und zu bewerten was jemand herstellt“. Vielmehr ginge es darum, den Künstler dabei zu beobachten, wie er sein Werk herstellt, beobachtet und beobachtet hat.“ Die Selbstreflektion des Künstlers wird demensprechend als künstlerischer Akt interpretiert und im Kunstverein durch die Antrittsrede, das Nachgesprochene und die Projektion artikuliert. Das Nachgesprochene und die Projektion stellen eine wortwörtliche Reflexion des Gesagten dar, die jedoch in der Wiederholung - ob verbal oder schriftlich - Fehler und Irritationen enthält.
Da daraufhin Wörter wie „Programm Info Publikationen Verein Presse Newsletter Kontakt“ vorgelesen werden, scheint es, als ob alle Wörter der Website des ADKV vorgelesen werden. Sätze wie „die Kreativierung aller Lebensbereiche ist in vollem Gange und macht auch nicht halt vor der Kunst“ werden eingeschoben und stoppen kurz das monotone Aneinanderreihen der Websitebeschriftung. Mit Äußerungen wie „im Gegenteil alles ist markiert wenn nicht sogar beschriftet zwischen Betrachter und eigentlichem Werk schiebt sich der Gegenstand der Information die Graphik ist das Event überall werden Brillen verteilt ein Sehtest findet nicht statt Wahrnehmung wird zelebriert“ bekommt man eine Ahnung, dass Riedel gelegentlich selbst Meinungen zwischen den faktischen Informationen der Website einstreut. Das Zitat weist darüber hinaus darauf hin, dass Riedel von den nicht-künstlerischen, zur Verfügung gestellten Informationen, beispielsweise durch Kunstvermittler in hochgestochenen Wandtexten, in Ausstellung nicht viel hält. Es folgt ein wirr geschriebenen Abschnitt, in dem sich die Wörter „Anderssein als Gegenstand“ und „Moderne in ihrer digitalen Version“ mehrfach wiederholen.
Eine Einladungskarte des Van Abbemuseum wird zunächst in englisch, dann - „vor dem Hintergrund möglicher Abwandlungen“ - auch auf niederländisch vorgelesen.
Mit auf die metaphorische Aussage, dass nunmehr die Kunst im Abspielgerät stecke und „technologisch wie auch institutionell […] die Volume-Taste bedient [wird] und alle […] gebannt [sind] vom dem Lichtspiel des Pegelausschlags den das Stück immer wieder erzeugt“ wiederholen sich mehrfach die Sätze „das Kunstwerk befindet sich im Abspielgerät“. Dies bestärkt eine Stimme mit „ja“. Ein oft mit „hm“ beginnender Satz lässt auf einen tiefen Luftstoß ins Mikrophon denken, sofern es eines für die Antrittsrede gegeben hat. Mit dem Satz „der Künstler ist befreit Künstler zu sein und insofern Kunst stattfindet ist es das Rauschen der Sprachen das besprochen wird“ verweist Riedel auf die Gleichstellung von künstlerischen Projekten und Kunstvermittlung, die er am Anfang seiner Rede hervorgehoben hat und worin er somit einen Verlust für die Kunst sieht. Denn Kunstvermittlung lebt von der Sprache, wohingegen sich die Kunst in einer Ausdruckssphäre aufhält, die autonom wirken kann. Darauf schließt ein Abschnitt an, der in seiner Gänze dem Wikipediaeintrag über das „Unzuverlässige Erzählen“ entnommen wurde und ein Beispiel von Don Quijote beinhaltet, der in Windmühlen Riesen sehen will.
Nach weiteren Aneinanderreihung von Index-Begriffen einer Website gibt Riedel sein Programm als Direktor bekannt: „als künstlerischer Leiter denke ich den Frankfurter Kunstverein als ein Papierhaus eine Zeitschrift eine Zeitung ein Buch ein Katalog ein Poster ein Flugblatt eine Postkarte und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Präsentation dem Bereich der Kunstvermittlung oder allgemein der Kunstverwaltung wird damit die Autorität entzogen die sich fortan die Kunst aneignet indem sie die Titelseiten selbst schreibt das heißt die Beschriftung mit ausstellt.“ Der Direktor will die Künstler nicht dem Corporate Identity des Hauses unterwerfen, sondern ihnen in allen Kommunikations- und Presseaspekten freie Hand lassen.
Er führt weiter aus: „der Bereich der Kunstvermittlung oder allgemein der Kunstverwaltung wird damit die Autorität entzogen die sich fortan die Kunst aneignet indem sie die Titelseiten selbst schreibt das heißt die Beschriftung mit ausstellt als Layout gedacht impliziert Kunst auch die Auslegung von Kunst den kannst du mal aufsagen.“ Somit wird die Vermutung bestätigt, Riedel stehe der Kunstvermittlung abwertend gegenüber. Mit einer Kritik an der Kunstzeitschrift Texte zur Kunst äußert er sich zu den Bedingungen seines Programms: „Voraussetzung ist der Herausgeber der den Bereich zwischen Kunst und Publikum erkennt aber eben nicht autorisiert sondern der Kunst die Selbstaussage überlässt Kunste zur Text statt Texte zur Kunst.“
Mit einem Verweis schließt der Text vorerst ab mit den Worte „Direktor auch wenn wir sagen können dass es sich um den unzuverlässigen Erzähler handelt können wir die Maskerade nicht vermeiden sondern nur durchschauen.“
In den Anmerkungen zum Text wird berichtet, dass an dieser Stelle Powerpoint abstürzt, „was zugleich das automatische Schreiben von iListen beendet“. Was folgt sind grammatikalisch falsche Sätze, die die gesprochene Antrittsrede durch die Spracherkennungssoftware verfremdet, wiedergeben.



Ohne Titel (Marcus), 2012
42 x 59,4 cm



Ohne Titel (Schwaz), 2012
59,4 x 84 cm



a z

</title>
<html lang="de"><head>
	<meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=iso-8859-1">

	<title>stadtgalerie Schwaz</title>
	<link rel="Stylesheet" href="css/styles.css" media="screen">
<script src="http://www.google-analytics.com/urchin.js" type="text/javascript">
</script><script type="text/javascript">
_uacct = „UA-3908805-1";
urchinTracker();
</script></head>

<body>

		<h1 id="logo">stadtgalerie Schwaz</h1>

			
				english version
				<li class="impressum">impressum
			

			
				Aktuell Programm Kunstvermittlung <
de">Archiv
Newsletter
Kontakt
			

		<h2 class="big">
			Ändere dich, Situation!
		</h2>

		Thomas Bayrle, Verena Dengler, Harun Farocki, Kathi Hofer, Eric Kläring, Krüger/Pardeller, Zoe Leonard, Dorit Margreiter, Michaela Melián, Johannes Porsch, Peter Raneburger, Michael Riedel, Gregor Sail
			weiter

	20.4. –
 9.6.2012

Kuns-

te zur Text

Ausstellung „MICHAEL RIEDEL.

Zeitraum: 15.06.2012 bis 09.09.2012

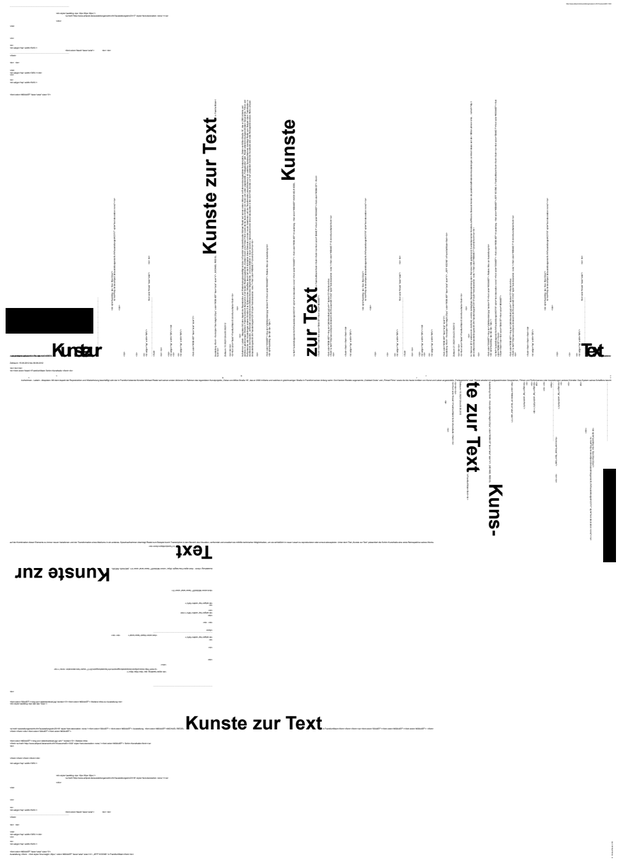
Frankfurt/Main/ Schirn Kunsthalle

<font color="black" face="arial">

<font color="#00AAEF" face="arial" size="3">

Im Sommer 2012 widmet die Schirn Kunsthalle Frankfurt dem Künstler Michael Riedel eine Ausstellung unter dem Titel „Kunste zur Text“. Riedel arbeitet mit aufgezeichneten Gesprächen, Filmen und Performances oder Ausstellungen anderer Künstler. Das Subjekt wird dabei zum Beispiel durch Transkription in den Bereich des Visuellen, verfremdet und erweitert sie mithilfe technischer Möglichkeiten, um sie schließlich in neuer Lesart zu reproduzieren oder erneut abzuspielen. Unter dem Titel „Kunste zur Text“ präsentiert die Schirn Kunsthalle eine erste Retrospektive seines Werks.

Riedel seit seinen ersten Aktionen im Rahmen des legendären Kunstprojekts „Oskar-von-Miller-Straße 16“, das er 2000 initiierte und welches in gleichnamiger Straße in Frankfurt seinen Anfang nahm. Dort fanden Riedels sogenannte „Clubbed Clubs“ und „Filmed Films“ sowie die bis heute inmitten von Kunst und Leben angesiedelte „Freitagsküche“ statt. Riedel arbeitet mit aufgezeichneten Gesprächen, Filmen und Performances oder Ausstellungen anderer Künstler. Das S



Ohne Titel (Kunste zur Text), 2012
84 x 118,8 cm

Chris Rehberger, Double Standards (Berlin), 2012

Art Fair in
official art
material.

OSNHO.-....
interior of
lights fixed
udspeakers.

gh with an
installation
nd parts of
to 16 equal
in jumbled
. In 2009,
Flémalle at
anvasses of
laces where
In 2010, he
quick brown
f typefaces
aintings for
with paint.
ring further
aps with his

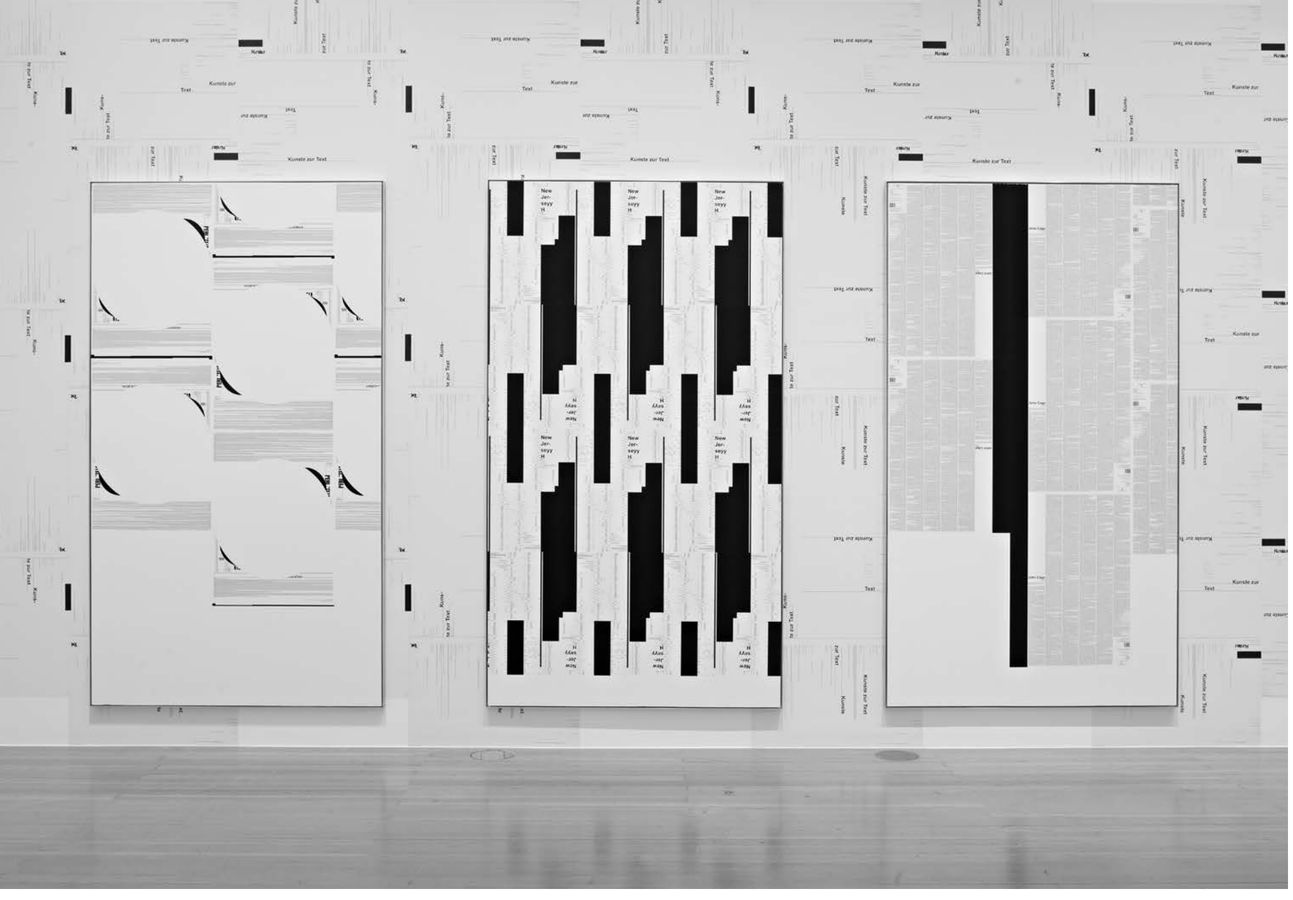
ech as new
rum-Maga–
ff – can be
ork of con–

Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012

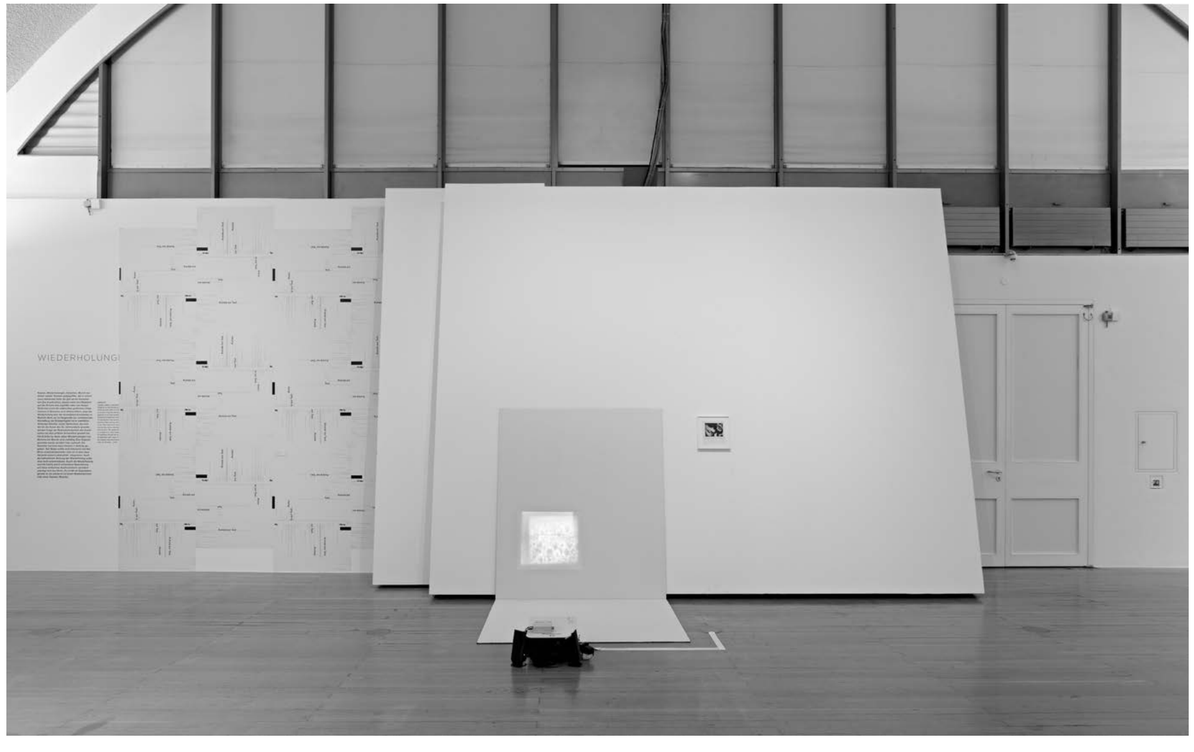
ONE AND THREE CHAIRS
ONE AND THREE CHAIRS
Oskar-von-Miller Strasse 16
Kunstverein Hamburg zeigt:
Oskar-von-Miller Strasse 16
Michael S. Riedel
Oskar-von-Miller Str.
MICHAEL S. RIEDEL

Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012

Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012

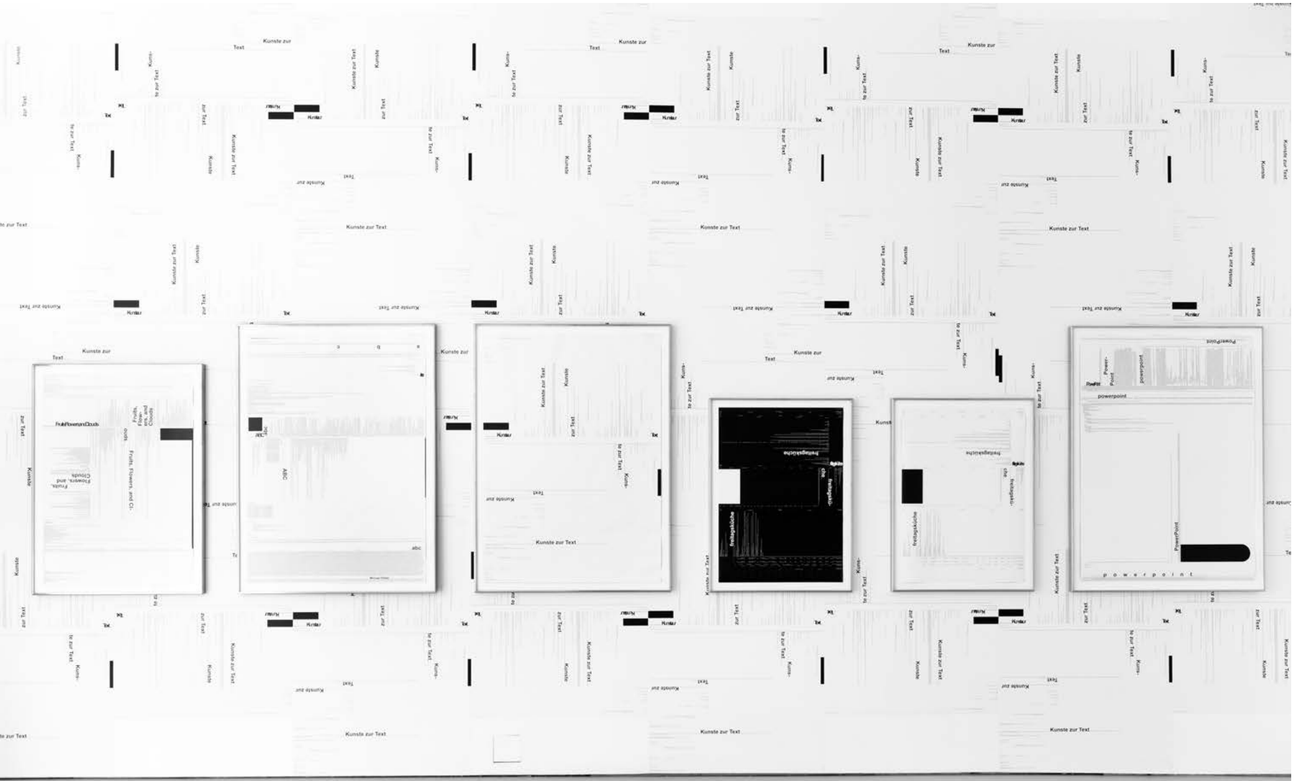


Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012

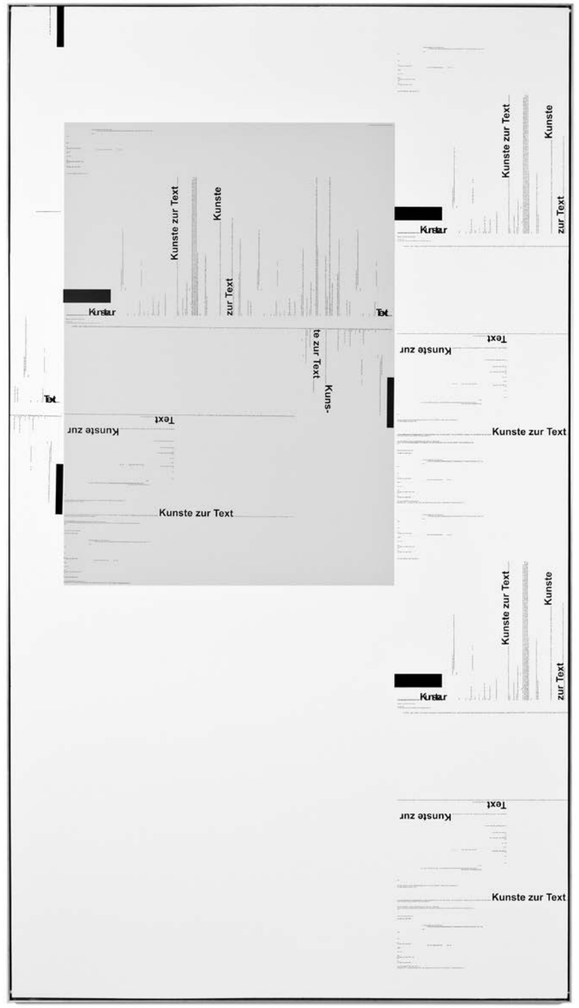


Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012

Fotogr
Total
Werke aus
der Sammlu
des MMK
3.6.2012
— 13.1.2013
TEXT
1822
SCHI
SCHÖNE ZEITGENOSSEN



Ohne Titel (Kunste zur Text [Algorithmiques]), 2012
142 x 253 cm



Ohne Titel (Kunste zur Text [Algorithmiques]), 2012
142 x 253 cm

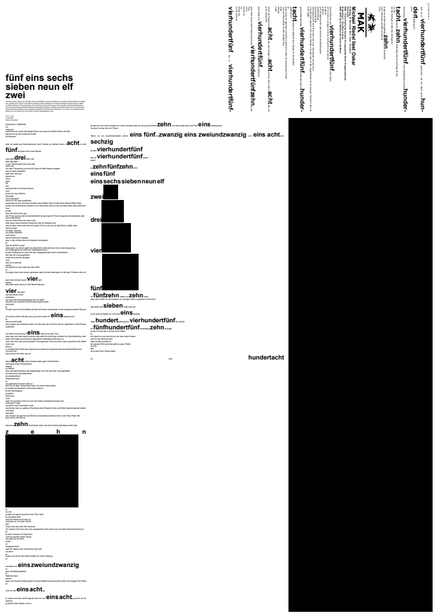
Kunste zur Text (Algorithmiques),
Galerie Michel Rein (Paris), 2012

Kunste zur Text
Kunste zur Text
Kunste zur Text

Ohne Titel (Haubrok), 2012
59,4 x 84 cm

Deichtorhallen Hamburg, 2012

Kinovorhang für *Double Feature*, Schirn Kunsthalle (Frankfurt M.), 2012



Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei), 2014
14 Poster je 59,4 x 84 cm

fünf eins sechs sieben neun elf zwei

„fünf eins sechs sieben neun elf zwei" ist die Transkription diverser Aufnahmen, die während dem Aufbau der Ausstellung *„Kontext Form Troja"* in der Wiener Secession 2003 entstanden und die Konstruktion des Kunstraums *„Oskar-von-Miller Strasse 16"* dokumentieren. Der Text lässt sich als Anleitung zur Rekonstruktion der Räumlichkeit lesen, die im Original eintausendvierhundertfünfundzwanzig Zentimeter mal siebenhundertdrei Zentimeter mal dreihundertfünfundsechzig Zentimeter misst. Insgesamt existieren zehn Mini Disc Aufnahmen, von denen, aus Budgetgründen, folgend nur vier Aufnahmen auf vierzehn Postern wiedergegeben sind.

2:30:11 Std.
12.09.2003
Wiener Secession

[Aufnahme 12092003]
na
okay gut
warte mal du musst die Stelle finden du musst die Stelle finden ein Mal
jaja ach so ja die musst du finden
ah Moment

also du stellst auf Automarkieren dann findest es leichter dann m**acht** er alle **fünf** Minuten eine neue Marke

was halb **drei** oder wie
also das geht
in der Tasche geht sich aus oder
siehst du
mit dem Feuerzeug und ob sich das mit dem Kabel ausgeht
das ist recht praktisch
geht sich das aus
spannt es
mhm
geht
ok
gut
da brauchen wir keinen Neuen
nein
ja bei mir das Gleiche
das geht
mhm das geht
könnt ihr mir was empfehlen
super das ist wie Tee ohne Zucker oder Kaffee ohne Zucker also obwohl Milch bissi
ja klar zum Aufnehmen weißt du von Interviews also so wie wir jetzt reden das aufzunehmen
ja klar
also die sind schon gut
die Firma auch ja die [unverständlich] ist ganz gute Firma ich glaube schwedische oder [unverständlich]
ach so schaut das aus ohne was
aber eben das komische Zeug drin das ist mühsam wie
das ist aber schön das wär ein super Foto so wie so wie ääh Disco Lights oder
das ist super
ist leider verloren
ein tolles Mikrofon
echt super
das ist jetzt auf Longplay
also in der Größe also ein bisschen kompakter
ja
das ist wirklich super
aber wenn es darum geht ein Gespräch aufzunehmen ist so was lang genug
ein Diktiergerät es reicht ein Diktiergerät auch
ja das Praktische ist auch die die Longplayfunktion beim Aufnehmen
die hab ich nie ausprobiert
leidet da nicht die Qualität
nein
das ist zu schnell
achso
da drückst du hier oder wie das heißt
ja
ich glaub das ist ab einem gewissen aber einmal verlängern ist äh kein Problem also ich

vier

ja das ist noch nicht müssen wir nicht viel dazu aber es circa ja es fehlen **zehn** und das sollte aber laut Plan **eins**
na dann ist das hier ein Fehler

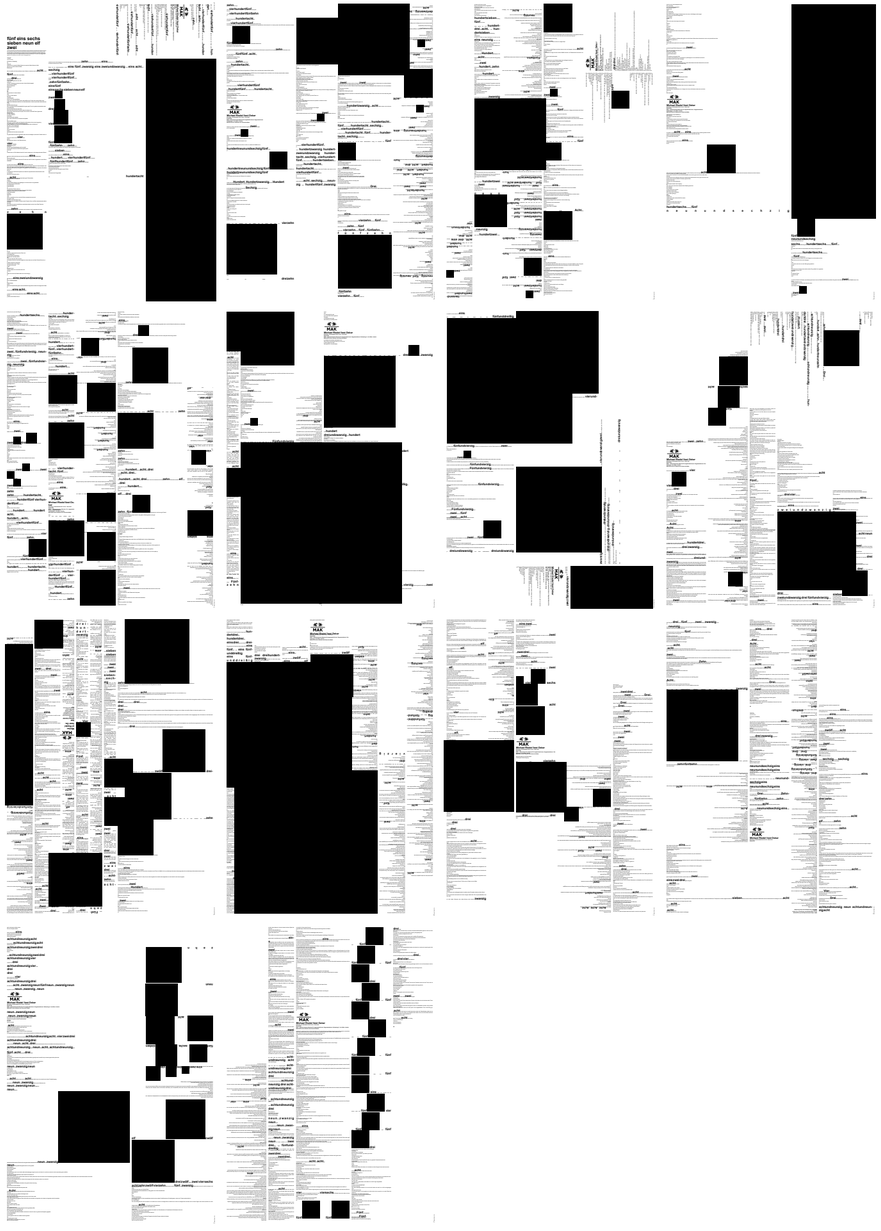
Wenn du es zusammenzählst schon **eins fünf** und **zwanzig eins zwe**
sechzig
ist das **vierhundertfünf**
das ist **vierhundertfünf** passt
passt

ja **zehn fünfzehn** ähm
eins fünf
eins sechs sieben neun elf

zwei

drei

vier



Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei), 2014
14 Poster je 59,4 x 84 cm

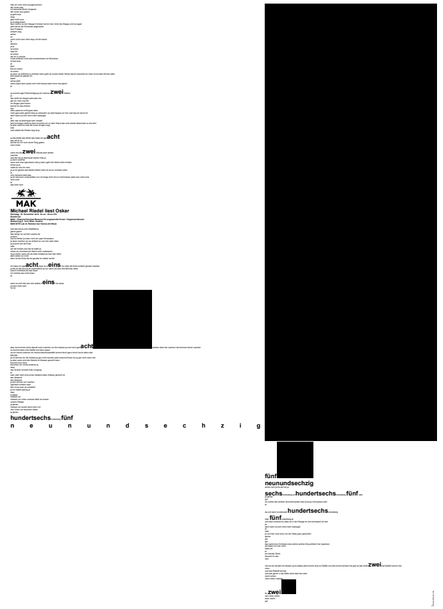
fünf eins sechs sieben neun elf zwei

(Zusammenfassung von Katharina Baumecker)

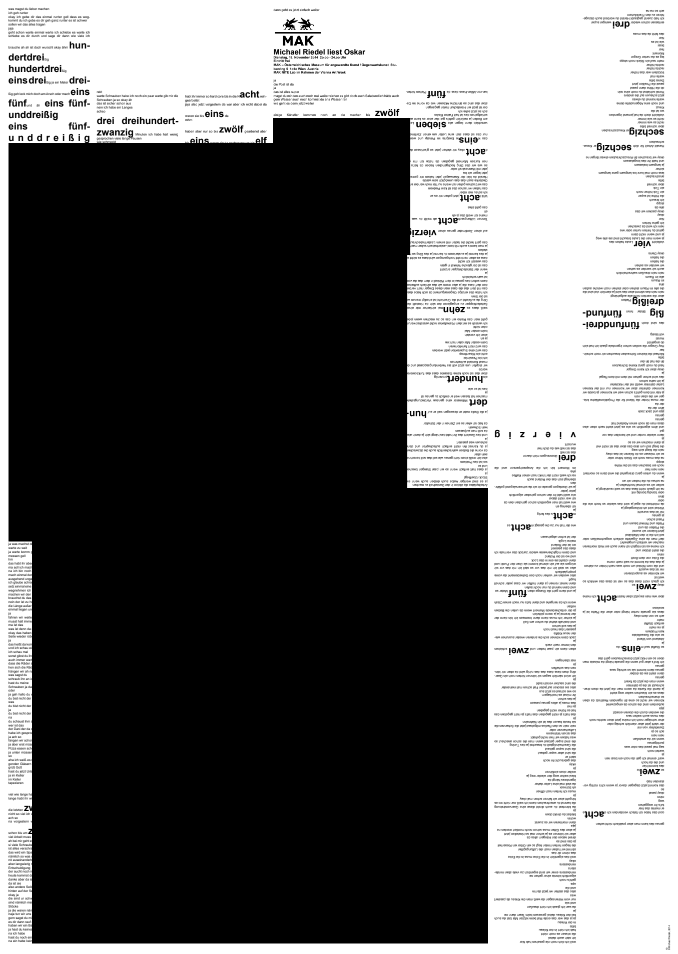
Die Grundlage dieser Zusammenfassung bildet ein Transkript diverser Aufnahmen.
Die Aufnahmen sind während dem Aufbau der Ausstellung „Kontext Form Troja“ (2003) in der Wiener Secession entstanden und dokumentieren den Nachbau des Kunstraums „Oskar-von-Miller Strasse 16“. Demzufolge lässt sich das Transkript als Anleitung zur Rekonstruktion der Räumlichkeit lesen, die im Original 1425 Zentimete mal 703 Zentimeter mal 365 Zentimeter misst. Aus dem Transkript ist nicht abzulesen, wie viele Gesprächspartner beteiligt sind.
Zu Beginn der Aufnahme vom 12. September 2003 wird zunächst die Einstellung und Leistung des Aufnahmegeräts besprochen, die Longplayfunktion wird eingeschaltet und das Aufnahmegerät soll „irgendwie in dem Raum“ aufgestellt werden. Mehreren Gesprächsbeteiligten ist nicht klar, „was man damit machen soll“ und vergewissern sich, ob nicht „vielleicht so Spruchbänder“ oder „es als Sound irgendwie Installation läuft oder so“. Woraufhin ihnen erklärt wird, dass „das auf jeden Fall irgendein Text“ wird: „Achso“.
Während das Ziel dieser Aufnahme geklärt wird, fällt dem aufmerksamen Leser auf, dass sich weitere Gesprächspartner weniger dafür, sondern für die Beschreibung von Anisschnaps interessieren, was auf Tschechisch „anýzovka“ heißt und die Marke Marqui damit angefangen hat Anis zu verarbeiten. Man wundert sich auch über das Zustandekommen der Farbe des Schnapses und schlägt vor, „zu späterer Stunde eine Flasche Ouzo und Raki nebeneinander“ zu stellen.
Nach diesem kurzen Exkurs beginnt die eigentliche Konstruktion des Raumes. Insgesamt liest sich dieser Teil sehr technisch; Zahlen, Pläne und (abweichende) Maße bestimmen die Unterhaltung. Nachdem das Aufnahmegerät in der Ecke Platz gefunden hat, versteht der Leser, dass der Plan nicht stimmt und nachgemessen werden muss. „Was die haben sich verrechnet oder wie“, „Na dann“.
Eine fertige Wand, welche eins zweiundzwanzig mit Materialstärke misst, wird als Ausgangspunkt genutzt, um die weiteren Wände zu berechnen. Zwar erfährt der Leser stellenweise wie das Team vorgeht: „Und wenn wir da jetzt drüber gehen da auch Material weg da eine weitere rein wegen der Platte“, bleibt anhand des Textes offen, um welches Element es sich genau handelt. Die Maße eins fünfundzwanzig, eins zweiundzwanzig und eins achtundzwanzig werden addiert und mit den Maßen im Plan verglichen, „das ist vierhundertfünf passt“. Daraufhin folgt eine weitere Zählmaßnahme „zwei drei vier fünf ne fünfzehn haben wie zehn mehr“, die auf weitere Fehler im Plan hinweisen. Zwar wird entschieden, die Konstruktion so bauen, wie es ist und wie sie es sich notiert haben, trotzdem kommt die Frage auf, ob nicht etwa Willi angerufen werden soll, der anscheinend den ersten Plan angefertigt hat. „Ich glaube Willy weiß dass es gibt paar Fehler“.
Die Berechnungen werden fortgesetzt „das müssen wir jetzt wissen“, und ein Rechnungsfehler von (fehlenden) zehn Zentimetern festgestellt, da Willi zu vierhundertfünf und hundertsiebzig gekommen ist, was in Wirklichkeit hundertachzig sein sollte. Gleichzeitig wird bemerkt, dass hundertachzig „vielleicht noch besser für die Künstler“ sei, worauf die Frage eines Gesprächspartner „wo macht man jetzt weniger“, da vierhunderfünf erhalten werden soll, resultiert. Da es sich bei diesem Wandstück um eines mit Fenstern handelt, was als wichtiger empfunden wird, ist es schon richtig, dass es „einfach größer“ ist, man es ja auch verschieben könnte und es auch nicht tragisch sei, wenn man „dann doch noch mal was rausschneiden müsste“.
Weiter geht es mit „Zeug das weiß ich selbst noch nicht genau“, es soll aber mit dem Maße vierhundertfünf, also hundertfünf und hundertachzig, gebaut werden, was als „super noch besser“ von einem Gesprächspartner kommentiert wird. Der Leser erfährt, dass es sich um den Zuschnitt einzelner Elemente handeln muss, die dann einen Stapel ergeben. Es wird kurz abgewägt, wie und ob die Wand mit Winkeln fixiert werden soll und sich zunächst darauf geeinigt, dass gleich zwei Stapel mit Wandelementen gemacht werden sollen. Es wird nachgemessen, ob der Winkel gerade ist und festgehalten, dass er mit hundertneunundsechzig fünf am Rahmen verschraubt werden kann. Weitere kurze Abmessungen werden mit Aussagen wie „ja das Material ist nicht super ne“ und „es wird immer gespart am Material“ kommentiert.
Dass eine Staffel kaputt ist, wird zunächst nicht als schlimm empfunden, man könne ja „schräg rein“, allerdings wird danach festgestellt, dass der Abstand „hier viel größer als da hinten hier sind es vierzehn und da hinten dreizehn“. Ein Gesprächspartner fragt, ob jemand einen Stift zu viel eingesteckt hat, woraufhin ihm ein Bleistift angeboten wird.
Ab jetzt „muss man Naturmaß machen“ lautet eine Anweisung, woraufhin entgegnet wird, dass man dann keinen rechten Winkel kriegt und dass die Distanz nicht stimme. Es wird erneut vorgeschlagen Willi zu holen.
Einer des Aufbauteams findet, dass es doch nur wichtig sei, dass der „Knobel“ stimmt und die Länge nicht unbedingt, woraufhin ihm gewissenhaft beigemerkt wird, dass alles wichtig sei, weil es ja dann ein Problem sei. Der Leser versteht, dass Längen miteinander verglichen werden.
Die Motivation ist groß alles passend zu machen: „weißt du das ist wie wenn er ein Tunnel baut und geht von zwei Seiten nicht wenn du Pech hast“ „ja ja ja wo ist jetzt mein Tunnel Tunnel Gegentunnel“. Die Maße stimmen jetzt soweit überein, dass nur noch eine längere Seite geschoben werden muss.
Dieses Vorgehen, wollen die Konstruktionsaufbauer, wahrscheinlich bei Willi, absegnen, sodass nichts kippt.
Um im Winkel zu sein, und um nichts verschieben zu müssen, wird „bisschen mit Naturmaß“ gearbeitet und „jetzt ist es halbwegs“. Es wirkt, als sei noch nicht allen Beteiligten die Vorgehensweise klar. Erneut wird erklärt, dass die längere Seite zur Ausstellungsfläche gehört, an einer anderen Seite aber „bestimmt keine Ausstellungsseite geplant“ ist. Wieder wird geprüft und „einer schaut dort und einer schaut dort“.
Im nächsten Abschnitt wird dem Leser nicht deutlich, was im Folgenden bemessen wird.
Es kann aber festgehalten werden, dass die Herangehensweise für eine Markierung nach wohlgesonnenem Augenmaß geschieht: „ja so wäre für Auge absolut optimal weiß du“ und „ja dann machen wir da einen Strich“.
Danach wird das Teil nach hinten verschoben, „weil sonst kommen wir nicht keine andere Lösung“.
Ein Beteiligter hatte während der Messarbeiten offensichtlich Probleme mit dem Fixieren des Mikrofons, es „wollte nicht halten bei mir“.
Als nächstes erfährt der Leser, dass Teile für den Bodenteil bearbeitet werden und in diesem Zusammenhang auch, dass sich das Aufbauteam am Boden unten und auf der Leiter oben, verteilt hat. Die Verlegeplatten für den Boden sollen gleich gerade mit Hilfe einer Wasserwaage am Boden fixiert werden. Hierfür werden Winkel benutzt, welche aber nicht ganz festgeschraubt werden, sodass noch etwas Spielraum ist.
Als erstes Maß wird hier hundertneunzig genommen, da die erste Platte Naturmaß hunderteinundachzig Komma drei ist. Nachdem geprüft wurde, dass das Stück „wie gestern“ in der Waage liegt, wird nochmals betont, dass man ja „eh noch später“ schneiden muss und man am besten „in der Mitte so zwei Dinger“ montiert. Der Leser erfährt im Verlauf, dass diese zwei „Dinger“ Schleifen sind und das Stück aufliegt, sodass „das optisch super und jeder zufrieden“ ist. Erneut wird bemerkt, dass die Fehler im Plan lediglich Rechenfehler und keine Baufehler sind, da man zehn Zentimeter „von Rand“ habe.
Als nächstes erfährt der Leser, dass wohl einem Messgerät der Akku ausgeht. Dieses Problem kann aber schnell behoben werden: „Universalsteckdose direkt zweihundertzwanzig also zwei Stunden“ laden, jedoch „normalerweise über Nacht“. Daraufhin wird die Bearbeitung des Bodens fortgesetzt, „also zuerst unten“. Die eine Platte misst hunderteinundachtzig drei, die nächste hundertneunundsiebzig vier. Dieser Unterschied wird ausgeglichen, indem „ein bisschen nach links links links links“ und „noch ein bisschen nach links“ gezogen wird. Im Verlauf wird es schwieriger für den Leser zu verstehen, was das Aufbauteam gerade macht, beziehungsweise zu verstehen, um welche Platten es sich handelt. Klar wird, dass es eine Platte gibt, die hundertdreiundachzig auf hundertsiebenundsiebzig ist, und eine breite, die eins neunzig ist. Außerdem wird festgehalten, dass das Richten der Wände erst ganz zum Schluss gemacht werden soll, nachdem zuerst „wegen Material“ geschaut und danach verbunden wird. Eine Platte, die nur eins siebzig ist, und somit zu kurz, soll erst ganz zum Schluss, wenn die Wände nicht mehr schief sind, auseinander gesägt werden.
Im Folgenden bemerkt der Leser, dass es sich um ein neues Element im Plan handeln muss, da nun neue Maße besprochen werden. Zwei Platten werden miteinander vergleichen: hundertzwei fünf und hundertzwei acht. Diese sollen, damit sie später zusammenpassen, händisch mit der Kreissäge geschnitten werden. Das ist „ganz normal“, da die letzten Schnitte auf der Baustelle immer Naturmaß sind. „Plan ist Plan und Realität ist […]“. Zu diesem Zeitpunkt des Transkripts bekommt der Leser das Gefühl, dass es richtig voran geht. Auf den Kommentar „oioioi ist ja die Ausstellung fast fertig“ versteht man, dass verschiedene Platten, die einen Raum ergeben, zueinander gestellt werden und man „von innen“ rausdrückt, um sie passend auf die weiteren Platten zu bekommen. Mit direkten Anweisungen unterstützt sich das Team gegenseitig. Dem aufmerksamen Leser entgeht nicht, dass die Person, deren Akku ausgegangen war, nun wieder Akku hat.
Zum ersten Mal erfährt der Leser, dass einer der Beteiligten den Namen Christoph trägt. Dieser Christoph wird mehrfach auf eine Waage angesprochen. Man einigt sich darauf, das Naturmaß später noch abzuschleifen und oben Staffeln zu montieren, bevor man die letzte Platte darauf gibt. Nun wird von außen geprüft, wie die Platten zueinander stehen: „hier ist das tip top“ und „da vorne hängt es aber rein ein bissi“. Diese Differenz soll aber beim Reinschauen ausgeglichen werden, da sich das dann „rausdrückt“ und richtig gerade gezogen wird. Die Platte ist etwas zu kurz, sodass einer die Staffel nimmt und ein anderer von außen mit der Waage schaut, damit die Staffel im richtigen Winkel eingeklemmt werden kann. An dieser Stelle versteht der Leser das exakte Vorgehen nicht genau, festzuhalten ist jedoch, dass die ungleich langen Platten markiert, verschraubt und fixiert werden. Dafür befinden sich Personen im Innenteil und im Außenteil der Konstruktion, sie helfen sich gegenseitig: „zurück na zu wenig zurück noch noch Stopp noch ein Stück noch ein jetzt passt super“. Um die einzelnen Elemente festzuziehen, benutzen sie Akkuschrauber. Dafür gibt es klare Anweisungen „du ziehst die Schraube an wenn wir sagen und du schaust mit der Waage“.
Im Folgenden versteht der Leser, dass die Schrauben nun festgezogen werden: „noch noch noch noch noch stopp stopp ja fixieren schneller“, allerdings auch, dass eine Schraube „abgerissen“ ist. Das Aufbauteam tauscht untereinander Werkzeug aus und motiviert sich gegenseitig mit „also konzentrieren Burschen“. In diesem Zusammenhang fällt auch ein zweiter Name, Christian.
An dieser Stelle ist anzunehmen, dass der Anfang einer groben Konstruktion der Installation steht. Diese hält allerdings noch nicht von alleine und wird durch zusätzliche Verstärkungen gestärkt. Einer befürchtet die Instabilität einer Wand und merkt an, dass sie sich von alleine lösen könnte. Um eine bessere

Stabilität zu gewähren, sollen an der hinteren stabilen Wand, die anderen Wände stärker verschraubt werden. Daraufhin wird von innen gemessen und von außen verschraubt: „dann kann es sich nicht mehr bewegen“. Die Platte oben wird wie ein Rahmen verschraubt. Dazu wird die Maschine auf „Gehrung“ eingestellt, sodass zwei fünfundvierzig Grad Winkel einen neunzig Grad Winkel ergeben.
Der Leser versteht das Vorhaben der Konstruktionsaufbauer besser und kann sich die Handlung bildlich vorstellen: Eine Person steht auf der Leiter und verschraubt die obere Platte, während andere von innen drücken und darauf geachtet wird, dass alles im entsprechenden Winkel sitzt. In diesem Moment des Aufbaus geht etwas schief „big shit“, „das war schon ein bisschen zu viel“ und „die Schrauben sind so eine Kacke“.
Weiter sollen zwei Platten verschraubt werden, wobei hier das Ärgernis um den zehn-Zentimeter Rechenfehler vom Anfang wieder zu Tage kommt und „die Logik jetzt vorbei und das G’schichtl“ ist. Einer Person, die wohl später zur Gruppe gekommen ist, wird der Rechenfehler von Willi erklärt, woraufhin sie absolut nicht verstehen kann, warum mit dem Fehler weitergearbeitet wird, anstatt ihn auszubessern. Daraufhin wird ihm dreifach entgegnet: „wie man’s macht ist es falsch“.
Jetzt soll auf dem Markierungsstreifen verschraubt werden, wieder von innen „und zack“. Um die Längenunglecihheit auszubessern, soll nun doch alles auf hundertsiebzig gekürzt werden: „da aufmachen da aufmachen“, „das ist die Idee ja“, dann bräuchte man auch keine Verstrebungen mehr. Nicht alle Platten werden demontiert, manche werden direkt gekürzt, sodass der Winkel eingerichtet bleibt. Dafür wird mit einem Bleistift und einer Wasserwaage eine Markierung an die Wand gemacht und danach mit einem Fuchsschwanz das Überflüssige abgesägt, sodass die Wand genau hundertsiebzig misst. Daraufhin wird die Platte drauf gesetzt, nun passt die Konstruktion gut und es gibt keinen Spalt mehr zwischen den einzelnen Elementen.
Nachdem weitere Teile vermessen und gekürzt wurden, wird angemerkt, dass es „halbwegs para-para-parallel“ sein muss und man doch lieber zur Sicherheit noch einmal messen sollte, bevor die Einzelteile festgestellt werden. Hier hält man sich strikt an hundertsiebzig und „jetzt ist perfekt jetzt ja“ „das gefällt mir jetzt“.
An dieser Stelle beginnt das Transkript einer weiteren Aufnahme, welche am 13. September 2003, also einen Tag später, aufgezeichnet wurde. Erneut wird die Longplayfunktion des Aufnahmegerätes eingestellt, das Mikrofon angesteckt und angemerkt, dass man „noch nie abgehört worden ist“. Die Stimmung scheint ausgelassen und es wird versucht sich zu erklären, was im Nachhinein mit der Aufzeichnung geschehen wird: „transkribieren also als Text aber was sie dann damit machen das weiß ich nicht vielleicht so Spruchbänder oder“. In jedem Fall wird die Vorstellung, den kärntnerischen Dialekt „dolmetschen“ zu lassen, als amüsant empfunden.
Eine interessante Parallele zur vorherigen Aufzeichnung fällt dem Leser auf: anfangs findet auch in diesem Transkript die Ähnlichkeit von Ouzi und Raki „vom Geschmack her“ Erwähnung und es wird vorgeschlagen, man „könnte mal eine Flasche Ouzo und Raki nebeneinanderstellen und dann das testen“. Aus dem Kontext wird nicht klar, wie die Gesprächspartner auf dieses Thema gekommen sind, es stellt aber eine bemerkenswerte Parallele zur vorherigen Aufzeichnung dar.
Nachdem erneut spekuliert wurde, was mit der Aufzeichnung passieren wird, fällt einem Gesprächspartner ein Vergleich zu einer Stop-Motion-Filmarbeit ein, „aber eigentlich wird es mir wurscht sein“. Nach diesem kurzen Exkurs kommt der Vorschlag erneut zur Tat zu schreiten und die Konstruktion fortzusetzen. Klemmen, Stifte, Bits für Maschinen und Waagen werden zusammengesucht und geklärt, womit nun weiter gemacht wird. Die Wasserwaage zeigt an, dass die Konstruktion „schon schief“ aber „viel vertretbar“ und „ein Milli weißt eh ein Milli ist um ein Milli ist doch alles schief hier drinnen“ ist. Akkuschrauber und silberne Schrauben werden untereinander getauscht, Hammer gereicht und angemerkt, dass man jetzt aber auf die Finger aufpassen soll.
Jemand lässt sich darüber aus, dass die obere Platte eigentlich fünfunddreißig acht sein sollte und die „Scheißmaschine super ungenau“ geschnitten hat und es jetzt nur fünfunddreißig fünf sind. Da kann man „nichts schummeln“. Wieder wird geklärt, welche Platten runtergeholt, da sie nicht in der Waage sind, und neu geschnitten werden sollen. Restliche Materialen können teilweise für nichts verwendet werden, und „die kann man für eigentlich normal zu nichts verwenden“. Zwar wird bemerkt, dass die Konstruktion schief zu sein scheint, was täuscht, da laut Wasserwaage nur ein Millimeter Differenz ist. Als nächstes erfährt der Leser durch den Ausspruch „wie gehts bei euch“, dass sich wohl Teams gebildet hatten, die sich gegenseitig über den Stand informieren und beim Aufbau unterstützen: „staffelfrei gell die Konstruktion“ „ist freestyle“. Der Plan ist, die dicke MDF-Platte vorher schon auf die Platten „da und da“ anzupassen und „den Deckel“ draufzuschrauben. Willi, welcher bereits in der letzten Aufzeichnung Erwähnung gefunden hat, ist dieses Mal auch beim Aufbau dabei.
Er soll die Staffeln, die oben schon fertig sind, durchzählen und schauen ob „das Ganze“ gerade ist. Er muss aber „aufs Klo“, da er (wohl krank ist und) viel trinkt. Andere schneiden Platten zu, die entweder eingefädelt werden sollen, oder nicht, da es auch ohne einfädeln „voll super funktioniert“ hat.
Die Maße für den Zuschnitt der Platten wird vermessen und an die Konstruktion angepasst. Für den Leser ist es an dieser Stelle schwierig zu verstehen, um welche einzelnen Elemente der Konstruktion es sich handelt. Dies kann zu Teilen auch daran liegen, dass sich die Gesprächspartner besprechen und versuchen zu erklären, welche Platte nun zu welchem „Packerl“ und zu welcher Ecke kommt: „wo ist denn jetzt rechts und oben und unten“ „ich vertrau dir ja ich hab es nur nicht verstanden“. Trotzdem scheint eine Person den Durchblick zu haben, sie formuliert eine Anweisung, nach der sich die anderen richten können.
Im Verlauf werden (in Teams) weitere Teile vermessen und überlegt, wie man sie am Besten zuschneidet und zusammenbekommt. Das bedeutet, dass überbrückt und angepasst werden muss. Beispielsweise muss Einer einen Fehler wie „bissl reingerutscht“ durch „wieder ein bissl raus (…) gell ein kleines bissl ganz wenig“ ausgleichen. Bei dieser Situation fällt auch auf, dass der Blick ebenso auf die anderen gerichtet ist. Die Fragen drehen sich darum, wer welche Platten noch braucht und was mit den Platten anzufangen ist. Manche Platten sind wohl für nichts zu gebrauchen, da sie „weder hundertdrei noch hundertzweiundzwanzig“ sind.
Es wird geschoben und geklopft, bis Platten richtig zueinander stehen. Es wird sich auch überlegt, Teile noch mal zu machen oder etwas „unterzubocken“, statt direkt loszuschrauben. „Auf jeden Fall“ soll eine Platte oben abgeschraubt werden und danach richtig eingeschraubt werden. Das Verschrauben geschieht in Teamarbeit: einer nimmt die Platte, ein anderer schiebt, es wird kommentiert, fixiert und letztlich verschraubt. Meistens stehen die Platten bündig, bei kleinen Spalten „kann man eh nichts machen“ - „gut“.
Im Folgenden Abschnitt erfährt der Leser, dass es vier Personen sind, die den Aufbau machen: „vier ist besser als zwei und noch viel viel besser als einer“. Das ganze Team versucht nun die Konstruktion von allen Seiten an den Ecken zu fixieren. Dafür soll Dani von der Leiter und „auf ein Eck“ kommen. Es kann angenommen werden, dass gerade der Deckel auf die Konstruktion gesetzt wird. „Ja heben heben heben“ „ heben Achtung ganz langsam zurück“. Dieser Vorgang wird zunächst von den Beteiligten fast als Kunststück gewürdigt und es wird bedauert, dass Willi nicht gesehen hat „wie elegant das war“. Die Freude trübt sich schnell, da das angesetzte Teil wohl doch nicht passt. Die Aufbauer sind verärgert und fragen sich, wo wieder der Fehler liegt. Einzelteile werden erneut auseinander genommen und in die Konstruktion gehoben und zunächst zurechtgeklopft, damit sie variabel bleiben. Diese Prozedur stellt sich als sehr mühsam heraus, immer wieder werden Teile herausgezogen, abgesenkt, hochgezogen, an- und hingehalten. Die Kommunikation zwischen den Installateuren wird zunehmend verärgerter und grober „so ein Scheiß“. Nachdem Platten bündig und gerade stehen, werden sie festgeklopft und teilweise angeschraubt.
Aus dem Kontext kann der Leser nicht verstehen, um welchen Teil der Konstruktion es ist in dem Moment handelt. Zwar kann eine Art Chronologie und Vorgehensweise erkannt werden, die jedoch mit Formulierungen wie „jetzt müssen wir noch die Dings machen“ keine Aufklärung versprechen. Sie versuchen sich mit vollem Körpereinsatz, hobeln und provisorischen Latten zu helfen. Gleichzeitig scheint es, dass die Arbeitsbedingungen nicht optimal sind, da es an Leitern zu mangeln scheint. Aus dem Kontext versteht der Leser, dass Daniel, der Dani genannt wird, auf einer Leiter steht und von oben klopfen soll, damit endlich geschraubt werden kann. So richtig funktioniert der Aufbau zu dem Zeitpunkt nicht, die Stimmung wird weiter frustrierter und verzweifelter: „fickt euch doch alle Scheißdreck wie soll ich das denn ich dreh durch es muss auch immer irgendwas sein“. Einer wirft sogar ein, Doppelklebeband zu holen „und gute Nacht“.
Verärgert wird sich gefragt, was das Problem ist und warum es beim ersten Teil so viel besser funktioniert hat. Der erste konstruktive Vorschlag markiert einen Wendepunkt: man soll doch die große Leiter aufstellen, damit gleichzeitig zwei auf ihr arbeiten (und schrauben) können. Ab diesem Moment scheint der Aufbau besser zu gelingen. Man reicht sich Schrauben und fängt an festzuschrauben. Diesen Triumph „feiern“ die Beteiligten mit einer Zigarette: „jetzt rauchen wir aber mal eine Tschick“ - „das war ein zacher Teil die böse Seite“ „mhm die mag uns nicht gell“.
Danach steht als nächstes das Einsetzen der Stapel an, was „eh kein Problem“ darstellt. Außerdem will man sich „unfertigen Dingen“ widmen, mit denen sie sich am vorherigen Tag geplagt hatten: „das muss das Scheißfenster werden“. Während die weitere Vorgehensweise besprochen wird, wünscht einer der Beteiligten ein „schönes Wochenende“, er ist fertig weil ihm seine Hand wehtut wenn er schraubt. Ob er dann wirklich geht, bleibt zu diesem Zeitpunkt offen.
Für das Schrauben bilden sich erneut Teams, da es zu zweit schneller geht. Sie tauschen untereinander Zwingen, Bleistifte, Staffeln und Schrauben aus und machen sich an die Arbeit: „das ist voll super gerade“. Die Kommunikation ist direkt und konstruktiv. Einer aus dem Aufbauteam hat vor, „das“ wegzukriegen. Zwar versteht der Leser an dieser Stelle nicht, um welches Teil es sich handelt, deutlich wird jedoch, dass es eine Art Fenster oder Loch sein wird, welches „einfach weggeschnitten“ werden kann „Stichsäge rein Schnitt Schnitt mit dem Stemmeisen rausgeklopft“. Auf die Nachfrage eines Beteiligten erfährt der Leser, dass es zu diesem Zeitpunkt halb sieben ist. Wieder werden Werkzeuge ausgetauscht und diesmal Kappsägen benutzt, da sie „keine Freude mit dem Hobel“ haben. Das Ergebnis dieses Vorgangs wird als „beide sind okay“, „ganz gerade“ und „echt okay“ beurteilt, da die Schiefe aus naher Distanz nicht zu erkennen sei und man sicher gerade nicht darauf schauen wird und der Fehler so nicht auffällt.
Auf diesen Abschnitt folgt eine persönlichere Unterhaltung unter dem Aufbauteam. Auf die Frage, wie lange man „schon dabei“ ist, antwortet einer, dass er seit ziemlich genau einem Jahr „Aufträge“ annimmt. Diese Person erklärt weiter, dass Sammelausstellungen „immer Wahnsinn“ sind, sich aber prinzipiell wiederholen. Er erinnert sich an eine bestimmte (riesige) Ausstellung, bei der „aus dem Atelier was gebaut“ wurde und die ganzen Stockwerke, angefangen bei der Toiletten, über drei Wochen bearbeitet wurden. Danach wird sich wieder dem eigentlichen Aufbau gewidmet. An dieser Stelle wird dem Leser bewusst, dass die Konstruktion noch

Fortsetzung auf S. 202



Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei), 2014
14 Poster je 59,4 x 84 cm

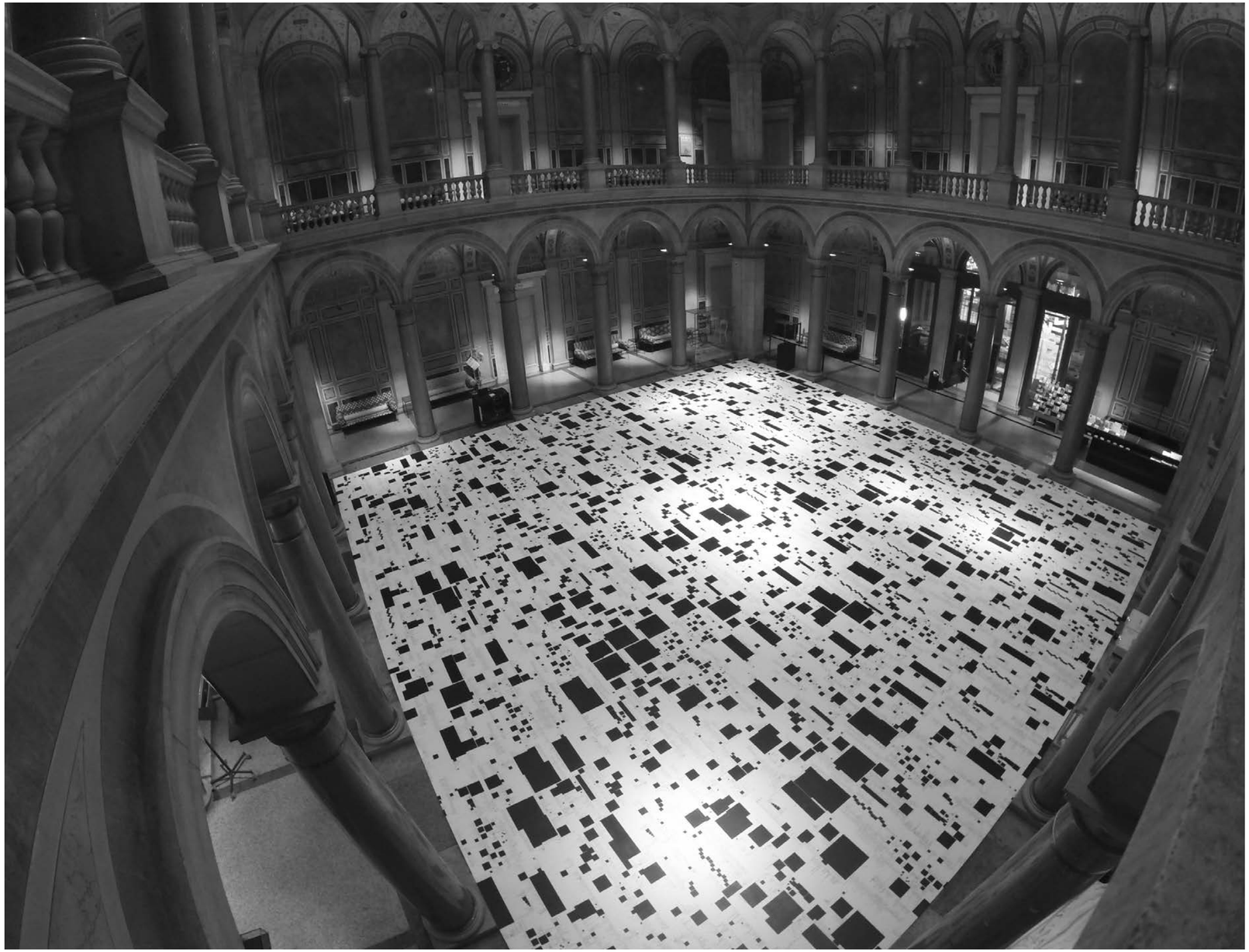


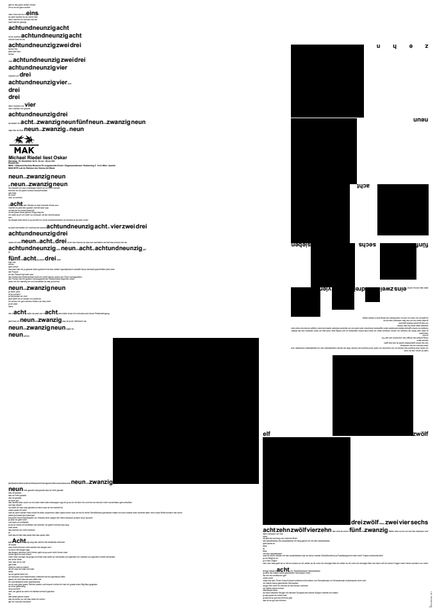
Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei), 2014
14 Poster je 59,4 x 84 cm

bemalt wird, da darauf spekuliert wird, dass man nach der Bemalung etwaige Fehler nicht mehr sieht. Zu diesem Zeitpunkt muss noch die Seite mit dem Fenster und „das Eck hinten“ fertiggestellt werden. Dafür teilen sie sich wieder in „oben“ und „unten“ auf. Während Oliver und Daniel messen und Größen miteinander vergleichen, kommt ein weiterer Aufbauhelfer zu dem Team. Er wird mit „Gregor“ angesprochen und gefragt, wie lange er die letzten Tage immer gearbeitet hätte. Man scheint sich zu kennen. Beifällig wird kommentiert, dass das Auseinanderbauen der Konstruktion „ein Spaß wird“, da fast so viele Schrauben verwendet worden sind wie „beim Schawos“ Klammern.
Obwohl sie sich ihr schlechtes Zahlengedächtnis eingestehen, wird der Moment genutzt, um zu rauchen und um Sekt zu trinken: „jetzt ist Sektpause“. Eine weitere Person kommt hinzu und wird für ihr super Timing beglückwünscht „Servus“. Zwar ist der Aufbau zu diesem Zeitpunkt noch nicht beendet, ein Ende jedoch absehbar und es wird sich fröhlich zugeprostet „Prost“, „Prosit Neujahr Prosit Neujahr“, „zum Wohl“, „cheers cheers“ „und ab damit“. Während sie den Sekt trinken, erklären sie dem „anderen“ Aufbauteam, um was für Materialen es sich handelt und was daraus gebaut wird. Schwere Platten, insgesamt etwas zwischen zwei und acht Tonnen, die „Gott sei Dank“ schon zugeschnitten waren. Innen werden „Fotos von Aktionen“ an die Wand gestellt, „die machen ja ständig Kopien“ und „Nachbauten von anderen Ausstellungen und Originalräumen und das ist quasi die Kopie vom Raum“.
Sie unterhalten sich über Arbeitszeiten und merken an, dass ein Teamzuwachs von drei Personen zwar schon entlastend ist, sie aber trotzdem bis nachts um eins arbeiten. Die Plattenarbeiten sind fast fertig, danach muss die Konstruktion jedoch noch (weiß) gestrichen werden. Zunächst tauschen sie sich noch über weiß-streich Erfahrungen „white-cube for ever“ aus, gehen dann aber zum Pizza essen nach unten. Während des Essens unterhalten sie sich noch weiter über „die Arbeit von denen“ „wo sie alle so nachdenken über Original und Kopie“.
Der dritte Teil der Aufnahme ist vom 15. September 2003, es ist der dritte Tag in Folge des Ausstellungsaufbaus der Konstruktion des Kunstraums „Oskar-von-Miller Strasse 16“ in der Wiener Secession. Es scheint eine „neue“ Person dazugekommen zu sein, welcher der Gebrauch des Aufnahmegeräts kurz erklärt wird. Optimistisch wird angemerkt, dass es „jetzt läuft“, sie aber nicht lang dort sein können, da sie in einer Stunde wieder raus müssen: „das reicht“. Außerdem wird im Verlauf des Tarnskriptes deutlich, dass „die Frankfurter“ von der „Oskar-von-Miller Strasse“ ebenfalls an diesem Tag anwesend sind.
Auf „wohin geht die Reise“ wird erklärt, dass „das“ oben so gezogen werden muss, dass das auf einer Kante mit „dem da“ ist, da „sie“ das „so real wie möglich“ haben wollen. Zwei Bilder sollen am Boden stehen und drei hängen. „Das geht schon“, was folglich heißt, dass „die“ als erstes an die Wand gestellt werden muss, damit „beide“ am Boden stehen. Daraufhin folgen Überlegungen, welche Platten oben und unten wie geschoben und fixiert werden können, damit nichts verdeckt wird oder falsch steht. Erneut schleichen sich in den Überlegungen zunächst „Denkfehler“ ein, welche geklärt werden können.
Fünfunddreissig Bilder bedeuten fünfunddreissig Platten, die nun angebracht werden. Ob alle Platten im Raum oder auch welche außen sind, ist den Aufbauhelfern zu dem Zeitpunkt nicht klar. Sicher ist jedoch, dass wohl zu wenig Helfer bei der Montage sind, „wenn man die Leute braucht sind alle weg“. Die Platten werden Stück für Stück auf die richtige Höhe gehalten und sollen von Harald mit einem sechziger Kreuz befestigt werden. Außerdem wird ein Gitter und eine Querverstrebung von oben angeschraubt. Das Gewicht der Platten auf Leitern zu tragen wird als „Risikofaktor“ erkannt und man fragt sich, warum man keinen Sattelschlepper engagiert, „der sich da hinstellt das Ding da aufzieht und die G'schicht ist erledigt“. Bei der Gelegenheit erinnert sich ein Aufbauhelfer an den gescheiterten Schrei nach Hilfe von Moritz, dem mal „eine riesige Alustange“ zu schwer war und dem niemand mehr helfen konnte.
Die Zweifel an der Professionalität des Aufbaus von einem Helfer werden von einem anderen über eine humoristische Konjunktiv-Verkettung getilgt: „was hätte passieren können wenn wir Trottel wären“. Da sie aber keine „Trottel“ sind, haben sie die Staffel mit einer Schraube eingedreht, sodass sie nicht zurückrutschen kann. Schnell wird ein Schluck Bier getrunken, bevor es weitergeht.
Das (Ver-)Schieben der Platten ist langwierig und fordert sowohl viel Kommunikation „vier Zentimeter zurück ja noch ein Zentimeter“ als auch körperliche Anstrengung, da immer wieder jemand „raus“ kommen und die Leiter verschieben muss. Außerdem muss „die Seite“ noch fertig gemacht werden, da sich für den nächsten Tag das ORF um drei Uhr angekündigt hat. Der darauf folgende Teil des Transkript umfasst weniger den eigentliche Ausstellungsaufbau, als die ausgelassene Unterhaltung um „die Frankfurter“. Es sei „ein Bild für die Götter“ und „wie im Ausstellungskatalog“ gewesen. Darauf trinken sie Bier „Prost“ und „Cheers“.
In leichter Bierlaune überlegen sie sich, dass sich Leute an die Stange hängen sollen, um sicher zu gehen, dass sie stabil ist. Dafür sollen sie sich der Länge, bzw. der Größe nach formieren, und zwar „groß hinten klein vorne“. Es wird sich ein genauer „Schlachtplan“ überlegt: drei Leute sollen zu den Gabeln, zwei zu dem Dreieck und der Rest an die Stangen. Zunächst soll die Stange leicht angehoben werden, sodass die Kreuze darunter gelegt werden können. Zudem braucht es Leute zum Gegenhalten. Auf den darauf folgenden Seiten wird der waghalsige Versuch unternommen die Konstruktion händisch aufzustellen. Für den Leser des Transkripts ist der Vorgang nicht ganz klar; es wird erkannt, dass eine größere Gruppe von Menschen mit schwerem Heben, Drehen und Schieben von Stangen und Seilen beschäftigt ist: „Annette

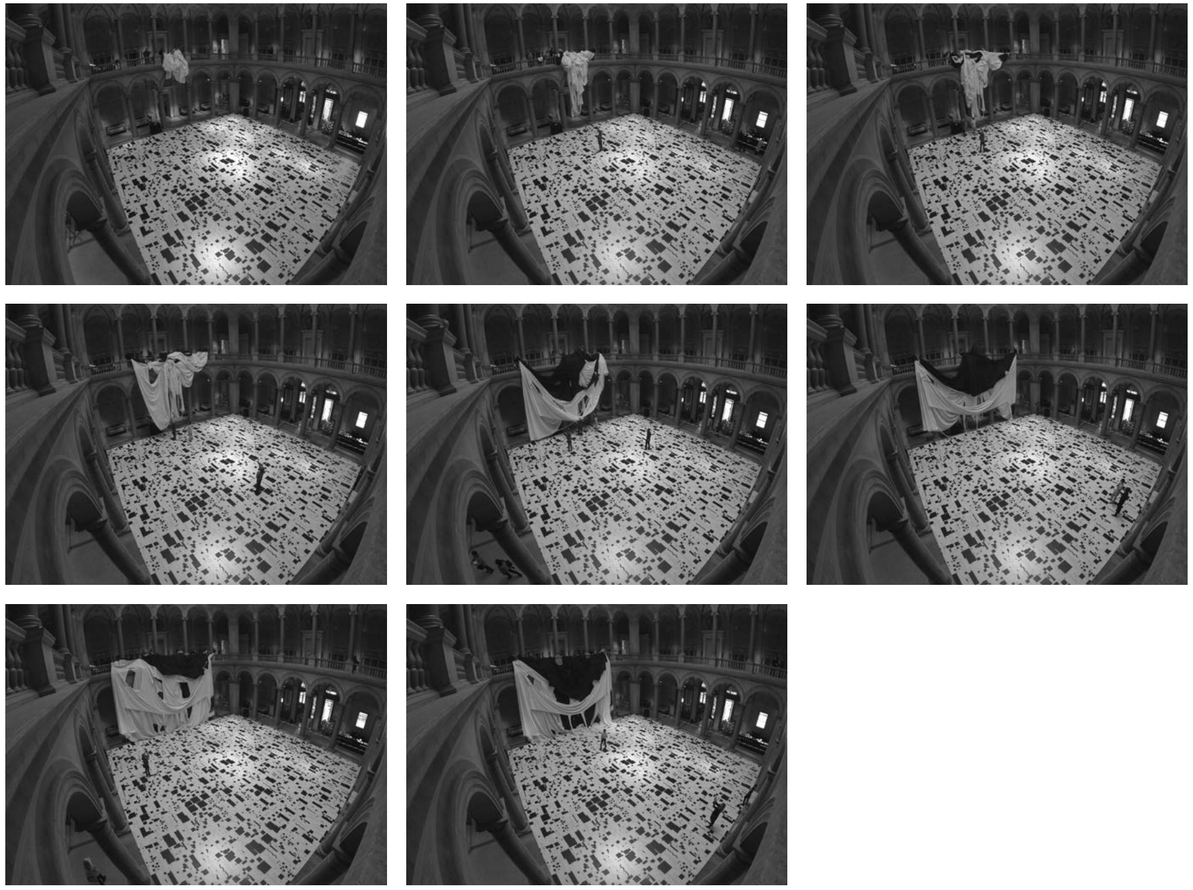
Fortsetzung auf S. 209

Museum für angewandte Kunst Wien, 2014

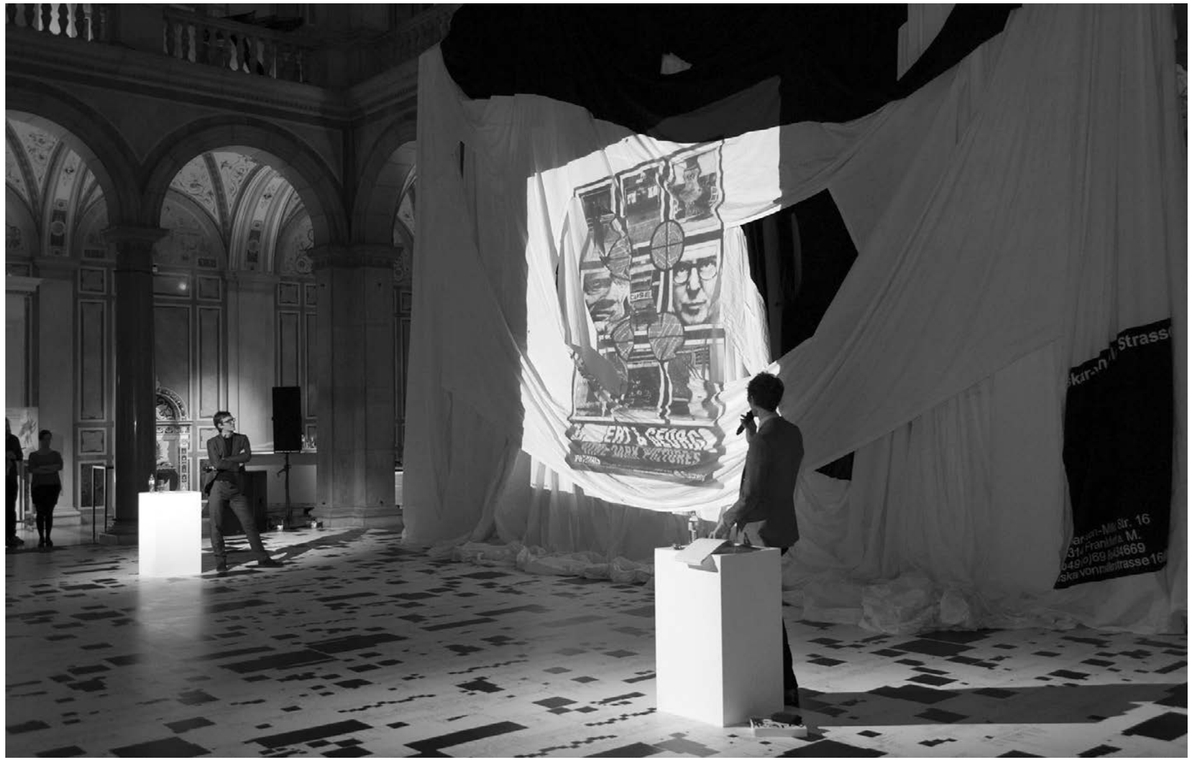




Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei), 2014
14 Poster je 59,4 x 84 cm



Michael Riedel liest Oskar, Museum für angewandte Kunst Wien, 2014



Marcus Hurttig und Michael Riedel, Museum für angewandte Kunst Wien, 2014

das ist lebensgefährlich für uns alle“, „das ist ja ein Wahnsinn das so aufzustellen wirklich“. Das risikoreiche Unterfangen soll möglichst glimpflich ausgehen, man überlegt, wie man die Konstruktion am kontrolliertesten absacken lassen könnte. Inzwischen haben sich zwanzig Leute versammelt, um die schwere Konstruktion zu halten. Wieder ist nicht klar, wie man sich die Technik hinter diesem Unterfangen vorzustellen kann. Unterschiedliche Anweisungen und Ausrufe verwässern die Vorstellung. Immer wieder wird vorgeschlagen, dass ein Kran die Konstruktion aufstellen könnte, bis einer vorschlägt sukzessiv wie folgt vorzugehen: die Schere geht immer weiter auseinander, die Konstruktion wird langsam hinuntergelassen und die Leute, die frei werden, halten weiter, zwei Leute mit der Gabel versuchen hinten zu stabilisieren.
Auf den Vorschlag folgt „na gut dann machen wir das“.
Der vierte und letzte Teil dieses Transkript ist eine Aufnahme vom 19. August 2003, was in doppelter Hinsicht falsch sein muss und vermutlich auf die falsch beschriftete Minidisc zurückzuführen ist. Es müsste September statt August heißen und nicht der 19. sein, da zu diesem Zeitpunkt die Ausstellung schon eröffnet ist.
Zunächst wird wieder die Longplay-Funktion des Panasonic-Aufnahmegerätes eingestellt, und angemerkt, dass an diesem Tag nur eine kurze „Show“ gemacht wird.
Noch ist nicht zu erkennen, wie viele Person zusammen sind. Zunächst mindestens drei, da „Herr Kollege Zelenka“ auf seine roten Augen angesprochen wird, die er hat, weil er am Vorabend aus war, und eine weitere Person dazu tritt und mit „Servus“ grüßt.
Zwar wird bemerkt, dass „wenigstens der Boden neu“ ist, die Arbeit muss aber trotzdem fortgesetzt werden. Der Ausspruch „hearst mein Zahlengedächtnis kann sich mit deinem messen hearst“ lässt in dem Kontext eher vermuten, dass das Zahlengedächtnis schlecht ist. Immer wieder sagen sie die Zahl „neunundsechzig eins“ - „jetzt neunundsechzig eins“ und „ so lang ist das neunundsechzig eins das glaubst du ja selber nicht“.
Als Nächstes muss „da noch irgendwas weg[ge-]kappt“ werden und es wird überlegt, wie man das am Schlausten macht, um keine weiteren Platten mitanzuschneiden und immer noch Längen beizubehalten. Lösung des Problems soll das „höher stellen“ der Kreissäge sein, da zwischen „ganz niedrig und dem Rest“ ein Spielraum ist. So soll es probiert werden „ja schneid einmal“, „tu mal“. Mit diesem „Trick“ und einem zusätzlichen „Keilchen“ gelingt der Versuch sofort und sie freuen sich „opti oder“, „Hammer“, „Hammer“.
Daraufhin gehen sie runter zum Essen und besprechen den Ausstellungsaufbau. Sie treffen eine Person, die offensichtlich beim Versuch vom Aufstellen der schweren Konstruktion dabei war. Diese Person räumt ein, dass bei ihnen „schlechte Stimmung“ ist, da „geschissen das Ding gebrochen“, die Platten so schwer und es mühsam ist. Das Gewicht der fünfundvierzig-Kilo Platten schreckt einen direkt ab, er greift sowas gar nicht mehr an, es ist auch ziemlich schwer, wenn man von so Platten erschlagen wird.
Man geht zum Bistro und isst -typisch wienerisch- ein kleines Stück Sachertorte.
Während des Essens unterhalten sie sich darüber, was sie noch brauchen und wie sie es machen könnten. So sollen die „Sesselleisten“, ein zehn Zentimeter breiter Streifen, der Boden und die „zweite Tür“ jetzt fertig gemacht werden.
Es ist ein Sonntag und viele Leute sind parallel am arbeiten, eine gemeinsame Mittagspause gibt es nicht, allerdings unterbrechen die aufgewärmte Pizza vom Vorabend, Sachertorte und eine Bic Mac mit Cola Bestellung immer wieder die Unterhaltungen. Man ärgert sich zwar, dass „Kleinscheiß“ wie auf den Millimeter hineinschneiden, viel Zeit gefressen hat, ist aber zuversichtlich, dass mit es mit der Zentimeterleiste recht schnell geht und sie einen schönen Abschluss haben werden.
Recht beifälllig wird bemerkt, dass zu „den Frankfurtern“ ein paar „mit Clarks und Parka“ dazugekommen sind und sie sich wie „Klone“ vermehren. Der Leser kann daraus ziehen, dass „Clarks und Parka“ wohl zum modischen Erscheinungsbild der Gruppe gehören muss.
Der Boden scheint zu dem Zeitpunkt fertig zu sein und die schwierigen, da nicht parallelen, Türen finden auch ein Ende. Zuletzt soll Michael die Sesselleisten Stück für Stück auf elf Millimeter schneiden. Hierzu nimmt er erst die langen Längen und sammelt zusammen. Noch ist nicht ganz klar, wie und ob die Leisten bei den Türen und Fenstern zu verlaufen haben. Der Aufbau kommt allmählich zum Ende: nach den Sesselleisten sollen die Gitter ganz zum Schluss gemacht werden.
Leisten und Platten werden wieder vermessen und zurechtgeschnitten, Zahlen dominieren den Inhalt der Unterhaltung. Wieder haben die Handwerker ähnliche Probleme wie an den Tagen des Aufbaus zuvor: schiefe, ungenaue Platten, die mal hineingeklopft, mal nicht hineingeklopft, werden können. Es wird versucht, Höhen-und Längenunterschiede auszugleichen.
Die Aufzeichnung wird zunehmend unübersichtlicher: mal geht es ums Rauchen, mal um den Naschmarkt auf dem ein Würstelstand offen haben könnte, mal darum, ob Daniel Hilfe bei der Sesselleistenmontage gebrauchen könnte, oder mal darum, dass das Werkzeug und die Platten immer wieder verräumt werden und man so nicht arbeiten könnte.
Dem Leser fällt auf, dass mehrere Gespräche zum gleichen Zeitpunkt stattfinden und nur schwer eine Chronologie zu erkennen ist.
Stellenweise finden sich in dem Durcheinander klare und gleichzeitig halbwegs frustrierte Anweisungen wie: „ich erkläre es dir noch ein einziges Mal und dann will ich keine Fragen mehr hören sondern nur mehr fertige Arbeit macht ihr Scheißdreck Sesselleisten“.
Der vierte Tag des schwierigen Aufbaus frustriert die Gesprächspartner zunehmend. Es wird versucht, schiefe Platten mit „sexy Unterlegern“ und Klopfen gerade zu stellen. Die Tür, die nun humoristisch als „Parallelogram“ bezeichnet wird, soll geschnitten werden. „damit es sexy aussieht“ stellt sich ein lustiger Handwerker dazu, das Problem ist nun, dass „es nur eine einzige Steckdose in diesem ganzen Laden“ gibt: „das ist scheiße das ist scheiße“. Die Gruppe steht offensichtlich vor einem Spalt-Abstand-Plattenlängen-Problem. Unterschiedliche Lösungsvorschläge, die mal mehr, mal weniger, Anklang finden, werden ausgetauscht. Letztendlich wird sich bei dem „selbst eingebrockten“ Problem dafür entschieden, die Platte wieder herauszunehmen und eine neue Platte auf achtundneunzig drei mal zweiunddreißig zu schneiden.
Während sich andere verabschieden und zurück in die Schweiz fahren, weiß einer genau was er tut „ich weiß ganz genau was ich tue ich laufe Amok warte warte so jetzt hier“. Immer noch sind sie mit dem Ergebnis nicht zufrieden, sie räumen ein, dass wenn ein Besucher sehen würde wie sie arbeiten, das ziemlich unangenehm wäre. Es kommt erneut der Vorschlag auf, Willi zu fragen, sie sind ratlos und wissen nicht, wie sie es noch genauer machen können.
Außerdem sind sie nicht zufrieden mit den Sesselleisten, haben aber vor, Willi nicht darauf aufmerksam zu machen, da er sowas nie sehen würde. Mehr schlecht als recht probieren sie, die Sesselleisten auf die entsprechenderen Kanten zurechtzuschneiden. Es wirkt so, als ob sie mit allen improvisatorischen Mitteln versuchen, sich zu helfen. „Burschen ihr tut seit drei Stunden“ - „naja es geht schon aber es hat wirklich scheiße ausgeschaut Dani am Anfang“.
Während im letzten Schritt „die Packerl“ endlich festgeleimt und angeschraubt werden, freut man sich über die Musik, die sie offensichtlich während des Aufbaus gehört hatten. Es sind „alte Highlights“ wie Neil Young und Crazy Horse. Damit die Platten festgeschraubt werden können, tauschen sie Schrauben und Werkzeug untereinander aus. Die Stimmung scheint zu diesem Zeitpunkt des Aufbaus wieder besser geworden zu sein und es wird —wenn auch halb verzweifelt —herumgealbert. Beispielsweise haut sich einer ein Holzbrett auf den Kopf, weil er sich so freut, dabei zu sein.
Trotz Allem ist man letztendlich doch zufrieden damit, „ein Kunstwerk“ aufgebaut zu haben, hier ginge es doch schließlich um eine originale Kopie, um eine „Abstraktion“, bei der man „ja diese Dinge vereinfachen“ kann. Das letzte Thema, die „ zwei Türen“ finden stattdessen wieder weniger Begeisterung: „Türen ist scheiße gell“.

p o

Power

point power-

powerpoint

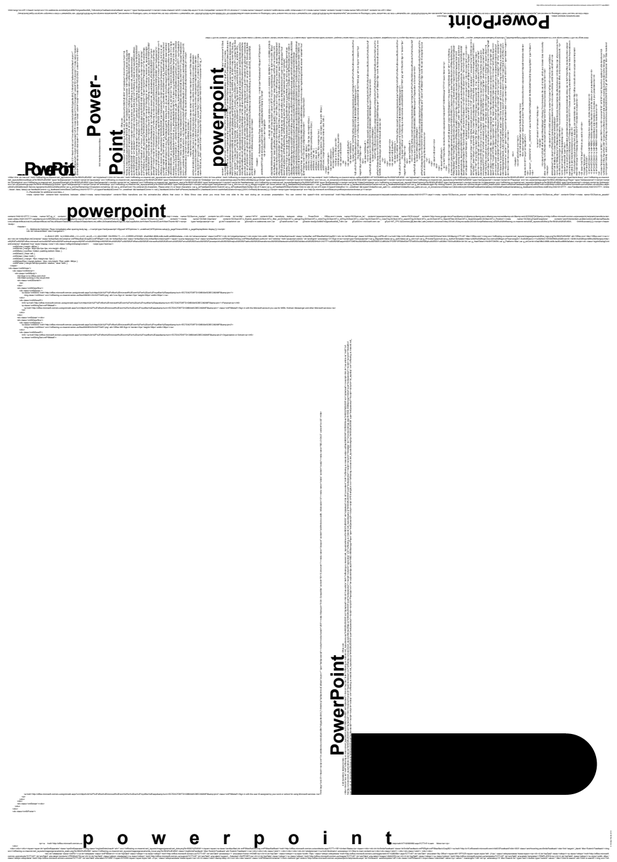
PowerPoint

i n t

PowerPoint

PowerPoint, Galerie Michel Rein (Brüssel), 2013

PowerPoint
powerpoint
Power-
Point



Ohne Titel (PowerPoint), 2013
84 x 118,8 cm

Dus%2Fmyoffice%2Easpx&hurl=1EC7D3CFD5F721D8B3045CBEC36299F5&ipt=1">
i0px" width="80px">

office%2Easpx&hurl=1EC7D3CFD5F721D8B3045CBEC36299F5&ipt=1">Personal</h5>

ce%2Easpx&hurl=1EC7D3CFD5F721D8B3045CBEC36299F5&ipt=1" class="cntPSMeta5">Sign in with the Microsoft account you use for MSN, Hotmail, Messenger and other Microsoft services.

Dus%2Fmyoffice%2Easpx&hurl=1EC7D3CFD5F721D8B3045CBEC36299F5&ipt=2">
ght="80px" width="80px">

office%2Easpx&hurl=1EC7D3CFD5F721D8B3045CBEC36299F5&ipt=2">Organization or School</h5>

0"><meta name="robots" content="noodp"><meta name="MS.LOCALE" content="en-US"><title>

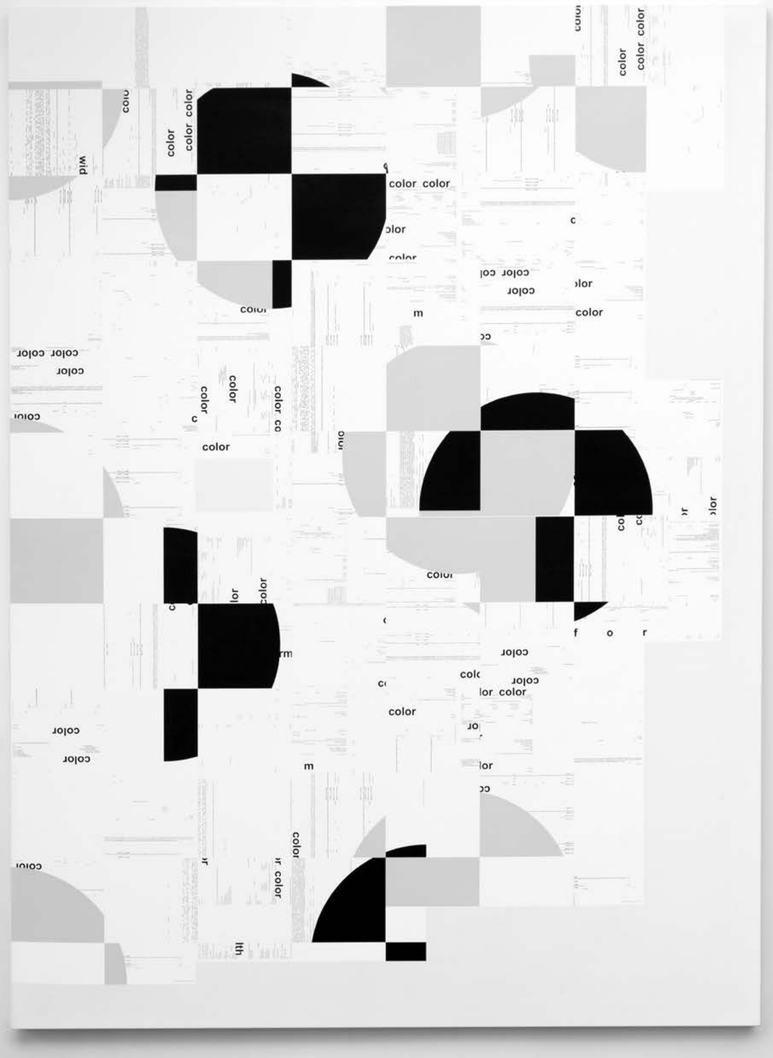
k id="css-content" href="//officeimg.vo.msecnd.net/en-us/files/048/901/AF102780808.css?b=5632%2E4500" rel="stylesheet"><noscript><link id="css-article-ns" href="//of-
E4500" type="text/javascript"></script><script id="GlobalJsjs" src="/en-us/jsonstrings.aspx?b=5632.4500&g=Global" type="text/javascript"></script><script id="GlobalSvc"
="SilverlightJs" src="//officeimg.vo.msecnd.net/_layouts/Silverlight.js?b=5632%2E4500" type="text/javascript"></script><script id="wt_capistcjs" src="//officeimg.vo.msecnd.net/_

PowerPoint
powerpoint
p

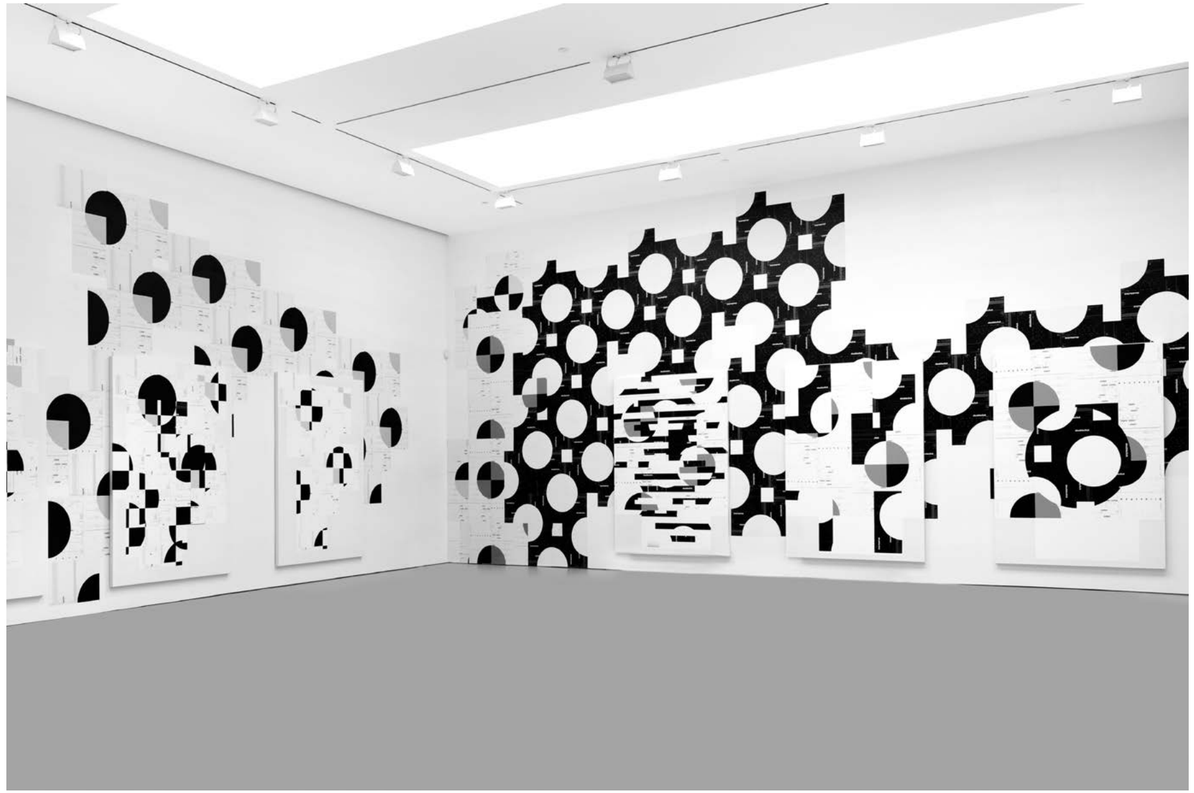
David Zwirner Gallery (New York), 2013

PowerPoint, David Zwirner Gallery (New York), 2013

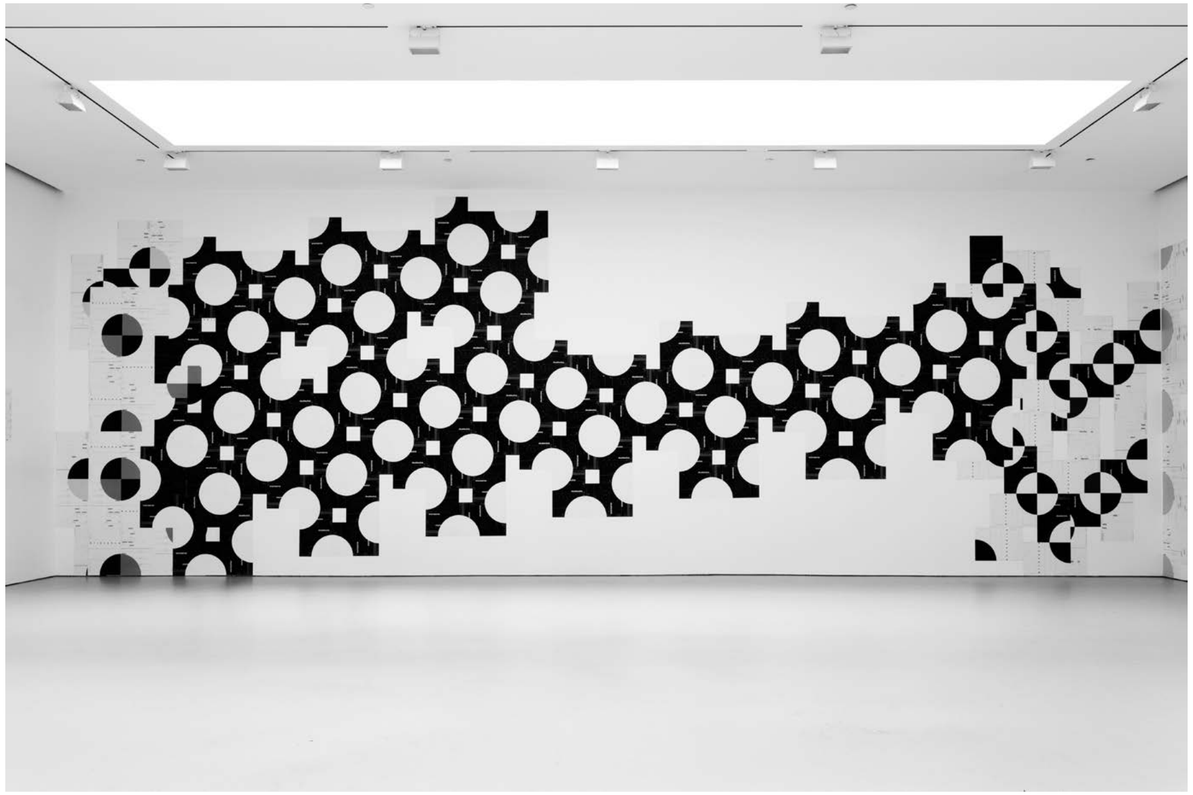
color
form

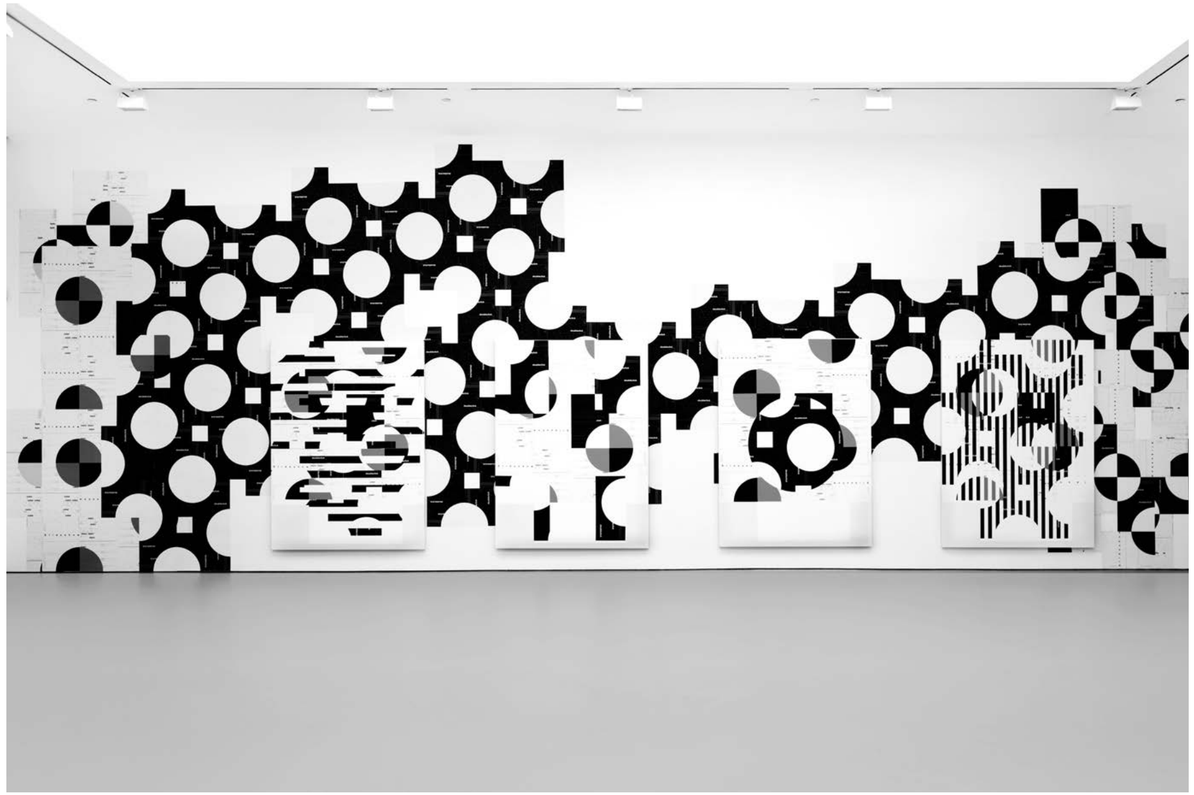


PowerPoint, David Zwirner Gallery (New York), 2013

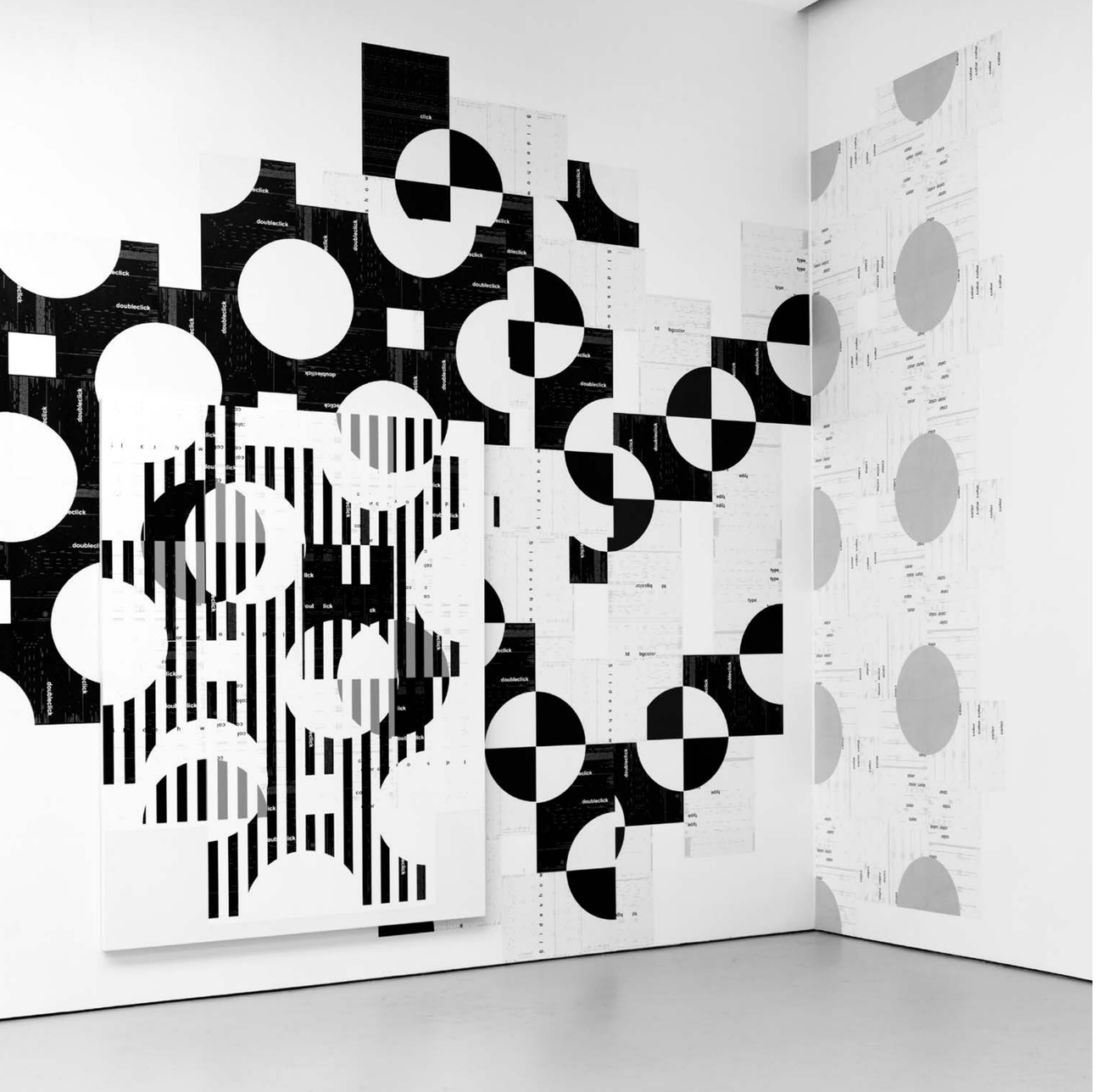


PowerPoint, David Zwirner Gallery (New York), 2013

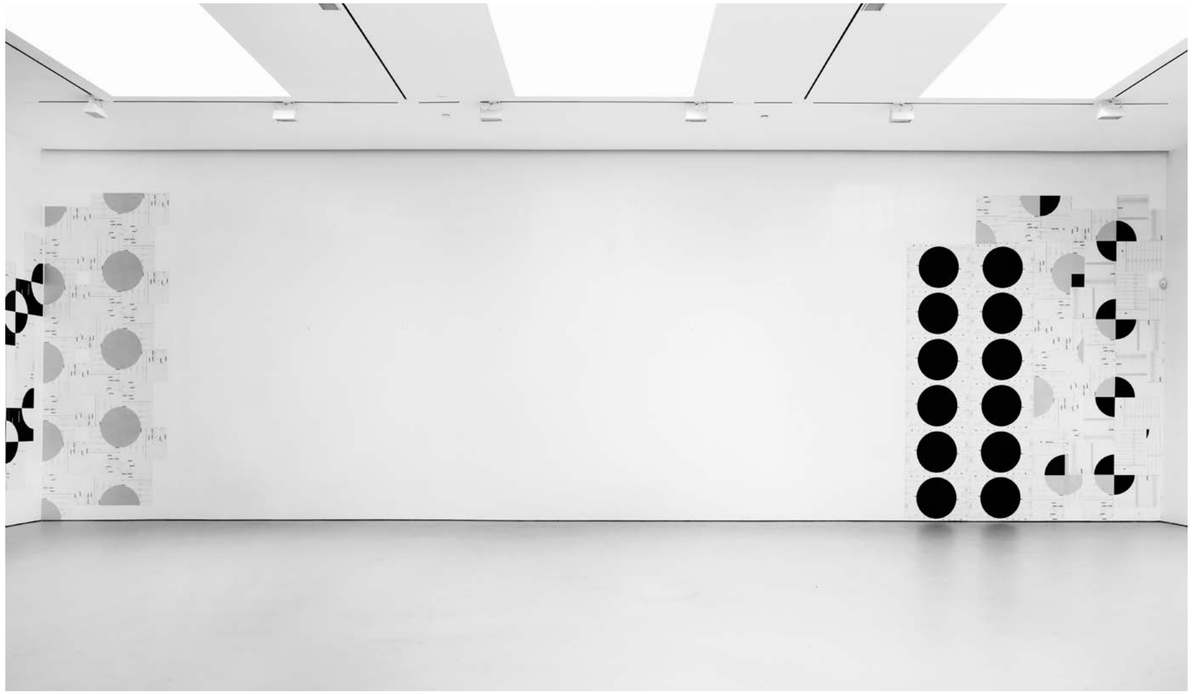


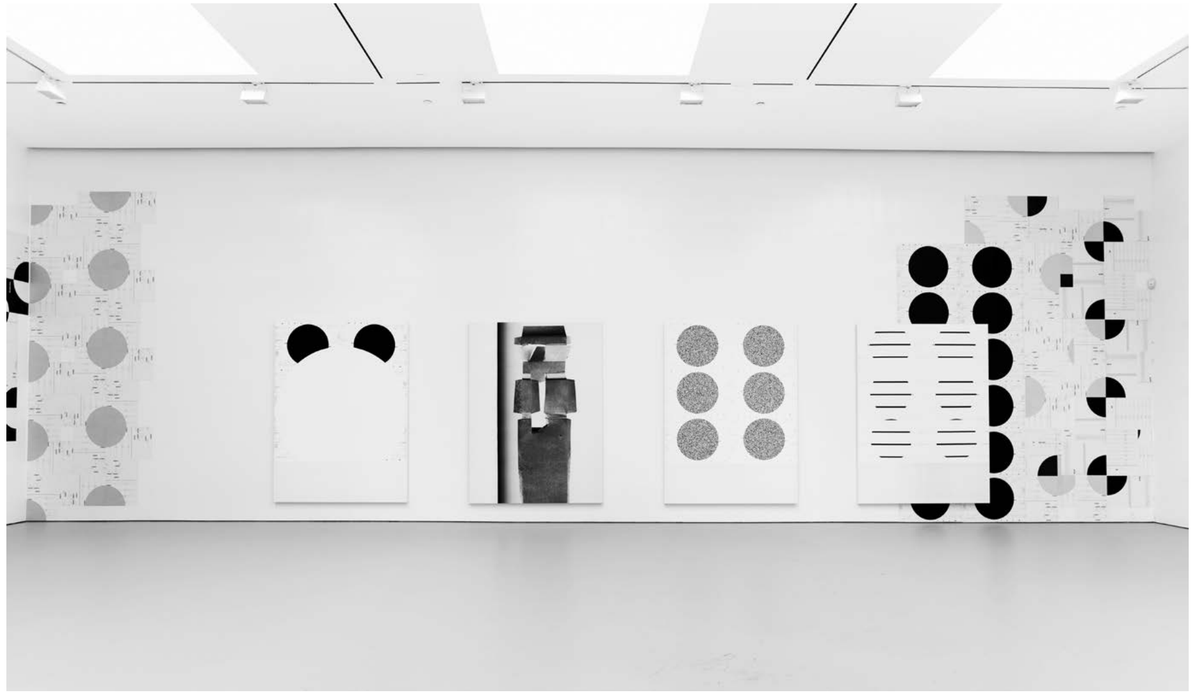


PowerPoint, David Zwirner Gallery (New York), 2013


doubleclick
click
type
bgcolor

Slideshow
color
doubleclick

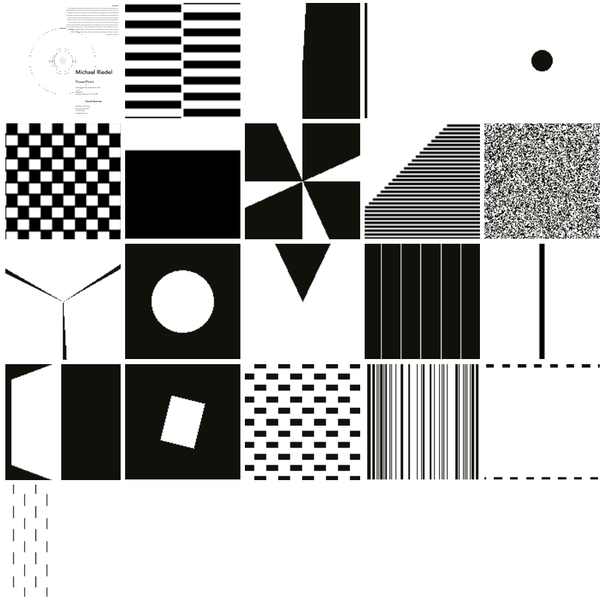




PowerPoint, David Zwirner Gallery (New York), 2013

Ohne Titel (Circle), 2013
170 x 230 cm

David Zwirner Gallery (New York), 2013



21 Einladungskarten PowerPoint, 2013
je 20 x 20 cm

Perlstein Audiobook, 2011

New York, 2013

Audiobook Perlstein

INTRO	0:34
A words_PERLSTEIN	0:07
B words_PERLSTEIN	0:10
C words_PERLSTEIN	0:14
D words_PERLSTEIN	0:18
E words_PERLSTEIN	0:11
F words_PERLSTEIN	0:24
G words_PERLSTEIN	0:12
H words_PERLSTEIN	0:32
I words_PERLSTEIN	0:12
J words_PERLSTEIN	0:04
K words_PERLSTEIN	0:07
L words_PERLSTEIN	0:29
M words_PERLSTEIN	1:08
N words_PERLSTEIN	0:46
O words_PERLSTEIN	0:24
P words_PERLSTEIN	0:42
Q words_PERLSTEIN	0:09
R words_PERLSTEIN	0:26
S words_PERLSTEIN	0:22
T words_PERLSTEIN	1:15
U words_PERLSTEIN	0:04
V words_PERLSTEIN	0:23
W words_PERLSTEIN	1:09
X words_PERLSTEIN	0:26
Y words_PERLSTEIN	0:11
Z words_PERLSTEIN	0:02

<meta http-equiv="Content-Type" content="text/html; charset=utf-8">
<meta name="robots" content="noarchive">

<meta name="keywords" content="Nature, science, science news, biology, physics, genetics, astronomy, astrophysics, quantum physics, evolution, evolutionary biology, geophysics, climate change, earth science, materials
biochemistry, bioinformatics, computational biology, nanotechnology, proteomics, metabolomics, biotechnology, drug discovery, environmental science, life, marine biology, medical research, neuroscience, neurobiology, fun
<meta name="description" content="Nature is the international weekly journal of science: a magazine style journal that publishes full-length research papers in all disciplines of science, as well as News and Views, reviews,
<link rel="shortcut icon" href="http://www.nature.com/favicon.ico">

<link rel="home" href="/nature/" title="home">
<link rel="copyright" href="/info/copyright_statement.html" title="copyright">
<link rel="help" title="help" href="/help/">

<link href="/nature/current_issue/rss/index.html" type="application/rss+xml" rel="alternate" title="Nature current issue RSS feed">
<link rel="search" type="application/opensearchdescription+xml" href="http://www.nature.com/opensearch/opensearch.xml" title="nature.com">
<link rel="search" type="application/sru+xml" href="http://www.nature.com/opensearch/request" title="nature.com">
<!-- end metadata and links -->

<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/includes/header/03/style/header.css"> <link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/includes/footer/03/style/footer.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/global.comments.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/global.message.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/layout.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/layout_wide_banner.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/main.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/header_footer_smallfonts.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/nature/style/site.css">
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/global.access.css">
<style type="text/css" media="screen, projection, print"><!--/*--><![CDATA[/*><!--*/

@import „/common/style/restrict_width/966px.css";

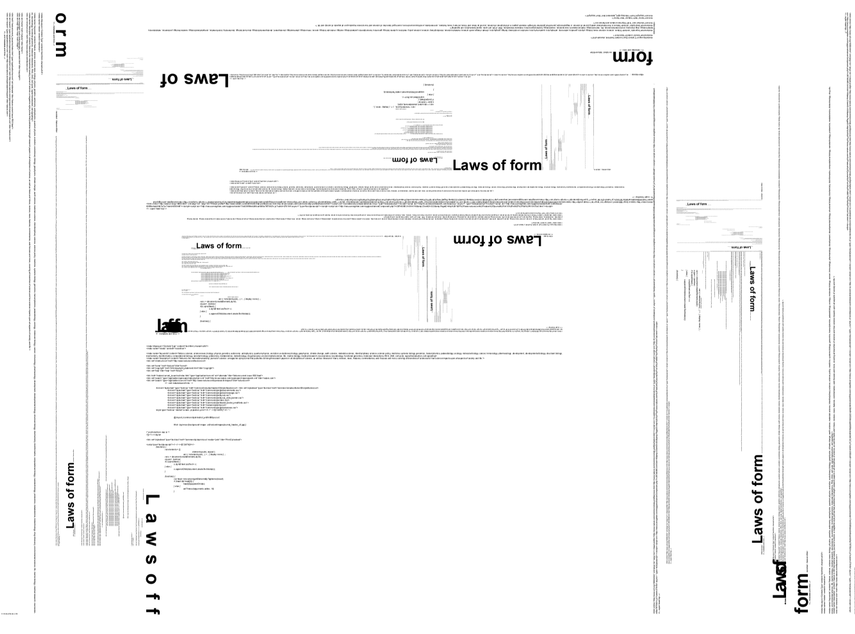
#hdr .login-nav {background-image: url(/nature/images/journal_header_v3.jpg);}

/* end hide from mac ie */
/*]]>*/--></style>

<link rel="stylesheet" type="text/css" href="/common/style/print.css" media="print" title="Print Stylesheet">

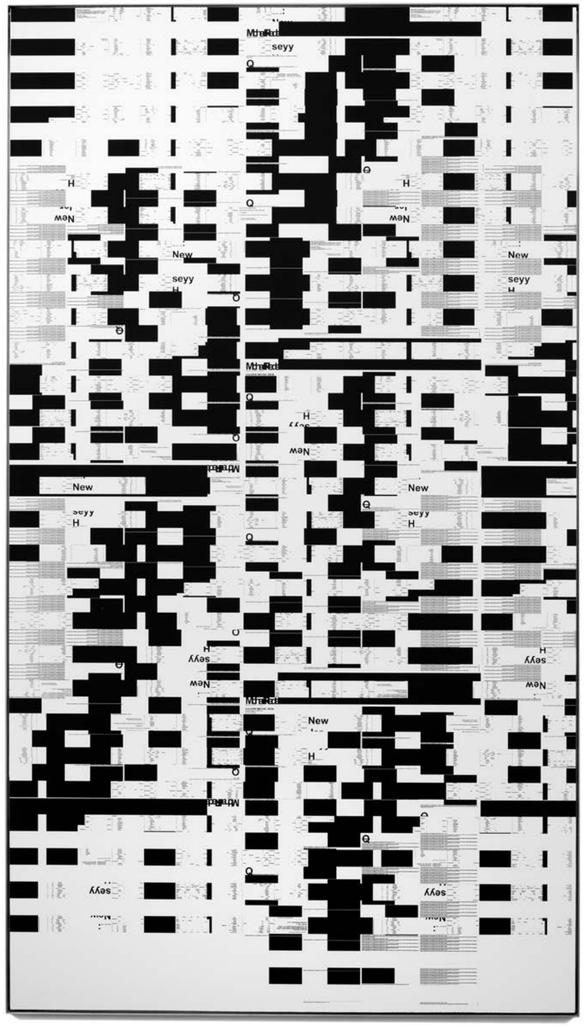
<script type="text/javascript"><!--//--><![CDATA[//><!--
(function() {
var elements = [];
elements.push(,.nojava');
var c = elements.join(,, ,) + , { display: none; } ,;
var s = document.createElement(,style');
s.type = ,text/css';
if (s.styleSheet) {
s.styleSheet.cssText = c;
} else {
s.appendChild(document.createTextNode(c));
}

(function() {
var head = document.getElementsByTagName(,head');
if (head && head[0]) {
head[0].appendChild(s);
} else {
setTimeout(arguments.callee, 10);
}

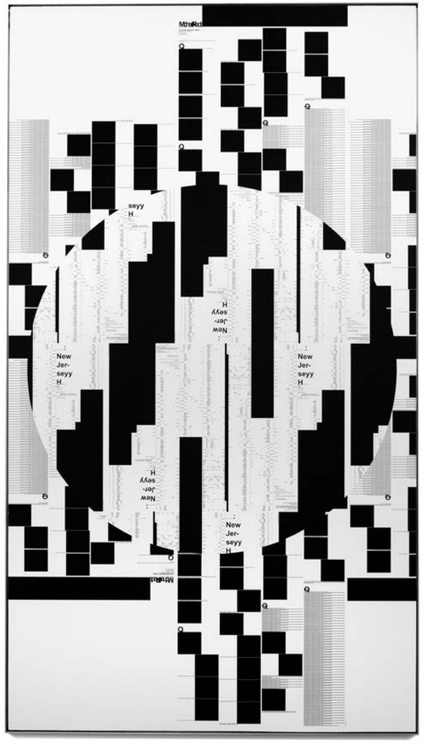


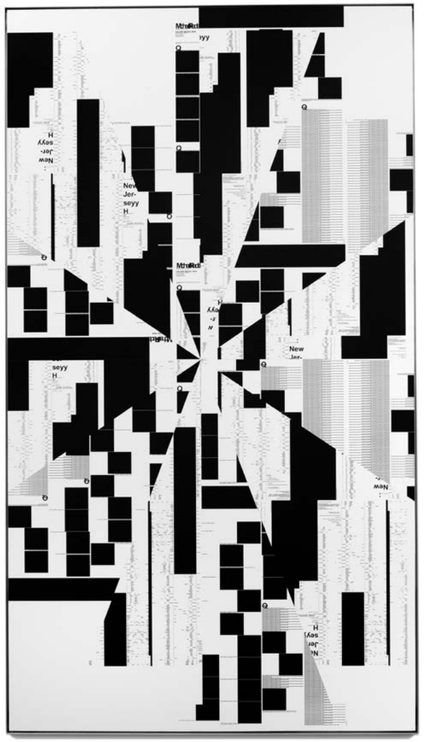
Ohne Titel (Laws of Form), 2014
84 x 118,8 cm

Laws of Form, David Zwirner Gallery (London), 2014



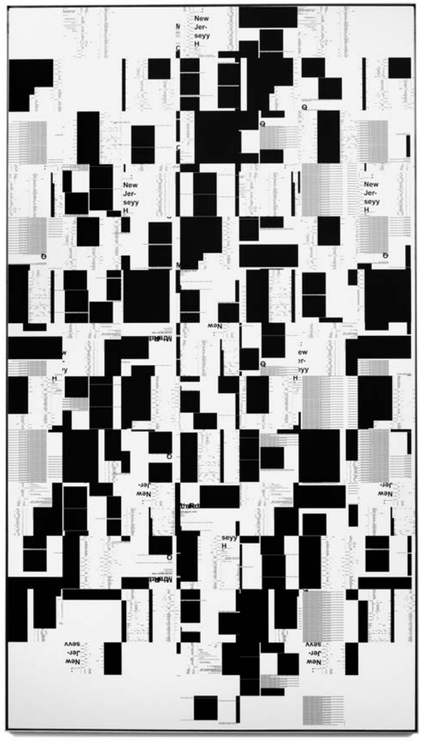
Ohne Titel (Random Bars Horizontal), 2014
144 x 255 cm

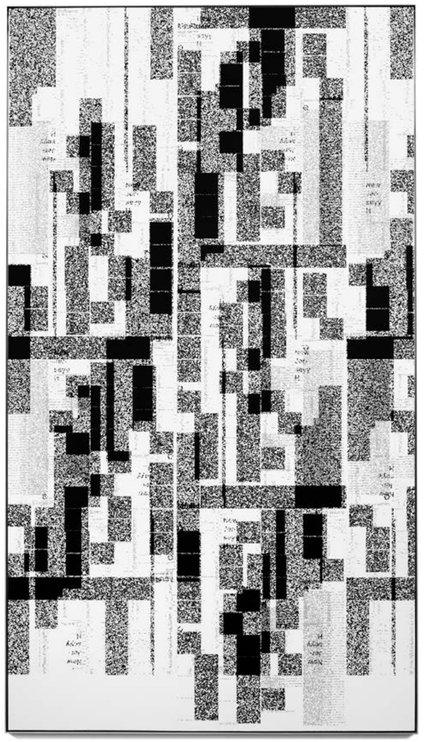




Ohne Titel (Circle)
144 x 255 cm

Ohne Titel (Wheel 4 Spoke)
144 x 255 cm

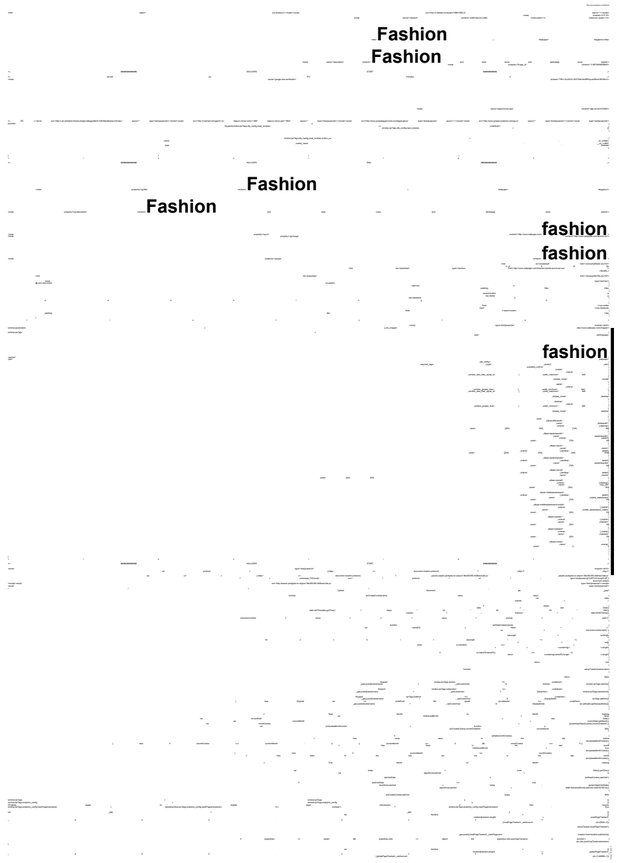




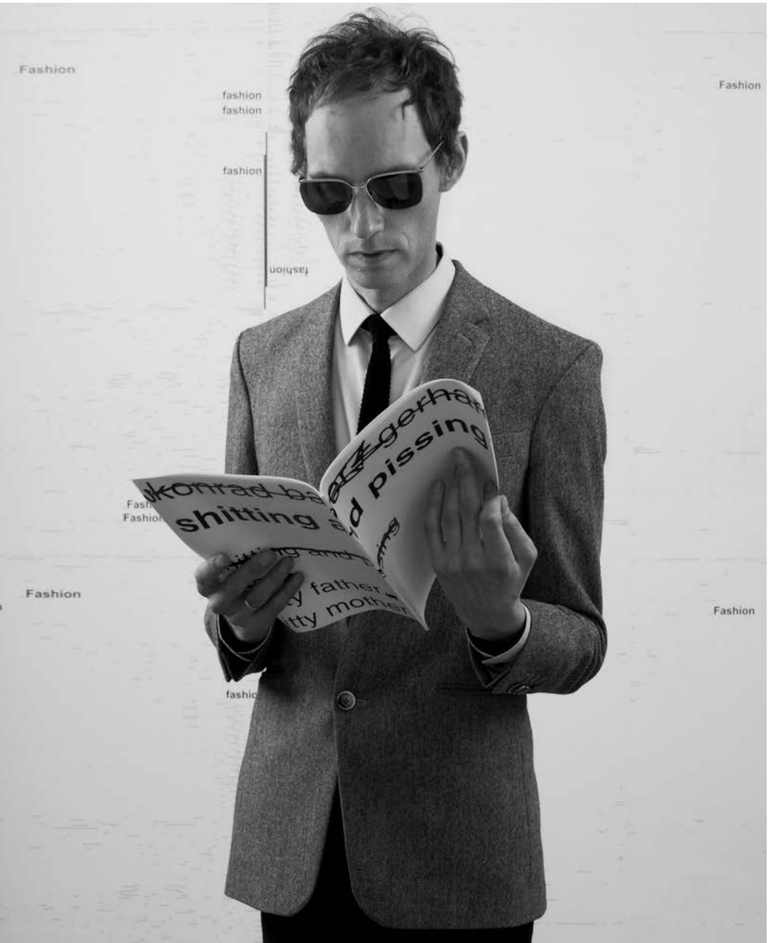
Ohne Titel (Checkerboard Across)
144 x 255 cm

Ohne Titel (Dissolve)
144 x 255 cm

Fashion
Fashion
Fashion
Fashion
Fashion
Fashion
fashion
fashion
fashion
fashion
fashion
fashion
Fashion
Fashion
Fashion
Fashion



Ohne Titel (Fashion), 2013
84 x 118,8 cm



London, 2014

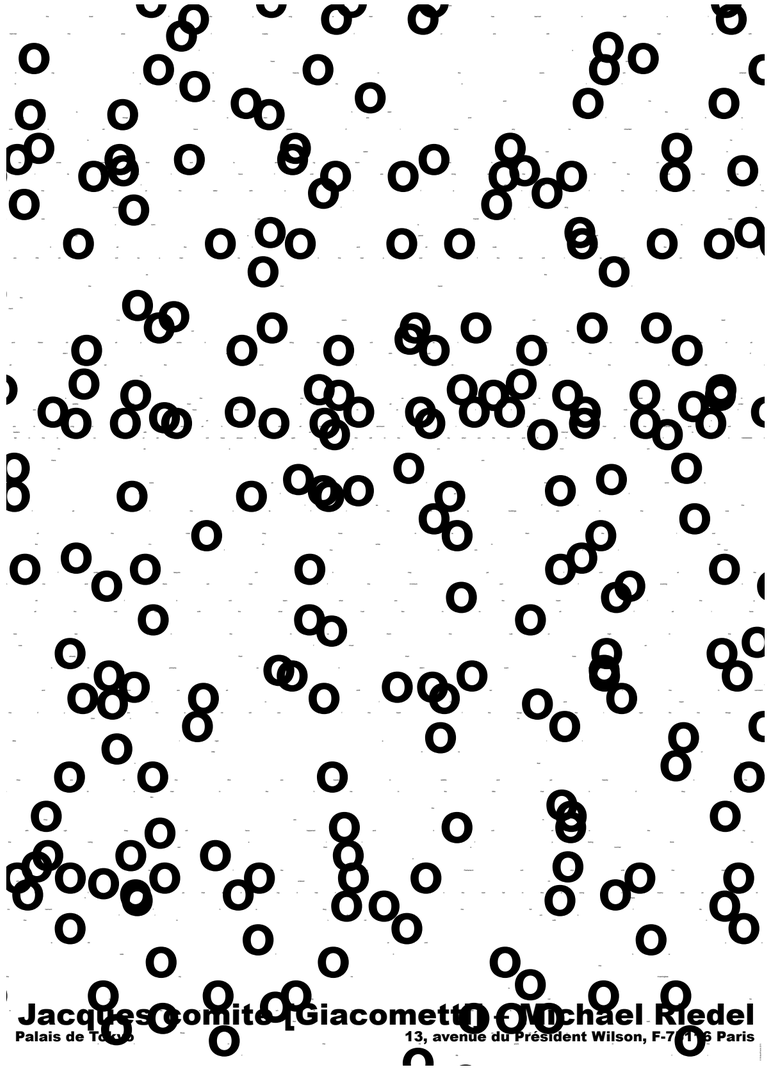
„dfpad-mpu01“:
„name“:
„criteria“: [„desktop“,
„sizes“: [[300, 250], [300,
„dfpad-leaderboard02“:
„criteria“: [„desktop“,
„name“: „leaderbo
„sizes“: [728,
„dfpad-mpu02“:
„criteria“: [„desktop“,
„name“:
„dfpad-mpuleft“:
„criteria“: [„de
„name“: „mp
„sizes“: [300,
„dfpad-middleleaderboard“:
„criteria“: [„desktop“,
„name“: „middle_leader
„sizes“: [728,
„dfpad-middleleaderboard-mobile“:
„criteria“: [„m
„name“: „middle_leaderboard_m
„sizes“: [320,
„dfpad-mobile01“:
„criteria“: [„m
„name“: „mo
„sizes“: [320,
„dfpad-mobile02“:
„criteria“: [„m
„name“: „mo
„sizes“: [320,
„dfpad-overlay“:
„name“: „o
„sizes“: [1,

p t

############

charset=
document.location.protocol) ? „https://“ :
? „secure.assets.ipcdigital.co.uk/js/e1384263355-fd28cac/utils.js“ : „assets.ipcdigital.co.uk/js/e1384263355-fd28cac/
protocol + url + „‘ type=‘text/javascript‘%3E%3C/script
document.
type=“text/javascript“><
type=“text/java
-
document, ga,
value, days)
var
expires =
if (days)
date = new
lays * 24 * 60 * 60 * 60 *
expires = „; expires=“ + date.toGMTS
+ value + expires + „; p

function ipcReadCookie(name)
nameEQ = name +
ca = document.cookie.s
caLength = ca
i < caLength; i += 1)
c =
while (c.charAt(0) === ,)
c = c.substring(1, c.
if (c.indexOf(nameEQ) === 0)
return c.substring(nameEQ.length, c.

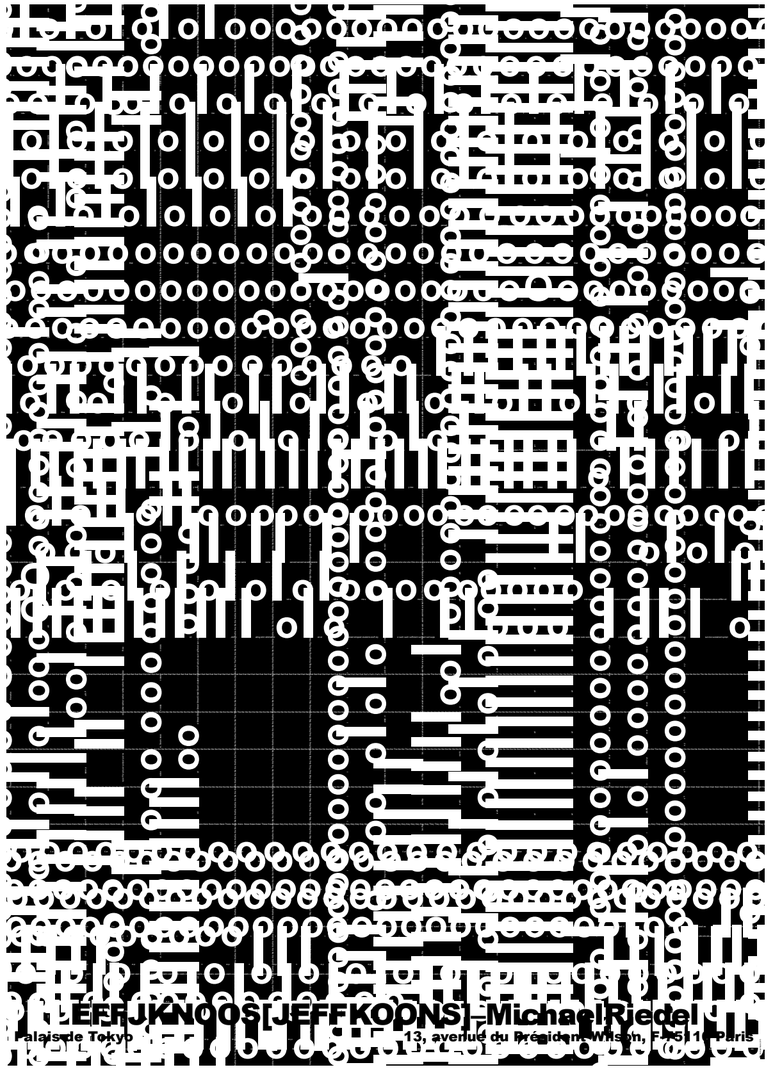


Ohne Titel (Jacques Comité [Giacometti]), 2013
100 x 140 cm

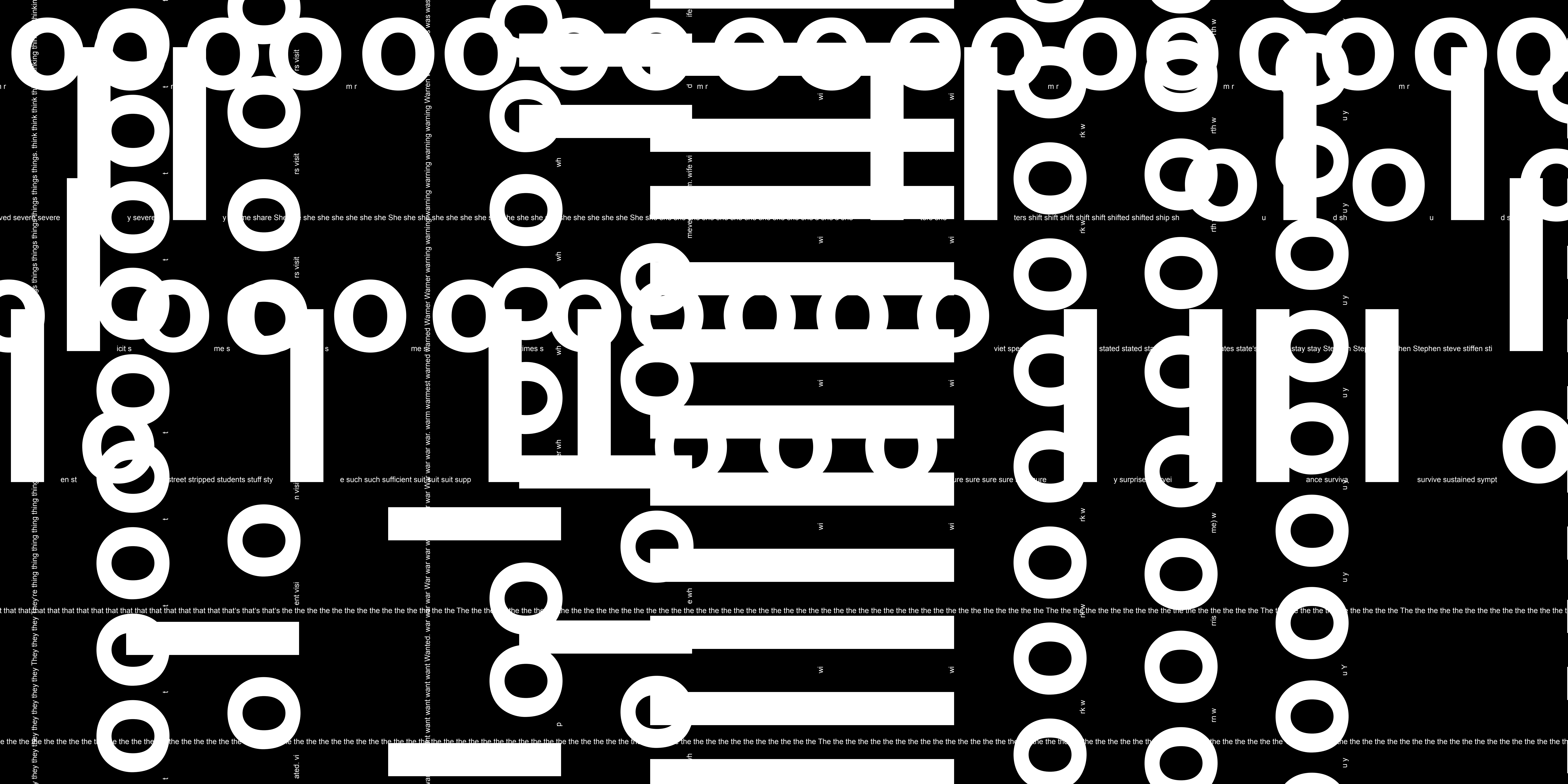
Jacques Comité [Giacometti], Palais de Tokyo (Paris), 2013

Palais de Tokyo (Paris), 2014

Ohne Titel (Dual Air [Dürer]), 2014
100 x 140 cm

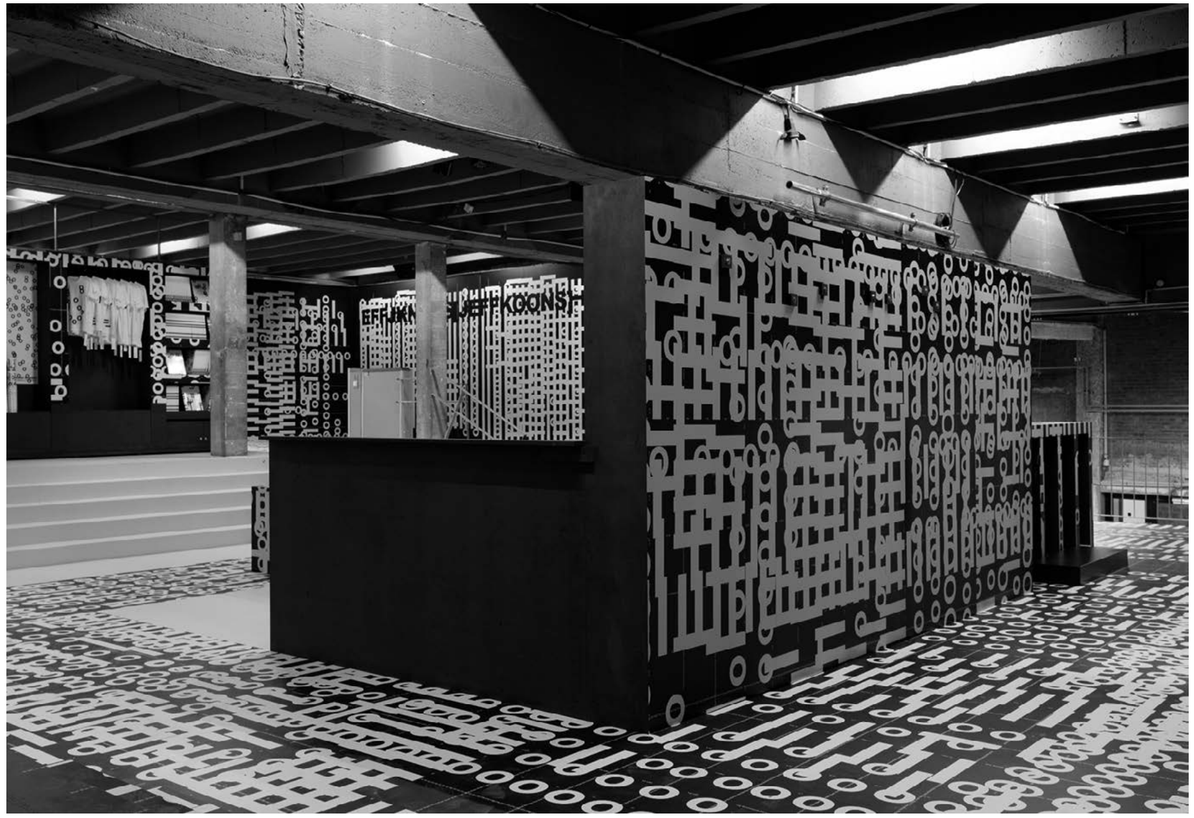


Ohne Titel (effJ Knoos [Jeff Koons]), 2015
100 x 140 cm



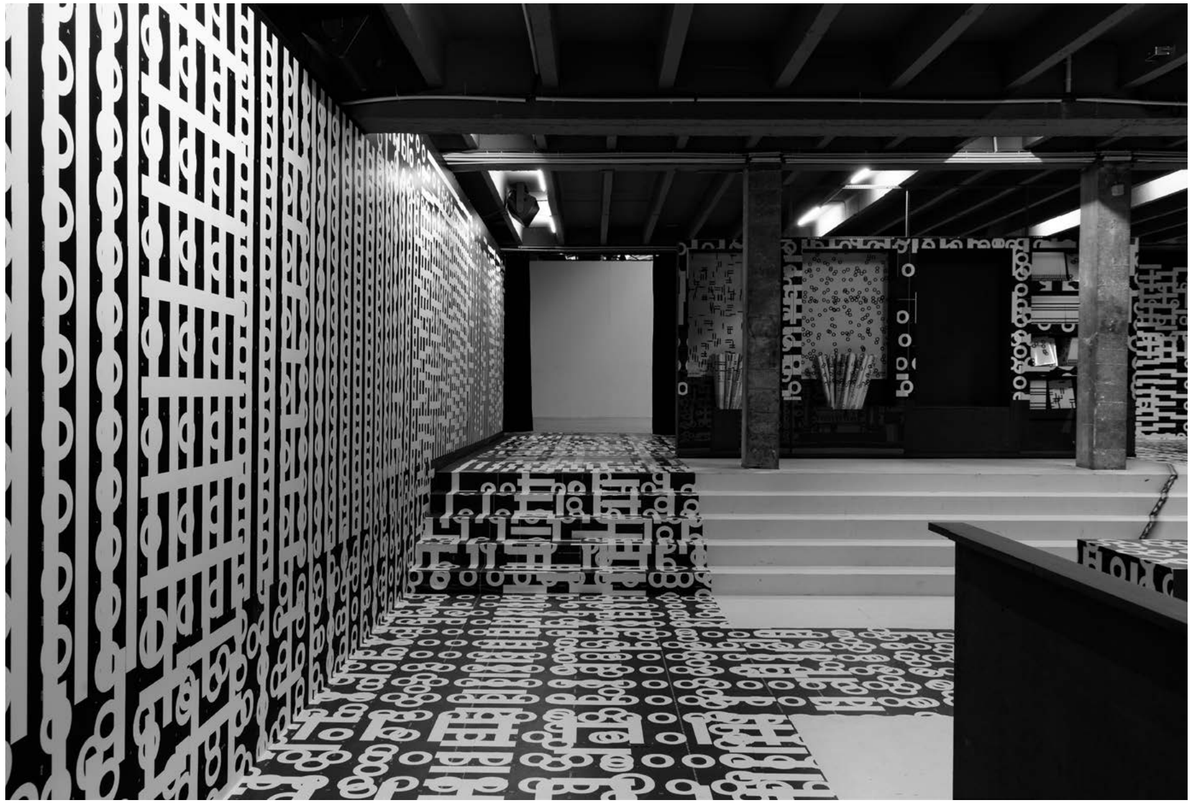
ved severe severe
y severe
ters shift shift shift shift shift shifted shifted ship sh
icit s
me s
viet spe
stated stated sta
ates state's
Stephen Stephen steve stiffen sti
en st
street stripped students stuff sty
e such such sufficient suit suit suit supp
ure sure sure sure
y surprise
ance surviva
survive sustained sympt

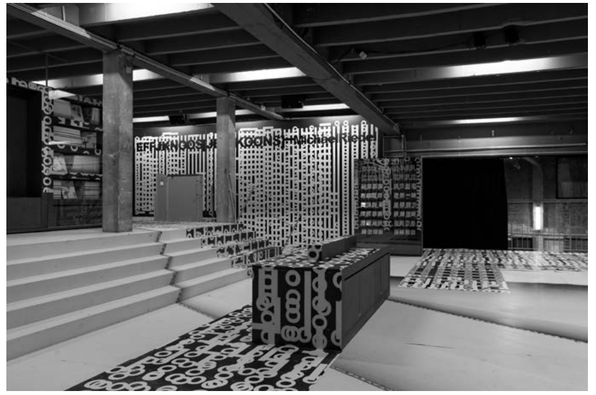
effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

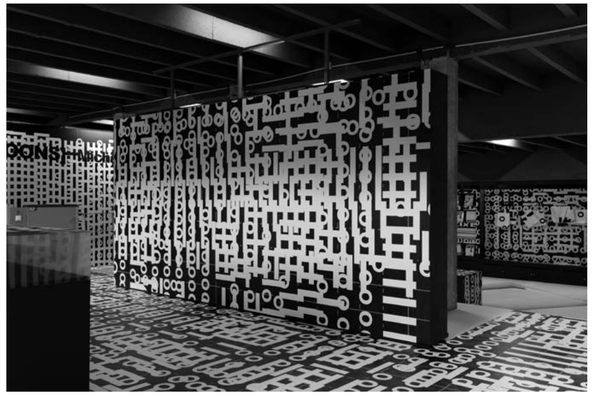


effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

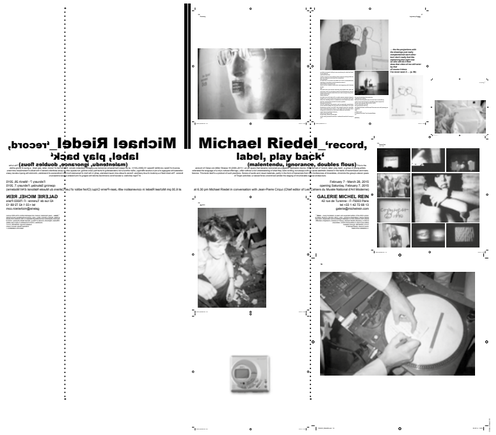






effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015



Ohne Titel (Record, Label, Play Back), 2015
42 x 59,4 cm, beidseitig bedruckt

Fabrice de Feo, Palais de Tokyo (Paris), 2015

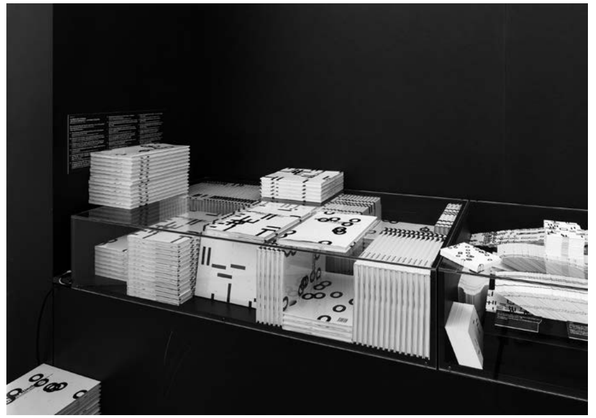
effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

effJ Knoos [Jeff Koons], Palais de Tokyo (Paris), 2015

Ohne Titel (Aftershows [Palais de Tokyo 2013 - 2015]), 2016
42 x 59,4 cm, beidseitig bedruckt

Aftershows (Palais de Tokyo 2013 - 2015), Gabriele Senn Galerie (Wien), 2016



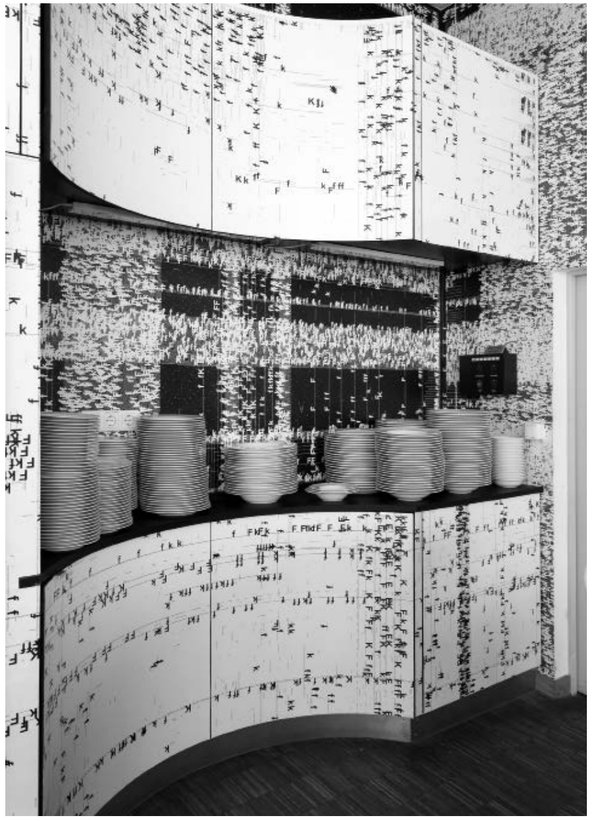
Aftershows (Palais de Tokyo 2013 - 2015), Gabriele Senn Galerie (Wien), 2016

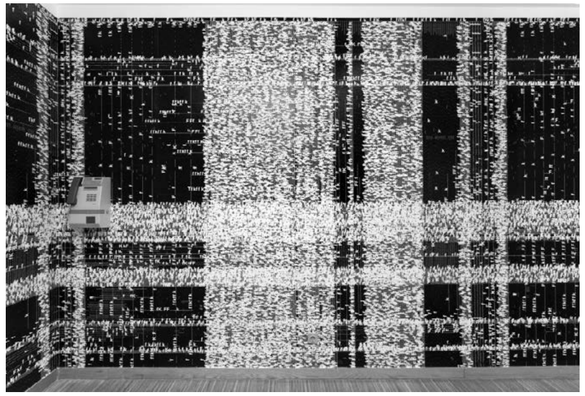
Aftershows (Palais de Tokyo 2013 - 2015), Gabriele Senn Galerie (Wien), 2016

Ohne Titel (Freitagsküche im Museum für Moderne Kunst), 2015
42 x 59,4 cm, beidseitig bedruckt

FKK (MMK), Museum für Moderne Kunst (Frankfurt M.), 2015

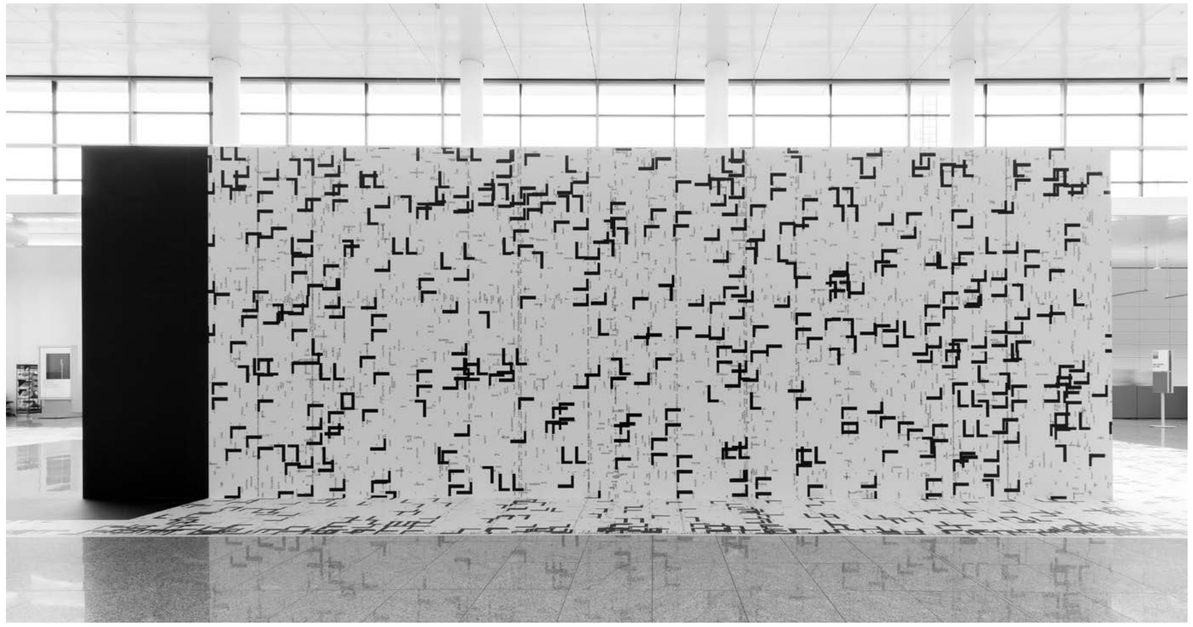
FKK (MMK), Museum für Moderne Kunst (Frankfurt M.), 2015





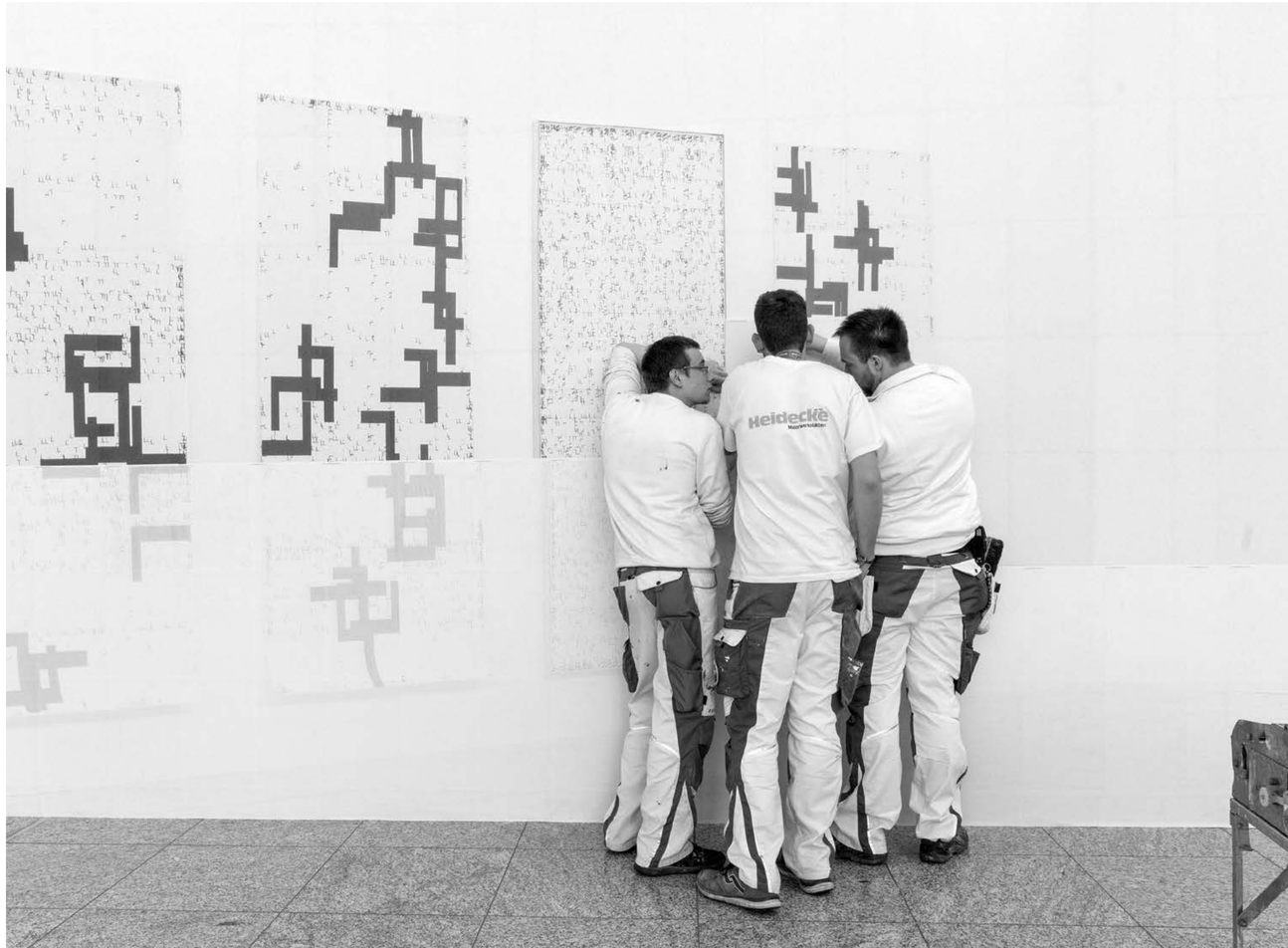
```
<meta name="description" content="Rhein-Main Restaurant Gastronomie. Gregor Maria Schubert, in seiner Mittagspause, gibt eine Nase über die neue Lichterkette des Lieferdienstes.">
<meta name="author" content="Gregor Maria Schubert">
<meta name="keywords" content="Restaurant, Gastronomie, Rhein-Main, Gregor Maria Schubert, Lieferdienst, Lichterkette, Mittagspause, Nase, Tischdecken, Weinkarte">
<meta name="robots" content="index, follow">
<meta name="viewport" content="width=device-width, initial-scale=1">
<meta name="generator" content="Handgeschrieben">
<meta name="date" content="1970-01-01">
<meta name="language" content="de-DE">
<meta name="x-dummy" content="Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.">
<link rel="stylesheet" href="/assets/main.css">
<link rel="stylesheet" href="/assets/print.css" media="print">
<link rel="icon" type="image/x-icon" href="/favicon.ico">
<link rel="alternate" type="application/rss+xml" title="Rhein-Main Gastronomie – Feed" href="/feed.xml">
<link rel="canonical" href="https://rhein-main-gastronomie.de/">
<link rel="preconnect" href="https://fonts.example.com">
<link rel="dns-prefetch" href="//cdn.example.com">
<script src="/assets/app.js" defer></script>
<script src="/assets/analytics.js" defer></script>
<script type="application/ld+json">{"@context":"https://schema.org","@type":"Restaurant","name":"Rhein-Main Gastronomie","author":"Gregor Maria Schubert","description":"Restaurant Gastronomie. Mittagspause, Lieferdienst, Tischdecken, Weinkarte, Lichterkette, Nase.","datePublished":"1970-01-01"}</script>
<!-- Gregor Maria Schubert, in seiner Mittagspause, gibt eine Nase über die neue Lichterkette des Lieferdienstes. Restaurant Gastronomie. Rhein-Main. Tischdecken. Weinkarte. -->
```

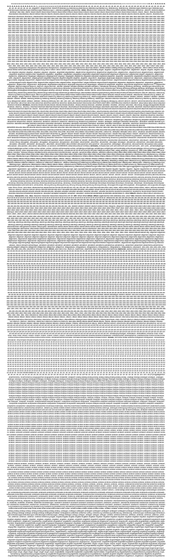
Ohne Titel (L), Art Cologne, 2017



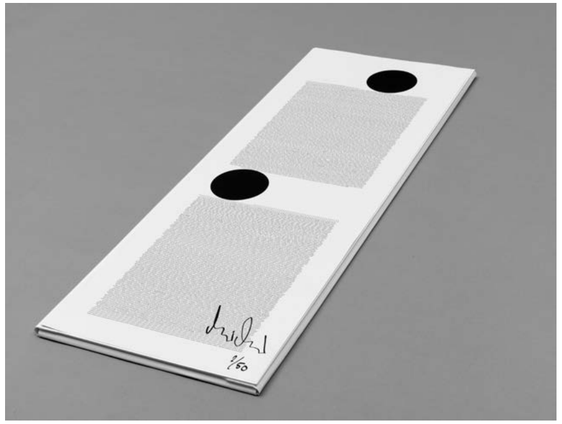
Ohne Titel (L), Art Cologne, 2017

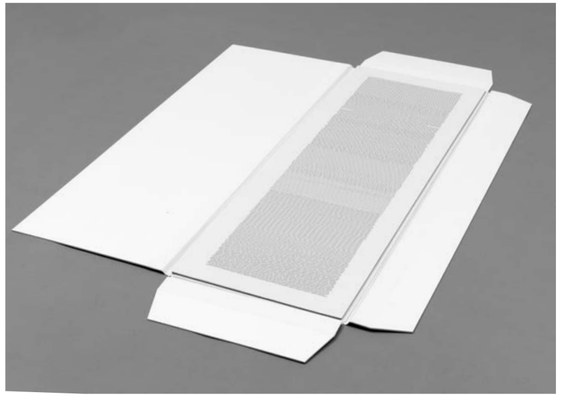
Ohne Titel (L), Art Cologne, 2017



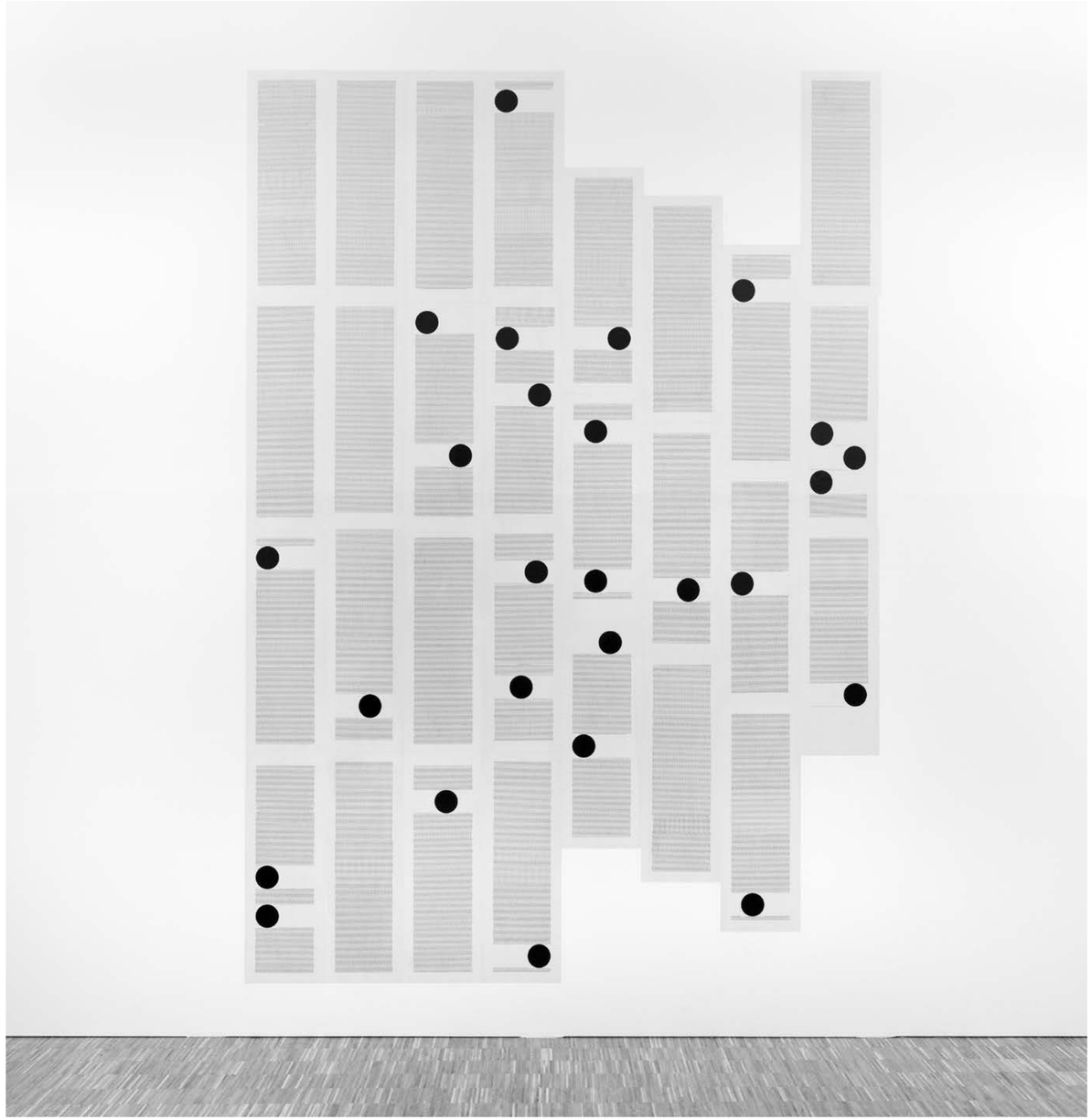


Ohne Titel (A - Z, Die Traumdeutung), 2014
28 Poster je 20,7 x 84 cm





Ohne Titel (A - Z, Die Traumdeutung), 2014
28 Poster je 20,7 x 84 cm



Ohne Titel (A - Z, Die Traumdeutung), 2014
28 Poster je 20,7 x 84 cm

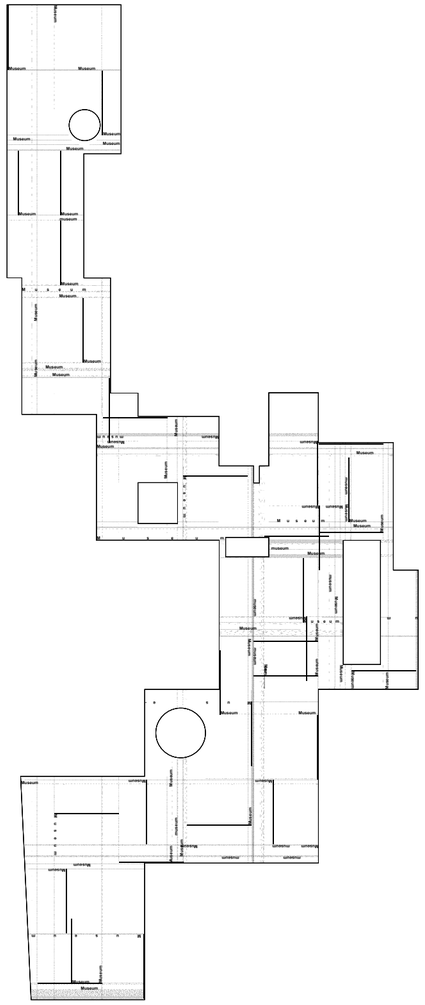
Ohne Titel (A - Z, Die Traumdeutung), 2014 -2015
Sigmund-Freud-Institut (Frankfurt M.)

Ohne Titel (A - Z, Die Traumdeutung), 2014 -2015
Sigmund-Freud-Institut (Frankfurt M.)

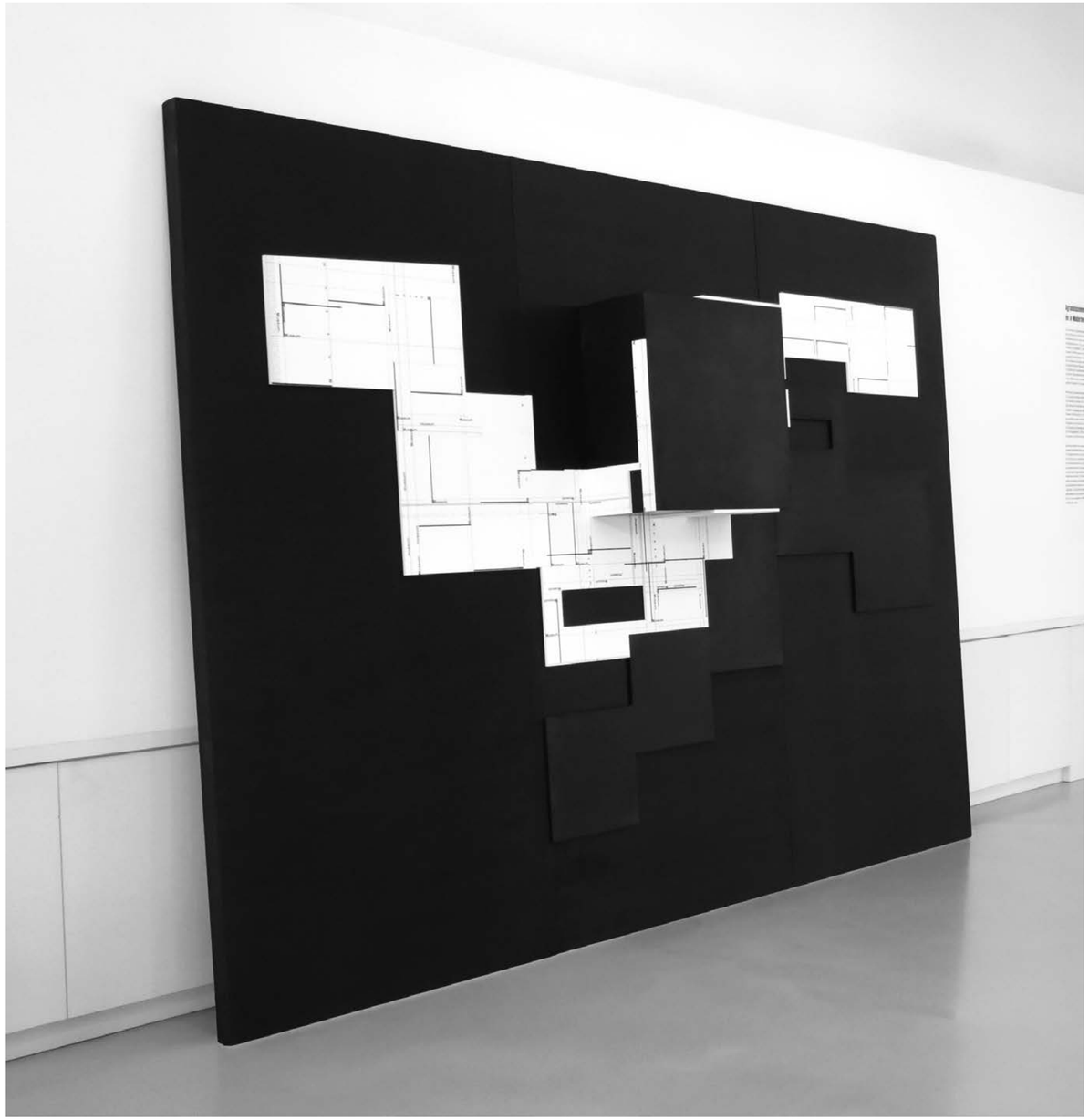
Galerie der Moderne, Saarlandmuseum (Saarbrücken), 2017

Ohne Titel (Museum) – Michael Riedel, 2013 -2017
Architektur Kühn Malvezzi
Galerie der Moderne, Saarlandmuseum (Saarbrücken)

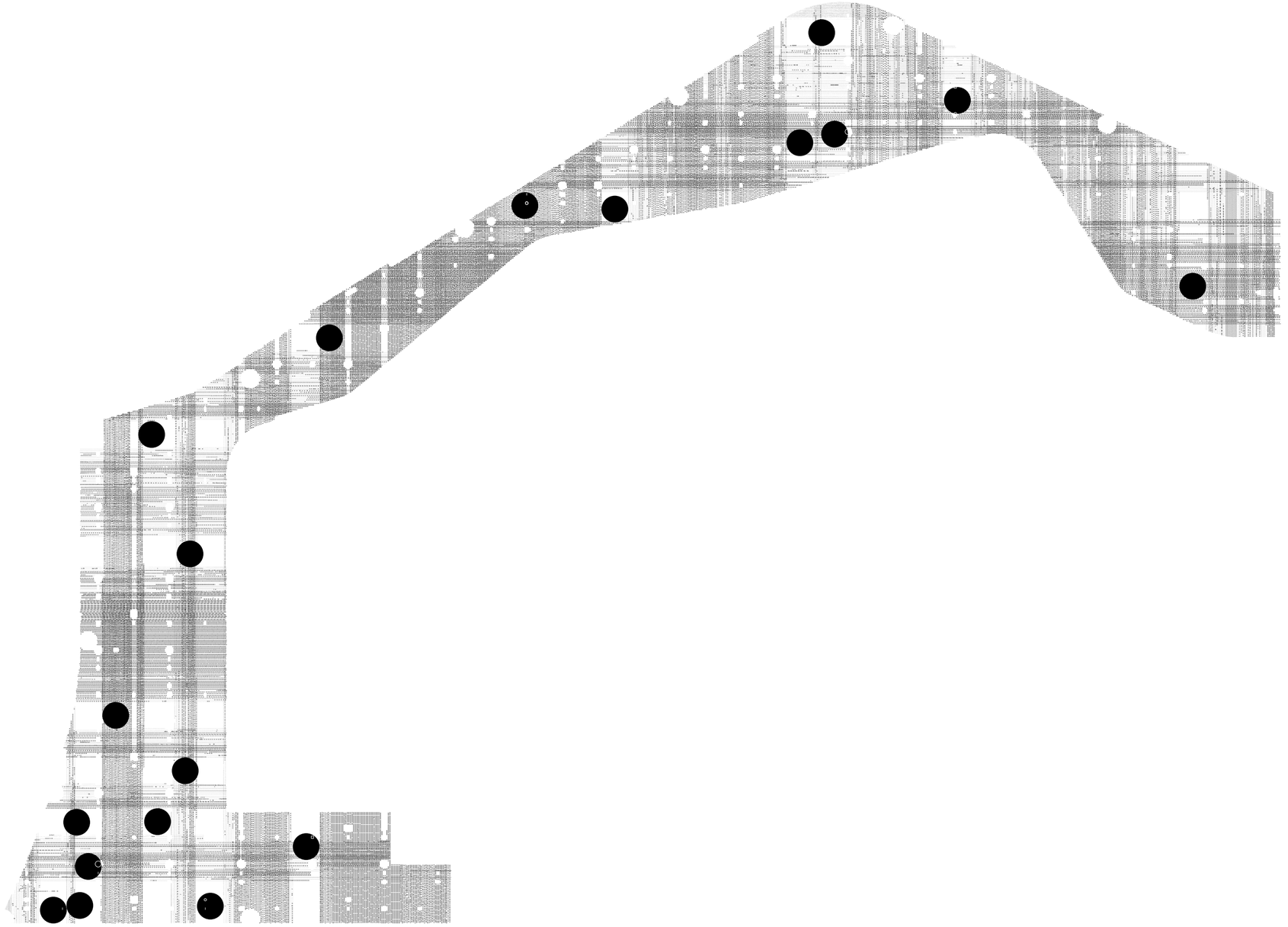
Ohne Titel (Museum) – Michael Riedel, 2013 -2017
Architektur Kühn Malvezzi
Galerie der Moderne, Saarlandmuseum (Saarbrücken)



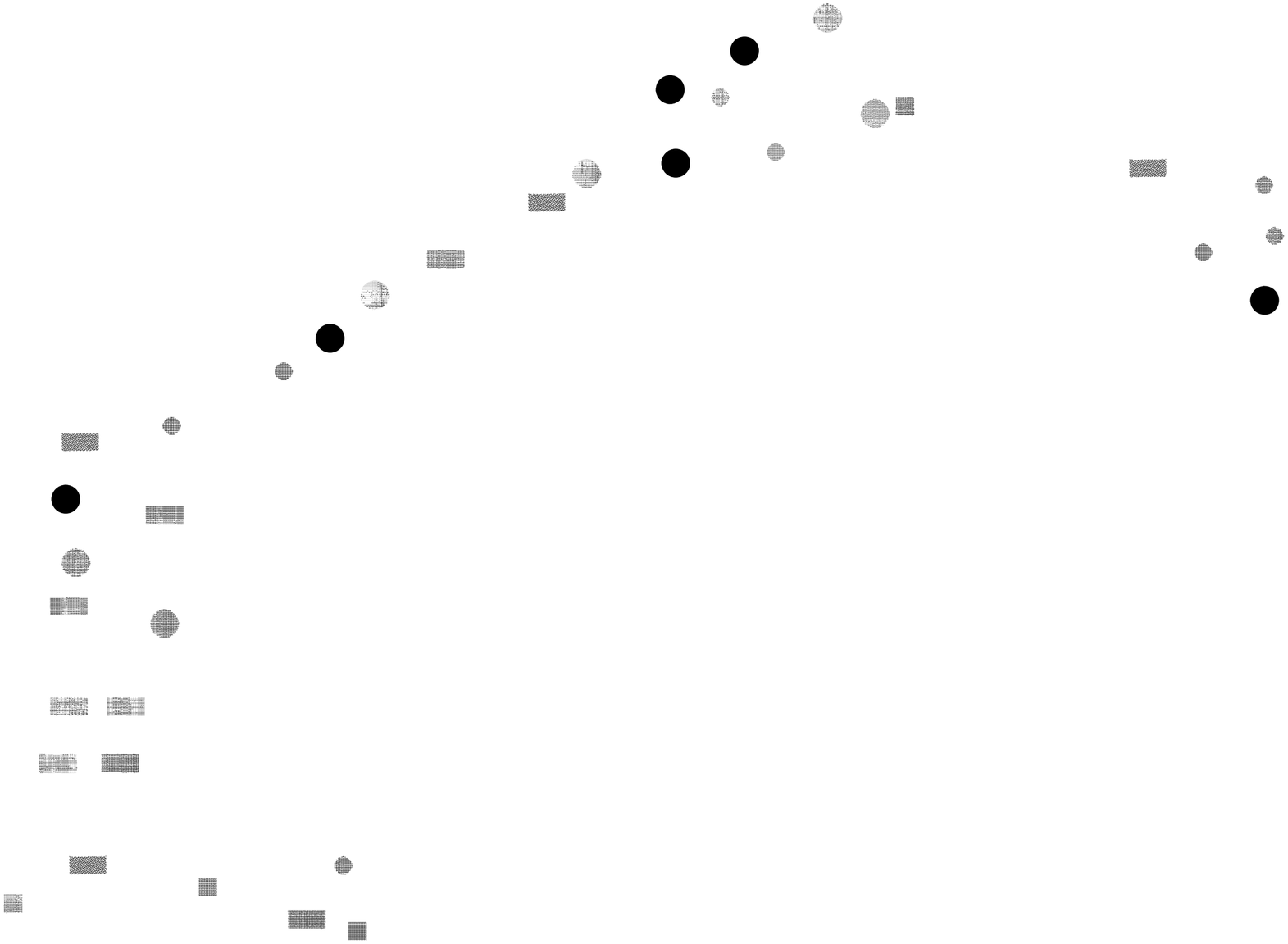
Ohne Titel (Museum), 2013 -2017
Gesamtfläche ca. 4.000 m², 230 Bodenplatten (je 400 x 400 x 16 cm) und 54 Fassadenplatten (je 400 x 400 x 14 cm)



Ohne Titel (Museum) – Michael Riedel, 2013 -2017
Architektur Kühn Malvezzi
Galerie der Moderne, Saarlandmuseum (Saarbrücken)



Cornell Tech Mag (Ceiling), 2015 -2017
Decken Layout 5460 x 3940 cm

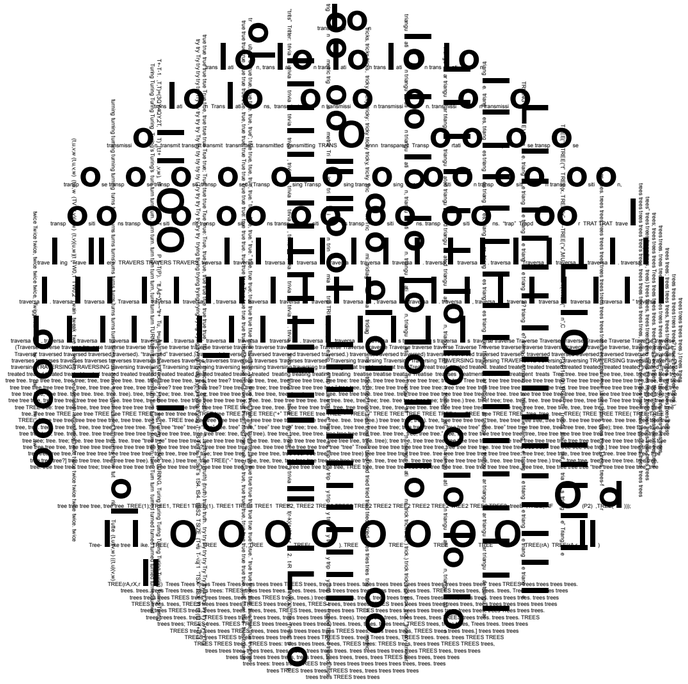


Cornell Tech Mag (Tables), 2015 -2017
44 Tisch Layouts ø120 cm; ø75 cm; 75 x 121,5 cm; 75 x 151,5 cm; 75 x 75 cm

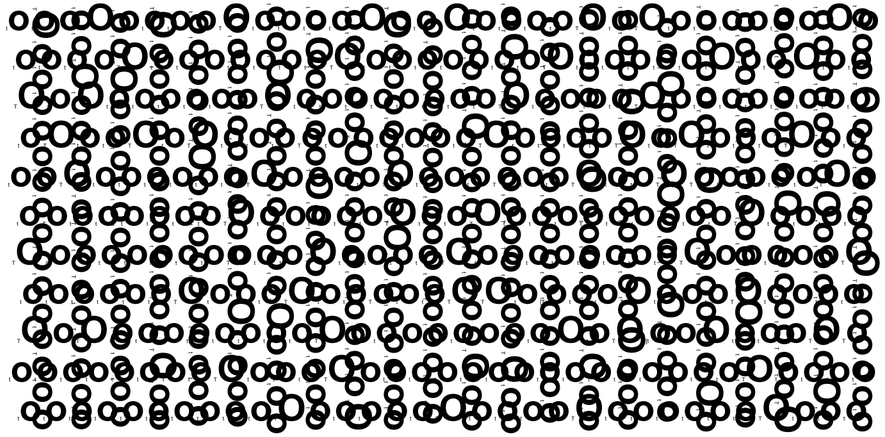
Cornell Tech Mag – Michael Riedel, 2015 -2017
Architektur Thom Mayne / Morphosis
Cornell Tech University, (Roosevelt Island, New York)

Cornell Tech Mag – Michael Riedel, 2015 -2017
Architektur Thom Mayne / Morphosis
Cornell Tech University (Roosevelt Island, New York)

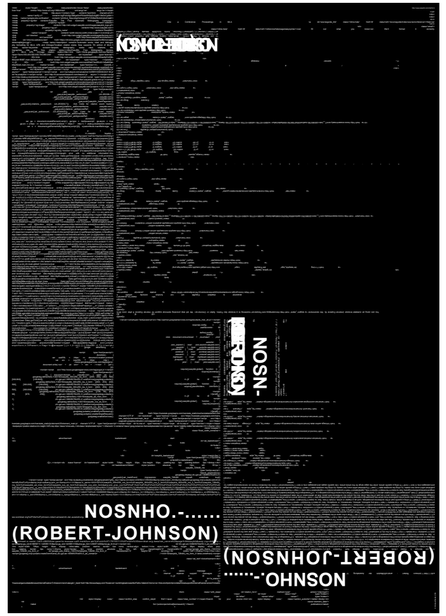
Cornell Tech Mag – Michael Riedel, 2015 -2017
Architektur Thom Mayne / Morphosis
Cornell Tech University (Roosevelt Island, New York)



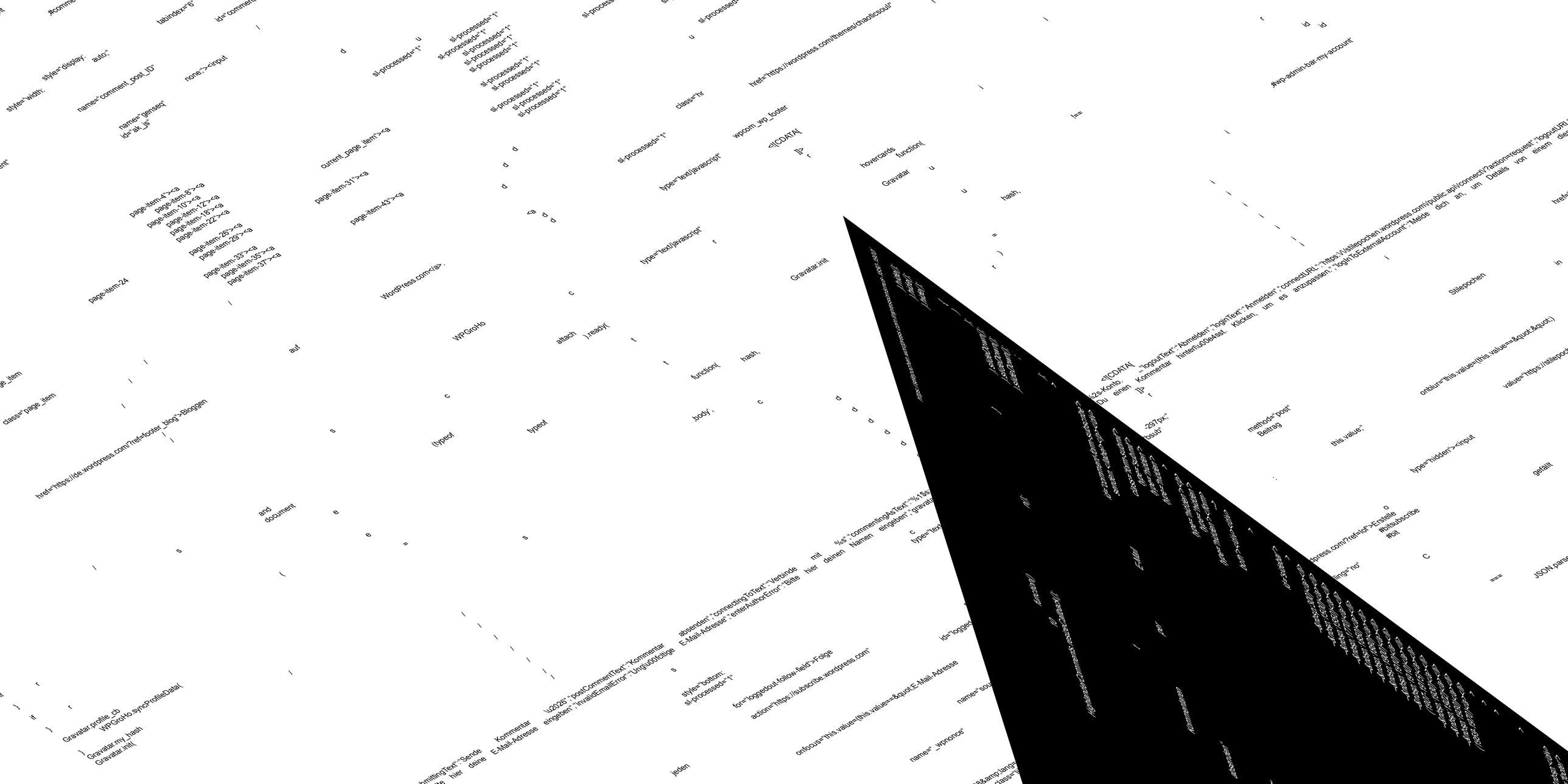
Cornell Tech Mag (Tables), 2015 -2017
44 Tisch Layouts, verschiedene Größen



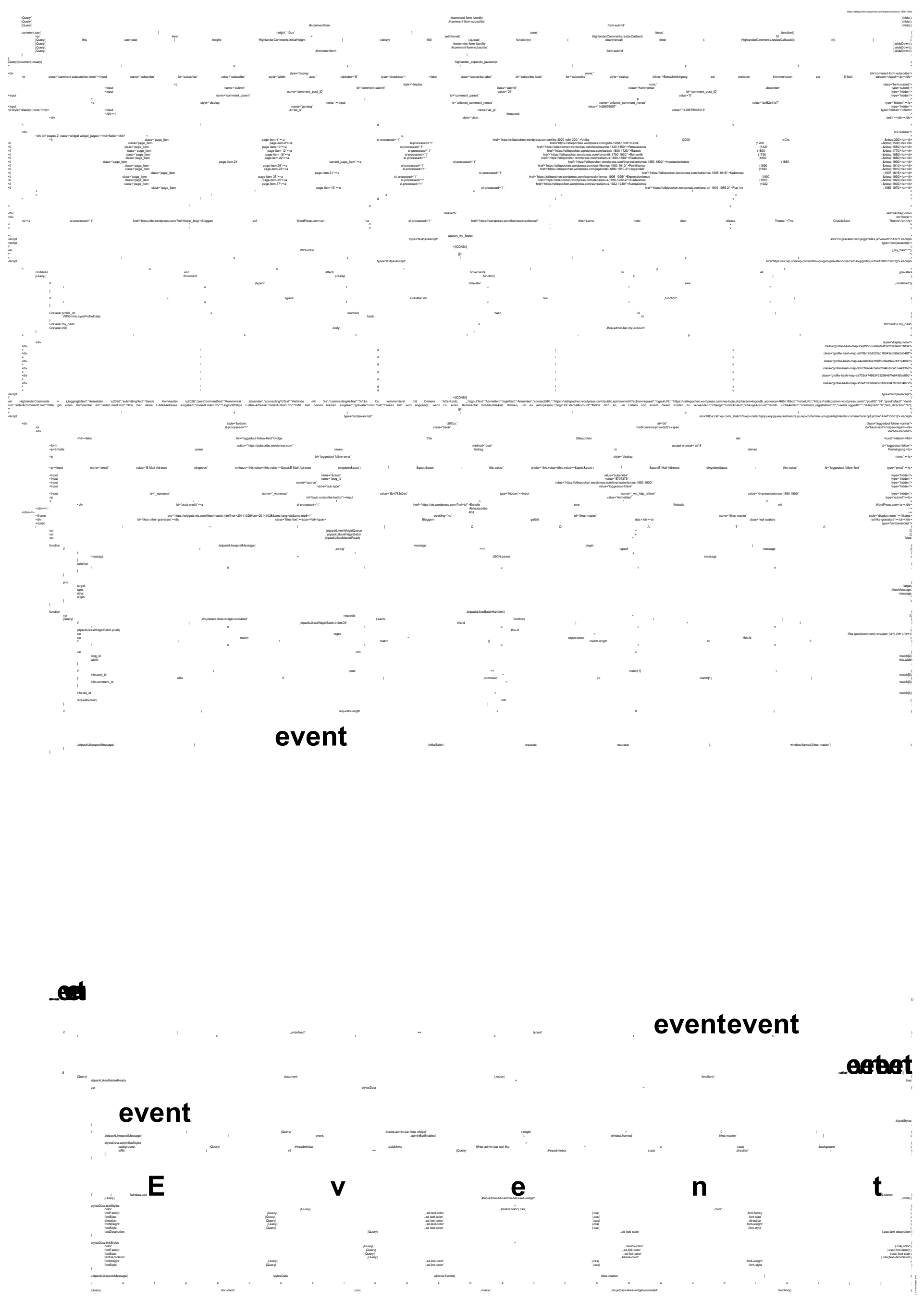
Cornell Tech Mag (Tables), 2015 -2017
44 Tisch Layouts, verschiedene Größen



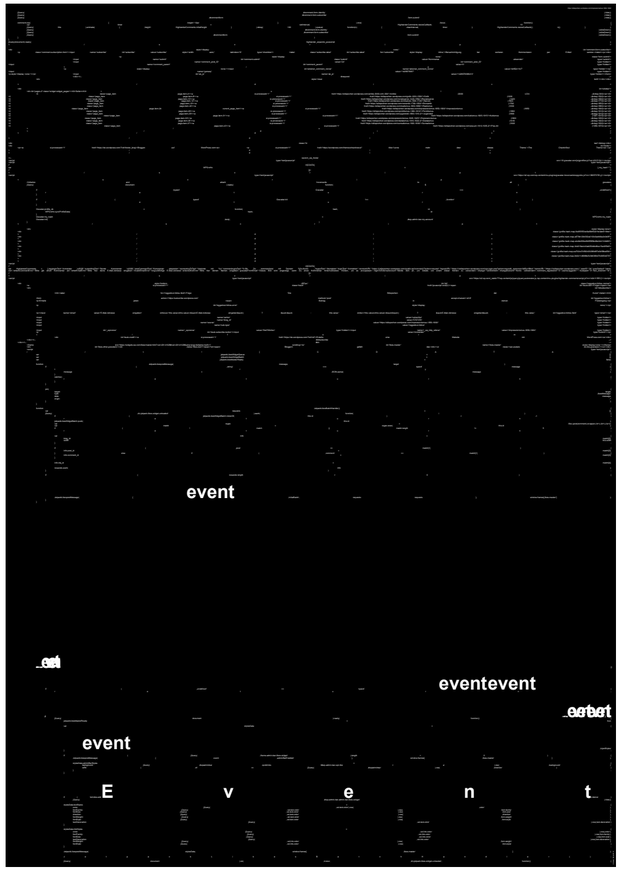
Ohne Titel [NOSNHO.–..... (ROBERT–JOHNSON)], 2014
59,4 x 84 cm



Marc Feraud und Michael Riedel, Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 2015

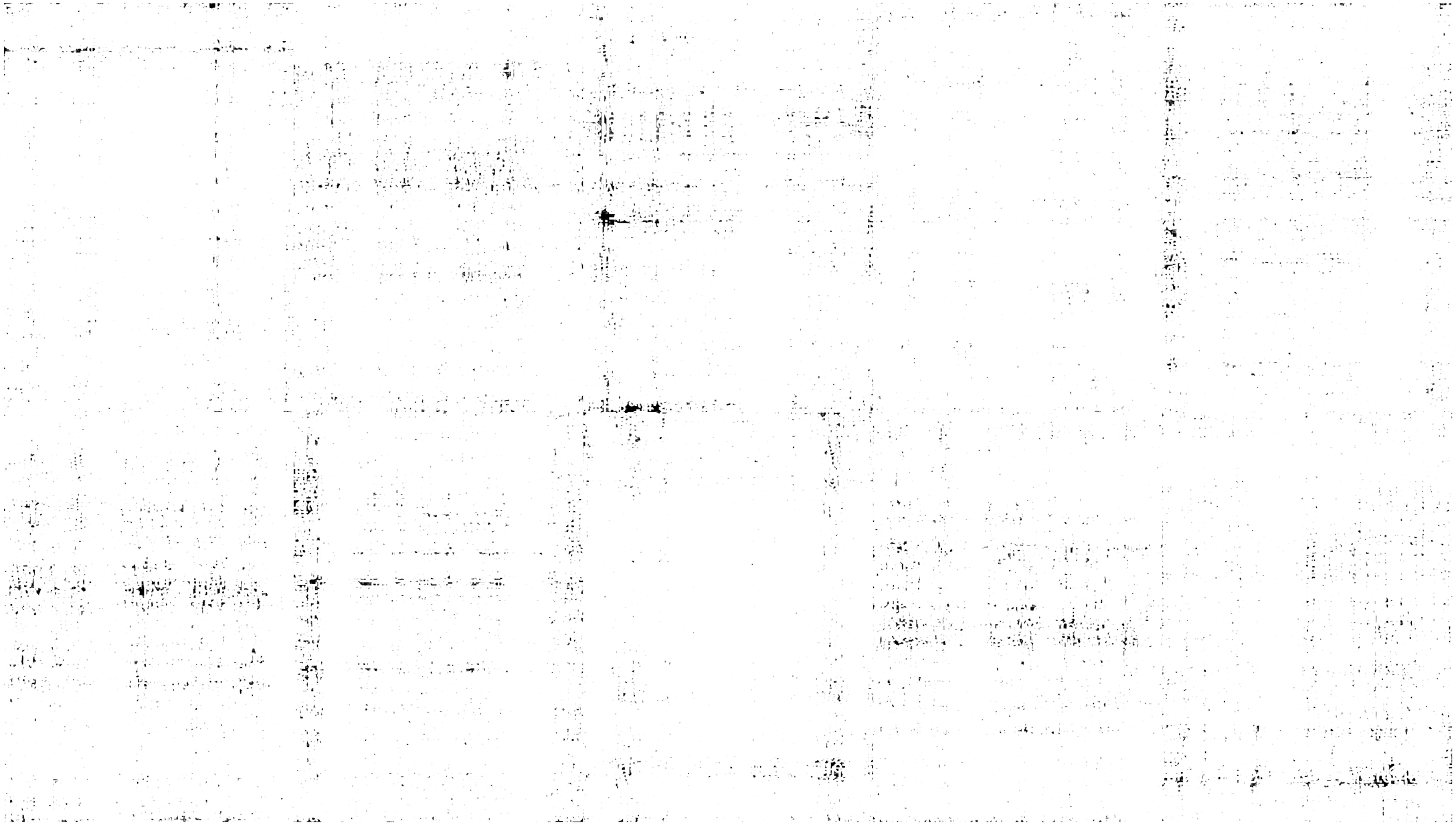


Ohne Titel (Event), 2015
84 x 118,8 cm

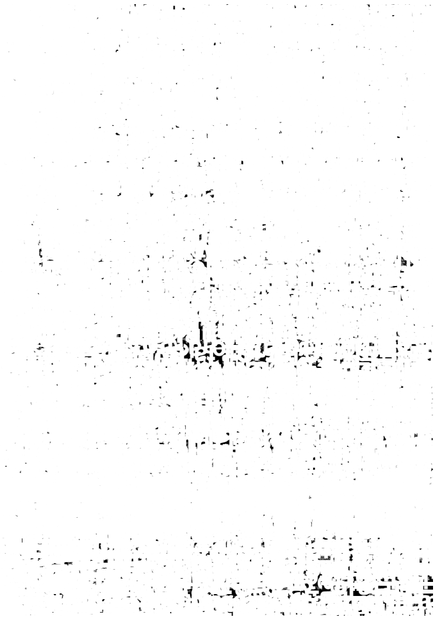


Ohne Titel (Event), 2015
84 x 118,8 cm

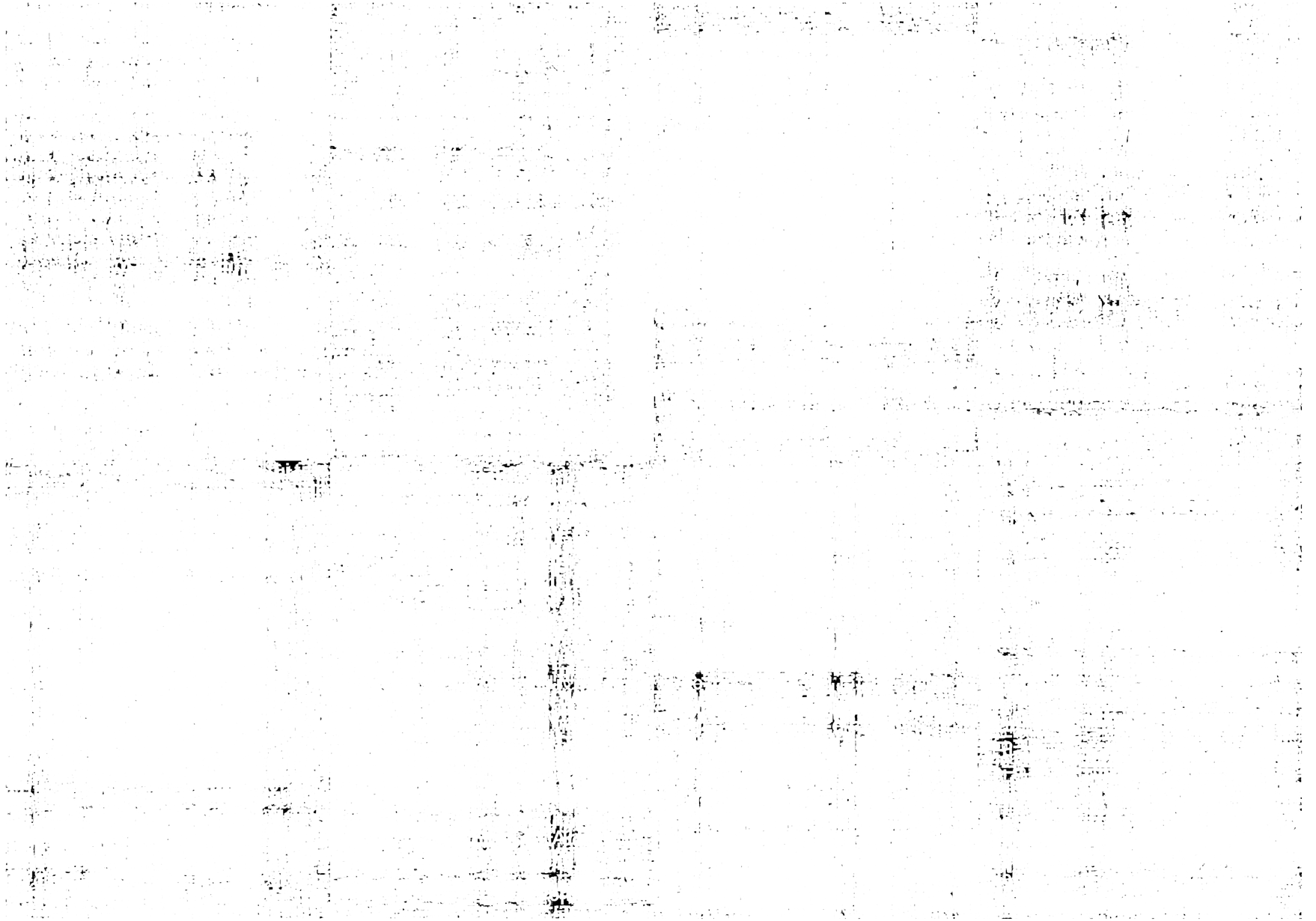
Paris, 2016



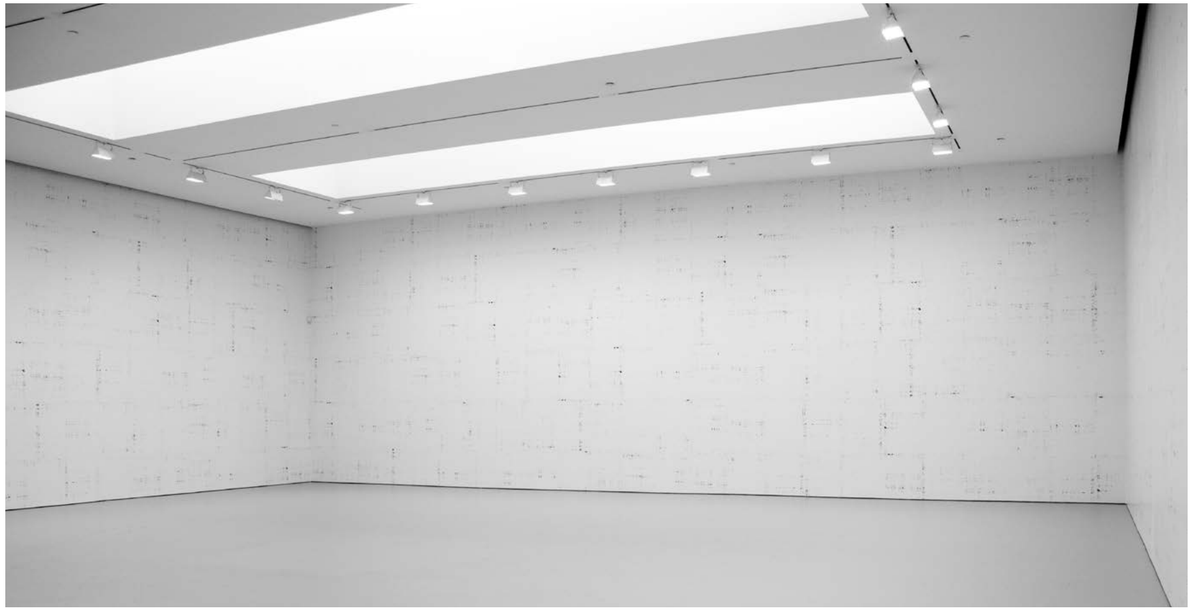
Ohne Titel (Art Material), 2015
19 Poster, je 59,4 x 84 cm



Ohne Titel (Art Material), 2015
19 Poster, je 59,4 x 84 cm

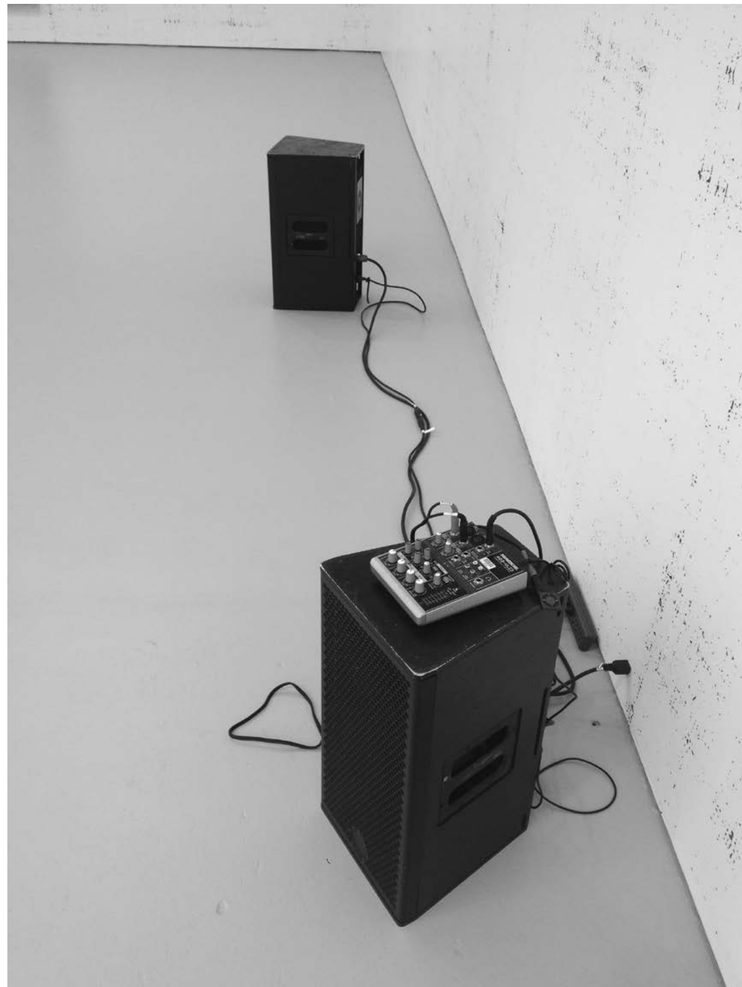


Ohne Titel (Art Material), 2015
19 Poster, je 59,4 x 84 cm

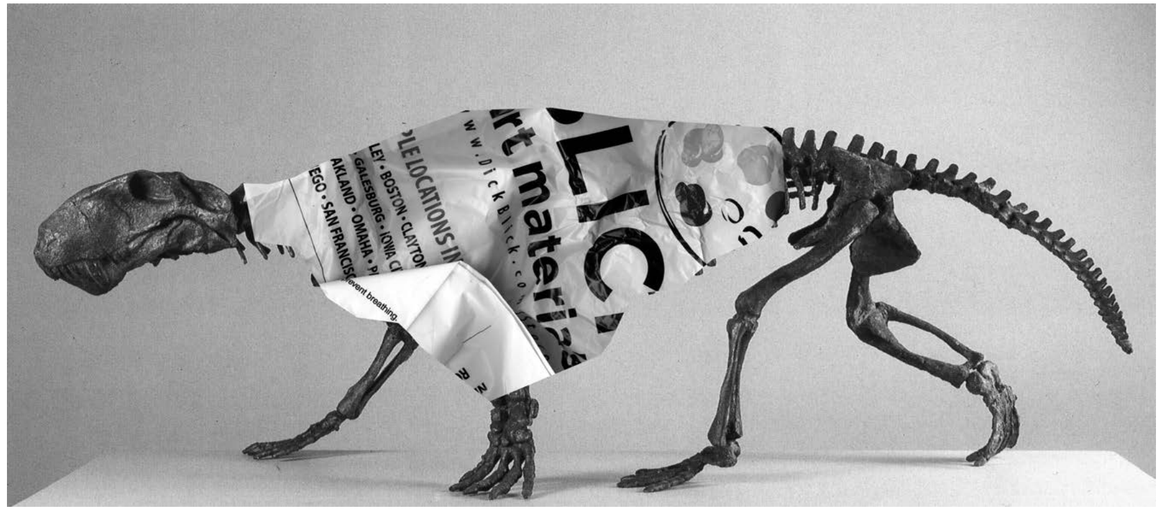


Art Material Wallpaper, David Zwirner Gallery (New York), 2016

a r t m a t e r i a l_GhostReader, 2016
07:36:57 Std.



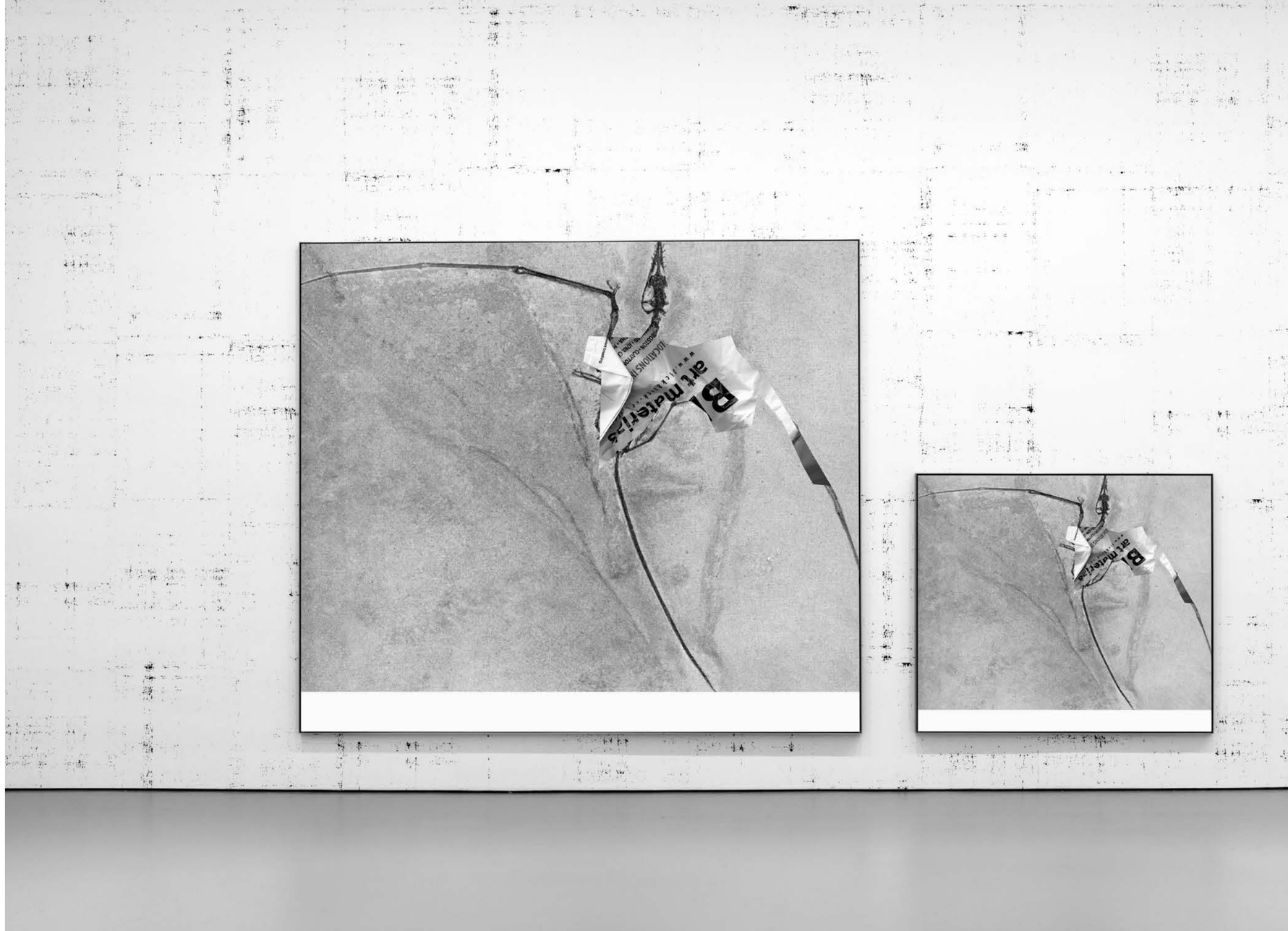
Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016



Ohne Titel (Art Material_Lycaenops; 0°), 2015
je 285,0 x 250,0 cm

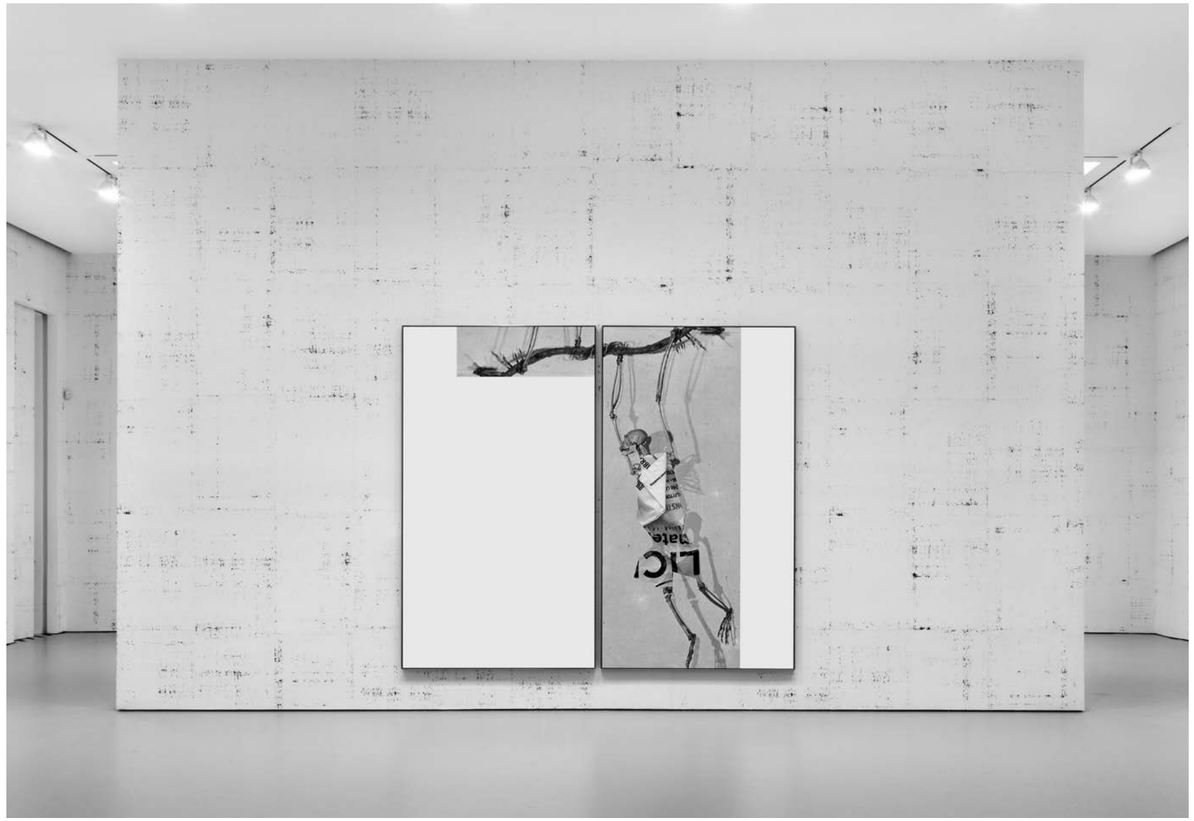
Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016

Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016



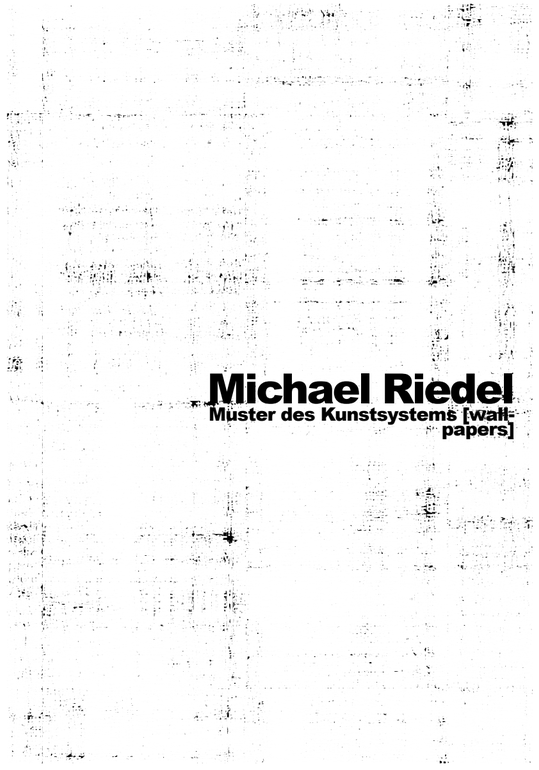
Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016

Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016



Art Material, David Zwirner Gallery (New York), 2016

BLICK



Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen]
2016
2 Bände, 496 S. und 480 S.
ISBN 978-3-86335-868-6 (Koenig Books)

CV
2017
168 S.
ISBN 978-3-96098-189-3 (Koenig Books)

Muster des Kunstsystems
2017
19 Musterbögen
ISBN 978-3-95476-190-6 (Distanz Verlag)

FUC

Fuchs ist die vierte Ausgabe in Michael Riedels Artforum Reihe.
Bisher erschienen Tirala (2006), Merckert (2009) und Perlstein (2011).

Ungefragt reiht Michael Riedel seit 2006 selbstproduzierte Artforum Ausgaben in die Reihe des amerikanischen Kunstmagazins Artforum ein. Namensgebend für die in Format und Material mit dem Original nahezu identisch, jedoch schwarz weiß gehaltenen Ausgaben, sind internationale Kunstsammler.
Seine Artforum Reihe versteht sich als Skizzenbuch und zeichnet Riedels Kunstsammler.
und miteinander Informationsgebilde" entsteht, was als ein sich selbstbefruchtendes Kunstwerk gelesen werden kann.

Fuchs
© 2017 Michael Riedel and Koenig Books, London

Druck / Print: Benedict Press

Erschienen bei / First published by
Koenig Books Ltd
at the Serpentine Gallery
Kensington Gardens
London W2 3XA
www.koenigbooks.co.uk

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet at http://dnb.d-nb.de.
publication in the Deutsche Nationalbibliothek; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Printed in Germany
ISBN 978-3-96098-109-1

Vertrieb / Distribution:
Germany, Austria, Switzerland | Europe
Buchhandlung Walther König, Ehrenstr. 4, D - 50672 Köln
T. +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Ireland
Cornerhouse Publications Ltd
T. +44 (0) 161 212 2414
publications@cornerhouse.org