

ADIEU
VORHÖLLE

Judith
Hopf

Kunstverein Braunschweig Studiogalerie

**ADIEU
VORHÖLLE**

Judith Hopf

hey produktion, you are not the only one
do not follow me/ there is so much in between
hey produktion, you are not the only one
i want you to know: it's alright i make a show
hey produktion, circumstances changes badly slow
do not look like trust (*in bourgeoise konvention*)
start up/ hey now/ come on

Kunstverein Braunschweig Studiogalerie 23. Juni bis 19. August 2001

VORWORT

Judith Hopf, 1969 in Karlsruhe geboren, studierte von 1990 bis 1996 zunächst an der HfBK Bremen und anschließend an der HdK Berlin und beteiligte sich an zahlreichen Gruppenausstellungen. Sie organisierte von 1996 bis 1998 die Veranstaltungsreihe „supersalons“ bei b_books in Berlin. Hopf arbeitet in den Medien Videofilm, Zeichnung, Performance und Installation. Sie untersucht selbstverständlich erscheinende Kommunikationsformen und hinterfragt die Methoden politischer und künstlerischer Vermittlung. Dabei macht sie kollektive Produktionsformen zum zentralen Gegenstand ihrer Arbeit.

In ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung in der Studiogalerie zeigt Judith Hopf ihren neuesten Videofilm „Hey Produktion“, den sie für die Ausstellung hier in Braunschweig konzipiert hat. „Hey Produktion“ thematisiert die Kette von Machtverhältnissen, die die Produktivität ausschließlich im Zusammenhang mit materiellen Zielvorstellungen sehen.

„Produktiv sein“ bedingt für Judith Hopf in unserer Gesellschaft, Fähigkeiten zu Dingen, Werten oder zu Geld umzuwandeln. Der Konterpart, ein Zustand von Kontemplation, der auf reinen Erkenntniszuwachs setzt und nicht unmittelbar dieser Produktionslogik verpflichtet ist, grenzt sich unmittelbar als eigener Bereich ab. Der Film ist ein Plädoyer für die „verwunschenen“ Parkbesucher und Parkbesucherinnen im Sinne einer romantischen Weltanschauung.

Judith Hopfs Arbeit nimmt in der derzeitigen Flut von Arbeiten, die sich mit dem Themenkomplex private Lebenswelten meist mit coolem Kunststoffmobiliär anzunähern versuchen, eine eigenwillige Position ein. Sie bedient sich vor allem alltäglicher Gegenstände. Die Installation in der Studiogalerie mit den entwurzelten Bäumen könnte als imaginäres Setting für mögliche oder bereits vergangene Aktionen gedeutet werden, vor allem in Anbetracht der Performances und Filme, die zum Repertoire der Künstlerin zählen.

Karola Grässlin



Eichhörnchen frißt Produktionskette

Judith Hopf ist Künstlerin aus Berlin und bekannt geworden aus der „Freien Klasse“¹ und dem b_books-Umfeld². Ihre Arbeitsformate changieren zwischen Autorenclips, installativen Skulpturmomenten, Performances und schönen Zeichnungen. Bei der Standortfrage „Berlin“ ist immer noch nicht geklärt, ob das endlich mal Qualitätsmerkmal wird oder immer noch als Drohung gemeint ist. Zum Glück ist Berlin zu groß für Lokalkolorit. Andernorts ansässige KollegInnen raufen sich nicht ganz zu Unrecht gelegentlich die Haare, ob mancher nicht ganz einfachen und bremsigen Berliner Sozialdiskursivitäten. Sagst Du Ein- und Ausschluß, sag ich Selbstmarginalisierung. Von Talentkillerstadt ist auch manchmal die Rede. Wir hier in der Verhinderungszentrale sehen das natürlich anders. Ihr bevorzugtes Umfeld ist eines, das man zumindest als „kritisch“ oder „politisiert“ beschreiben könnte. Diese an sich recht albernen Kategorien – weil sie als Standards geboren sein sollten – gewinnen leider zunehmend an Berechtigung in dem Maße, wie ansonsten schlichtweg alles nur noch systemimmanenter bzw. mittiger als mittig werden möchte.

Eine Zeitlang, wenn Judith Hopf bei einer Ausstellung mitmachte, konnte man sicher sein, daß ihre Arbeit in irgendeiner schlüssigen Form mit der Decke des Ausstellungsraumes in Berührung kam. Das konnte eine fünfmeterhohe, leichtfüßig improvisierte Mittelmeerpalme sein (in Baden-Baden) oder ein lustig versteckt konstruierter Zimmerregen, bei dem von der Decke herab wehmütig die Feuchtigkeit des Himmels in das Innere des Ausstellungsraumes (Berlin) tröpfelte und prasselte.

In der konzentrierten Ausstellungsbestückung der Studiogalerie im Braunschweiger Kunstverein befindet sich neben einem großen Flachbildmonitor mit dem Video „Hey Produktion“ eine dezidierte Reihe ziemlich abstrahierter „Bäumlichkeiten“, die mehr atmosphärisch als naturalistisch im Zusammenhang zum erwähnten Video stehen. Bei genauem Hinschauen bemerkt man, daß die dargestellten Bäume mit den Wurzeln nach oben weisen. Die dritte bestimmende Komponente der Ausstellung „ADIEU VORHÖLLE“ ist ein gemeinsam mit Jesko Fezer produzierter Song, der im zweiten Teil des gleichnamigen Videos eine wesentliche Rolle spielt. Wer sich nicht mit Musik auskennt, kann Stil und Sound der jetzt erschienenen Single (Jusko Trust/ Parfum Label) fahrlässig als Happy-House bezeichnen. Also als etwas, das ins Blut geht und wo das Herz immer mit muß. Judith Hopfs Mitstreiter Jesko Fezer steht mehr für die musikalischen Anteile und Judith Hopf gesangstechnisch bisher für knuffige Songzeilen à la „Meine Liebe ist wie ein besetztes Haus, da kriegt mich

keiner raus.“, so eine der möglichen unzutreffenden Beschreibungen ihrer beider Kooperation.

Judith Hopf hat sich im Vergleich zu anderen MitstreiterInnen einen relativ beherzten Umgang in der direkten Kunstpraxis erhalten; allerdings nicht ohne partielle Distanz mit analytischen Momenten zum Entstehungs- und Verteilungsapparat „Kunst“ generell. Presstext: „Hey Produktion“ (das Video in der Ausstellung) thematisiert die Kette von Machtverhältnissen, die die Produktivität ausschließlich im Zusammenhang mit materiellen Zielvorstellungen sehen. Anselm Kiefer beklagte sich neulich auch herzerweichend in der Süddeutschen Zeitung über die brutalen Folgen des Spekulationswesens in der Kunst.

Der erste Teil des Videos „Hey Produktion“ ließe sich abgekürzt als Parkbesuch im Sonnenschein mit Tierbeobachtungen wiedergeben. Überzeugende Protagonistin des Filmes ist die Künstlerin Judith Hopf. Im zweiten wird diese Teil einer tanzenden Gruppierung auf grüner Wiese. Hier wogt und schwebt eine Art recht aufwendig choreographiertes Autonomeballett vor und zurück. Verbindung zwischen beiden Szenen bildet eine Begegnung der Protagonistin mit sich selbst. Der Übergang (zwischen diesem filmischen Yingyang an prototypischer Produktionsklemme) wird eingeleitet durch eine treue Wolke, die der Protagonistin beim sichtlich behaglichen Müßiggang fürsorglich überallhin folgt. Wer jetzt einen szenigen Interpreten anschmeißt, kommt plumperweise zuerst auf die jeweils anhängenden Korrelationen zwischen Solo- und Gruppenarbeit. Erstere wirkt angenehm entspannend, letztere angenehm dynamisch. Was will man mehr als ausschließlich zwei tolle Möglichkeiten? Die umgekehrte Lesart geht auch: Erstens kommt nichts bleibend Verwertbares heraus außer momentanem Wohlbehagen, zweitens behindern praxisgerecht gruppenspezifische Koordinationszwänge überraschende Einzelplots.

Judith Hopf pflegt einen abstrahierten Symbolhaushalt, wie auch im sinistren Ausstellungstitel „ADIEU VORHÖLLE“ deutlich wird. Gehts nach dieser Ausstellung ab in die Haupthölle oder wartet unwiederbringlich der Schritt ins unbeheizte Freie? Ihre Symbolcodierung funktioniert immer über eine undefinitive, also auch poetische Mehrfachbelegung ihrer plazierten Bedeutungsangebote in und mit den Arbeiten. Da ist immer irgendwo noch ein Tier oder Wink versteckt, das/der dir freundlich aus anderer Richtung zuzwinkert. Monokausal gibt es nicht auf dieser Welt. Das kann man nicht oft genug sagen. Im Gegensatz zu sonst verbreiteter referenztechnischer Übercodierung ist hier das offene Bedeutungsangebot einladend breit gestreut, ohne beliebig zu wirken und ohne die BesucherInnen pflichtschuldig an

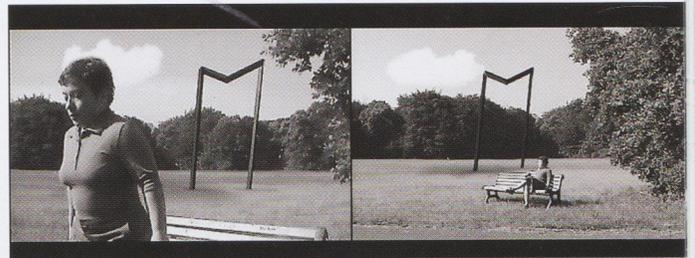
die komplexe Dechiffrierungsarbeit zu gemahnen.

Die Verhältnismäßigkeit oder deutliche Differenz in puncto Ausführung innerhalb der Ausstellung zwischen dem professionell produzierten Video und den nahezu hardcore-simpel hergestellten Bäumen als einzigen Installationsmoment zeigt einen sehr bewußten Einsatz unterschiedlicher Levels von Macharten. Das liegt nicht nur an Judith Hopfs produktiv zwiespältigem Verhältnis zum Handwerk an sich. Wenn es interessante Bildhauerei geben sollte, muß sie sich wahrscheinlich möglichst weit entfernt von derselben entfalten, allerdings ohne mögliche Anti-Momente abzufeiern. Stark unterschiedliche Ausführungsweisen werden hier sinnstiftend auf Kontrast aneinander gekantet. Es geht nicht um die eine paradigmatische Herstellungsmethode wie z.B. Highend-Videoschmelz, denn die wird durch die erfri-

schende simple Machart der erwähnten „Bäume“ ausgekontert. Deren entfremdeter Stilcode läßt weiter möglichst viele Rezeptionskompetenzen ins Leere laufen. Man könnte die Ausstellung auch ohne weiteres als Singlepräsentation plus dazugehörigem Videoclip einsortieren, und sei es nur, um so Judith Hopfs relativ offenes Verhältnis zu Genrefragen zu beschreiben.

1 Freie Klasse, autonom organisiertes Studienprojekt an der HdK, Berlin, dem Judith Hopf von 1992 bis 1996 angehörte.

2 b_books: Buchladen und Verlag für Politik, Theorie und Kunst in Berlin, in dessen Umfeld kollektive, künstlerische und politische Projekte entstehen. Judith Hopf veranstaltete dort „supersalons“, eine Reihe in Zusammenarbeit mit Künstlerinnen, Filmemacherinnen und Theoretikerinnen aus Wien, Hamburg, München und Berlin.







Geld geht mit Konvention

Der Hintergrund unseres Gespräches ist die filmische Adaption eines Textes von Pierre Klossowski, „Die lebende Münze“¹, den wir 1996 gemeinsam mit Stephan Geene realisiert haben. Anlaß dieser Arbeit war „Messez OK“, ein zeitlich parallel zur Kölner Kunstmesse stattfindendes Treffen selbstorganisierter politischer und künstlerischer Gruppen und ProduzentInnen. Klossowskis ökonomietheoretische Gedankenexperimente stellen in gewisser Weise auch eine Diskussionsgrundlage unter anderem für die Installation „ADIEU VORHÖLLE“ dar, die in Braunschweig gezeigt wurde.

SABETH BUCHMANN UND JUDITH HOPF

SB: Pierre Klossowski schreibt, daß dem Code der Alltagszeichen das Element des Wertes aufgeprägt ist. Um klarzumachen, was er damit meint, nennt er ein einfaches Beispiel, das sich – für Klossowski typisch – an der fetischisierenden Beziehung des Mannes zu seiner Ehefrau festmacht: Der Blick des anderen, also die Nachfrage, steigert seiner Beschreibung nach den Wert der (ausgestellten) Ehefrau. Die Ehefrau ist in Klossowskis Worten lebendes Geld, ein Gefühlsobjekt, das, würde man sich einen „unmöglichen Rückschritt“ in eine frühere Phase des Kapitalismus vorstellen, einem Zahlungsmittel gleichkäme. Einmal abgesehen davon, ob ein solcher Rückschritt in eine frühere Phase des Kapitalismus die Situation des Kunstmarktes charakterisieren würde, könnte man Deine Arbeiten mit solchen Überlegungen in Verbindung bringen: Immer geht es um gerade kursierende Währungen in begehrenswerten oder auch kaputten Erfolgsräumen, die von Sex (im doppelten Sinne des Wortes) sehr viel stärker beherrscht sind als von klarer, mit der Objektivität des Geldes abgegoldener Produktion. Daß Sex als Zahlungsmittel fungiert, beweist einmal mehr, daß Tauschwertlogik nicht nur Geld als Währung kennt.

JH: Man könnte in einem Sinn, der der Pop-Kultur vielleicht näher steht, eben sagen: Ich habe gar kein Problem mit Geld. Geld ist super – her damit! Aber so geht das nicht mit Geld – es scheint so, als gäbe es kein objektives Geld. Als Beispiel: In dem sozialen Raum von Kunst, der sich als optimaler Raum an einer Vorstellung der Moderne orientiert (die aus der Moderne stammende Vorstellung von optimiertem Design, auf das sich ja die Kunstproduktion nach wie vor abstimmt), beobachte ich das mit der Wertbildung so: Bitte keine Verschwendung, sondern Verzicht (less is more) – außer der Verschwendung durch Ganzkörperinsatz – Selbstmordprojekte – Drogenwährungen – simpel Alkohol – Hardcore-Hetero Sein – sozialer Einsatz. Jeder Entwurf von einer anderen Sexualität oder von anderen Ökonomien wird in der Regel an den Rand gedrückt – und das, obwohl es einem

schließlich so vorkommen muß, daß die Währung, die dort für Kunst gilt, nicht etwa eine ausschließlich monetäre ist, sondern mit Begehren rechnet, also doch Love und Sex. Auf die Stelle von Begehren wird der Wert von Kunst zurückgerechnet und verschoben. Von dieser Stelle aus übt sich sozialer Druck auf die AkteurInnen wie von selber aus. Eine äußerst virile Angelegenheit, diese Wertbildungsprozesse.

SB: Läßt sich denn dann der Wert „Produktion“ tatsächlich als solcher darstellen? Ich hatte bei Deiner Installation in Braunschweig, vor allem in Deinem Video „Hey Produktion“ den Eindruck, den ich auch schon bei anderen Arbeiten von Dir hatte, daß Produktion ein falschverstandener Maßstab ist: Unter diesem Aspekt könnte man die Anfangsszene sehen, in der Du in einer Haltung der Kontemplation auf einer Parkbank sitzt. Die gegengeschrittenen, überscharfen Detailaufnahmen von Blumen und Insekten akzeptiert man als sinnvolles Bild, die scheinbar keiner spezifischen Produktionsabsicht bedürfen. Wertkritik kombiniert sich hier mit Bildern, deren Beziehung zu Machtfeldern nicht offensichtlich sind.

In einer anderen Ausstellung, „Emptiness“, in der ehemaligen Ladengalerie Schillerstraße, bestand Deine Installation aus einem dünnen Regenstrahl in einer Raumecke: Eine solche Geste, die lediglich den physikalischen Aggregatzustand des Ausstellungsraumes veränderte, vermochte die räumliche Leere als soziale Dimension von Wertkritik ins Spiel zu bringen. Über das Verhältnis solcher Gesten zu Kunst im Sinne von Genre, Kontext oder Betrieb hältst Du dabei in der Regel aber Stillschweigen. Im Vergleich hierzu läßt „Hey Produktion“ vielleicht expliziter durchblicken, daß Du Dich selber als Gefühlsobjekt ins Spiel bringst, abstrahiert als Gespräch mit einem virtuellen Gegenüber, als mehr oder weniger gut ausgeführte Idee, als luftige Geste. Mit Klossowski gesprochen wäre aber die stark subjektive Note des Ganzen durch den Umstand gebrochen, daß sich Männer mit Frauen und Frauen mit Männern bezahlen, also an sich schon der Struktur nach einem heterosexuellen Zahlungsmittel entsprechen.

JH: Da haben wir's wieder – Geld, eine Liebesgeschichte! So habe ich einmal eine Ausstellung in der „Galerie d'Amour“² genannt. Was du mit Gefühlsobjekt zur Sprache bringst, würde ich in Beziehung zu Subjektbeschreibungen sehen: Ich riskiere deshalb nicht so häufig einen romantisierenden Blick auf die Moderne, weil mir deren Künstlersubjektentwürfe und die daraus entstandenen Verbotsrituale doch sehr starr und patriarchal-folkloristisch vorkommen – ich mag diese moderne, coole Grundstimmung manchmal aber auch und will selbstverständlich auf nichts verzichten, will heißen, ich gehe da per se nicht raus – aber gerade dort immer Unterhaltung neu entwerfen, Gesten erfinden, Gespräche lancieren: Unterhaltungskunst eben.

Unsere Idee sich über Geld zu unterhalten, ist nicht an jener

Seite von Geld namens Existenz interessiert, die auch fortwährend mit monetären Währungen belegt wird. Wenn ich aus dieser Warte Geld beobachte, dann stellen sich für mich Fragen wie: Geht das wirklich, daß man Argentinien den Geldhahn abdreht und somit ein Riesenland lahmlegt? Soll ich das wirklich ernst nehmen, daß Banken mir Aktien als existenzsichernde Anlagen verkaufen wollen, was mir mittels eines von Hand gezeichneten Plakats, das ich letztens in meiner Bank sah, ans Herz gelegt wird? Hier zeigt sich Geld dann für mich als geschlossenes System. Es wird so getan, als würde Geld in der Natur vorkommen, was nicht stimmt. Wenn ich über Geld rede, rede ich nicht primär über diesen existenziellen Druck, den es ausübt auf mich, sondern über seine „Naturalisierung“.

In „über das preislose“³ sagt Derrida: Das Geld, ebenso wie das Monetäre, gibt es nicht in der Natur. Es ist abhängig von dem Kredit, den wir den Konventionen geben. Geld beschreibt auch andere Mehrwerte: „Öffentliche Glaubwürdigkeit“, bei der sich sofort die Frage nach dem „Treueeid“ stellt, nach dem Vertrauen. Geld ist auch der Glaube an die Konvention: Alte fundamentale Unterscheidungen zwischen Konvention und Natur, Natur und Gesetz, Natur und Kunst oder Artefakt.

SB: Aus dieser Warte könnten wir über die Bilder im ersten Teil Deines Videos reden: Über belebte Stilleben-Motive wie Hummeln auf Blütenkelchen, Vögel auf Parkwegen etc., über sekundenlange Nah-Aufnahmen Deines Gesichtes. Da es an einer Hand abzählbare Einstellungen sind, könnte man denken, daß es auf jedes einzelne Bild ankommt. Gleichzeitig unterliegen sie trotz motivischer Variation einem gleichförmigen Muster, erzeugt durch den sich wiederholenden Rhythmus der Kamera. Schnitt – Gegenschnitt, lediglich zwei alternierende Einstellungen: Hier die Immobilität Deines Blickes, der imaginäre Nullpunkt von Aktivität und größtmögliche ikonologische Projektionsfläche für Subjektivität, dort maßlos schöne Natur-Bilder (ein Inbegriff des selbstevidenten Bildes) und Neue-Musik-verdächtig Vogelgezwitscher, das ein abstraktes Anderes andeutet, aber nicht verrät und schließlich: Blow-up-mäßige Einstellungen von vorbeiziehenden Joggern und Hundehaltern, die kurz aufleuchten, so als ob sie sich den Grund dafür lieferten, in Deinem Bild vom Park als einer exemplarischen Soziallandschaft aufzutauchen. Sie scheinen alle einem durch Optik und Sound festgelegten virtuellen Handlungsraum anzugehören, in dem jeden Moment etwas passieren könnte. Das meinte ich mit aufgeschobener öffentlicher Handlung, die einen Moment lang – claim for fame – in der Choreografie auch tatsächlich stattfindet.

JH: Die Bilder, die wir hergestellt haben (entworfen von Ninon Liotets Kamerablick, Natascha Sadr Haghghians Sounddesign, Mona Kuschels Kostüme, Brigitta Ernsts Choreographie und Martin Ebners Animation) sind sehr stark stilisiert. Das Bild in seiner Komplexität und der Sound macht das, was Du erinnerst.

So ist dann Natur: Illusion total. Die Madame du Châtelet schreibt bereits 1750 als Mathematikerin in ihrem Buch „Discours sur le Bonheur“⁴, die Illusion ist kein Irrtum. Als Mathematikerin beruft sie sich auf die Gesetze der Optik, die uns ebenfalls die Dinge nicht zeigen, wie sie wohl „sein müßten“, sondern sie unserer Wahrnehmung anpassen – das ist das Gegenteil von einem naiven Blick! Man sieht das, was ich zeige, und das ist kein Realismus. Vorstellungen und Illusionen: Ich sehe auch wirklich keinen Grund, das hier als realistisch zu beschreiben. Wir haben in diesem Video über Naturvorstellungen und der ideologischen Belegung von Park mit all seinen pädagogischen und idealisierenden Konnotationen gearbeitet. Ich meine, in den letzten Jahren wurde das Thema „Natur“ ja sehr komplex dekonstruiert, im Sinne einer feministischen Forschung nach Judith Butler, zum Beispiel. Es ist aber die „Natur“, die im Moment permanent Thema ist und in ihre Einzelteile zerlegt wird. Aktuelles Beispiel ist die Stammzellen-Diskussion. Da geht es darum, was lebenswert ist und was nicht, oder es geht um Schadensbegrenzung, damit ich meinen Krebs dann hinterher besser in den Griff bekomme, in dem mehr oder weniger kaputten Erfolgsraum namens Leben, von dem Du vorhin gesprochen hast. Und ähnlich funktioniert die Ökonomisierung von Sexualität, die nach wie vor neu „naturalisiert“ und „kapitalisiert“ wird. Welche Position soll man dazu einnehmen als – Missy-Anti-Rousseau – bin ich jetzt Abtreibungsgegnerin oder was?

SB: Die Dramaturgie Deines Videos verschiebt solche Fragen auf ein literarisches Feld. Parkbesucher leuchten auf, eine Wolke setzt sich in Bewegung, zwingt eine Park-Skulptur dazu, einen Schritt zur Seite zu machen und Dich, Deine Beobachterinnenposition auf der Parkbank zu verlassen. Schließlich begegnet Dir Deine Doppelgängerin, die jedoch eine gänzlich andere, aktive Rolle mimt: Sie gehört dem Tanzensemble an, das im Park seine Choreografie aufführt. Wie Avital Ronell einmal formulierte, liegt jeder Entscheidung ein Moment der Unentscheidbarkeit zugrunde: Das gilt für jede Handlung, egal, ob es sich hierbei um eine sprachliche Äußerung oder um ein Bild handelt. Welches Maß an Wissen liegt einer Handlung zugrunde? Wann wird Handlung als Produktion angesehen, wann als das Gegenteil von Sinn, als Leere, durch nichts begründete (Selbst-)Beschäftigung? Was





heißt das dann erst für die künstlerische Produktion? Im Vergleich mit früheren Arbeiten hatte ich bei „Hey Produktion“ das Gefühl, daß Du nach immer neuen, noch genaueren Erzählungen suchst, die den imaginären Punkt der Produktion selber knacken könnten. Manchmal zeigt er sich dann als Überraschung!

JH: So wie ich Avital Ronell lese, ist ihrer Beobachtung nach die interessante Stelle an einer intellektuellen Praxis weniger die Bestätigung derselben. Sie unterscheidet ein Denken über Wissen und Stupidity als eine sich bedingende Struktur, um Handlungsräume „zuzulassen“ (allow and allow). So könne sich Denken einer (akademischen) Kontrolle entziehen, die durch Hierarchisierung von „Wissen“ in richtiges und falsches Wissen herausgebildet wird. Auf diese Weise könne man einen Denkraum eröffnen, der sich immer wieder neu formuliert, weil er zugibt, daß er nicht „völlig versteht“ (fully understanding).

Es muß nicht noch einmal bestätigt werden, daß wir daran glauben, daß es schöner ist, in einer verkehrsberuhigten Zone zu leben, die am Ende dann eine Ästhetik der kleinstädtischen Einkaufsmall hat. Wieso entwerfen wir alle immer Bilder von Parklandschaften, wo der Junkie verhindert wird? Die Vorstellung, sich noch etwas anderes ausdenken zu können als Kontrolle, finde ich an dem Gedanken der Stupidity gut. Wo kommt das Denken denn her, das sich immer erfolgreich nach vorne definiert. Das landet eigentlich zwangsläufig in der Tyrannei des Gleichen – (tyranny of the same). Ich habe da einen ähnlichen Blick wie schon andere, daß es mich nun wirklich nicht wundert, daß ausgerechnet die Verschönerungsmaßnahmen in einem ökonomisch vernachlässigten Raum als Erstes kaputt gemacht werden. Dieses „sujet savoir“, das auch Avital Ronell thematisiert, will ich auch gerne fahren lassen – der Erosion anheimgeben. Schwanken, nicht wissen, Rampensau sein, Tanzeinlagen, Destruktion – los! Alles, aber nicht noch mal sagen, daß man das auch kann.

SB: In Eurem Bartleby-Video⁵, das eine Art Neuerfindung der gleichnamigen Erzählung von Herman Melville für die Jetztzeit ist, gibt sich das, was über forcierte und immer raffiniertere Ausbeutungs- und Kontrolltechniken spricht, als auktoriale Stimme des gesunden Menschenverstandes. Statt dessen aber handelt

es sich bei dieser Stimme um ein Gemisch aus Lügengeschichten und einem verrästelten Pragmatismus, von der man nicht weiß, ob sie der Philosophie des Gründerzeitkapitalismus oder der nächsten Stufe der Marketingforschung entstammt. In dem Video „Hey Produktion“ tanzt Ihr am Ende zu einem von Dir und Jesko Fezer komponierten und getexteten Song. Man könnte meinen, daß Ihr den Stupidity-Sound des Musicalpops verwendet, allerdings nicht ironisch, sondern ernsthaft: Denn der Gestus des Wissens kann soviel ignoranter sein als die schöne Blödeheit der Unterhaltung. Denn sorry, sagen die AgentInnen des Kunstmarktes, der Akademie oder der Kulturindustrie, Ihr könnt einem wirklich leid tun, wenn Ihr uns Eure mickrigen Inhalte, Eure kleinen Investments und großen Engagements andrehen wollt. Aber willst Du mit Stupidity wirklich Sprechweisen und verkollektivierbare Produktionsmodelle erzeugen, die Raum im Sinne eines psychischen Abstands zwischen Dir, Deiner Subjektivität und den Kontrolltechniken des Kapitalismus schaffen könnten?

JH: In dem Video „Hey Produktion“ sind die Kollektivarbeiter zwar auf den ersten Blick fame-artig dargestellt (durch die erwähnte Choreographie), aber ihnen haftet auch etwas spooky, sektenhaftes Esoterik-Ekliges an. So kann man das nach vorne argumentieren, beziehungsweise auch umgekehrt lesen – im Sinne von: In diesem Park, der Fame und kollektive Praxis nicht ausschließt, gibt es eine, gelinde gesagt, gewollte, unfreiwillige Situation. Die Frage bleibt eben: Wer macht was mit wem und warum? Wie ist das mit der neuen Dynamik von Kollektivproduktionen, wie ist der Stand der eigenen Forschung?

Bei einem Besuch in London habe ich ein Werbeplakat für eine englische Automarke gesehen, das mich beeindruckt hat, weil darauf stand, daß das Auto schneller startet und verschwindet als Dein e-commerce – hmm – derzeit traut sich das hier in Berlin 2001 noch niemand zu sagen. Zuviel schlecht ausgelebtes Hauptstadtfeber.

1 Pierre Klossowski, „Die lebende Münze“, Kulturverlag Kadmos, Berlin 1998

2 „Galerie d'Amour“, ein Ausstellungsprojekt der Künstlerin Gunda Chromik, Brüssel/ Den Haag

3 Jaques Derrida, „über das preislose, oder the price is right in der transaktion“, b_books, Berlin, 1999

4 Madame du Châtelet, „Rede vom Glück, Discours sur le bonheur.“ Friedenaer Presse, Berlin 1999

5 „Bartleby“, Videofilm, Stefan Geene, Judith Hopf, Berlin 1999



IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

ADIEU VORHÖLLE

23. Juni bis 19. August 2001

Kunstverein Braunschweig e.V. Studiogalerie
Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
Telefon 0531.495 56
Telefax 0531.12 47 37
Email info@kunstverein-bs.de

Vorstand

Dr. Katharina Rebe, Vorsitzende des Vorstandes
Dieter Blume, 2.Vorsitzender
Johann-Christoph von Lewinski, Schatzmeister
Milo von Bismarck
Tobias Hoffmann
Isolde Saalman
Kurt Höweler, Ehrenvorsitzender

Leitung: Karola Grässlin

Ausstellung

Konzeption: Judith Hopf
Assistenz: Katrin Wosnitzka
Sekretariat: Rosemarie Henschke
Ausstellungsbetreuung: Elisabeth Schuchardt
Ausstellungstechnik: Oliver Blomeier, André Linpinsel,
Andreas Gehlen, Thomas Müller, Gero Neumeister

Katalog

Herausgeber: Karola Grässlin
Konzeption und Layout: Judith Hopf, Tina-Marie Friedrich
Redaktion: Katrin Wosnitzka, Elisabeth Schuchardt
Fotografie: Ninon Liotet, Thomas Müller, Florian Zeyfang
Gesamtherstellung: Oktoberdruck, Berlin

© 2001 Kunstverein Braunschweig, Sabeth Buchmann,
Karola Grässlin, Judith Hopf und Gunther Reski

ISBN 3-929270-36-6

Abbildungen:

S.3 ADIEU VORHÖLLE, Installationsansicht, Studiogalerie
Kunstverein Braunschweig 2001
S.5 Palme, Installationsansicht, Gesellschaft der Freunde für
junge Kunst, Baden-Baden 1999
Videostills, „Hey Produktion“, Berlin 2001
S.6, 7, 9, 10, 11
Videostills, „Hey Produktion“, Berlin 2001

VIDEOFILM: HEY PRODUKTION

Idee: Judith Hopf
Konzeption: Mona Kuschel, Judith Hopf, Katrin Pesch
Realisation: Mona Kuschel, Judith Hopf

Kostüme: Mona Kuschel
Choreographie: Brigitta Ernst
Musik: „Hey Produktion“, Jusko Trust

Kamera und Schnitt: Ninon Liotet
Animation: Martin Ebner
Sound: Natascha Sadr Haghighian

Darsteller:

Paul Davis, Brigitta Ernst, Jesko Fezer, Axel Gebauer, Natascha
Sadr Haghighian, Judith Hopf, Mona Kuschel, Astrid Küver,
Pelle, Antje Wenningmann, Axel John Wieder, Florian Zeyfang

mit besonderem Dank an:

Rachard Becker, Tina Ellerkamp, Stephan Geene,
Frauke Gust, Ulrich Heinke, Tara Herbst, Merle Kröger,
Astrid Küver, Nicolas Siepen, Martin Städeli, Nanna Wülfing

© Judith Hopf 2001

Der Videofilm wurde mit freundlicher Unterstützung des Senates
für Kultur, Berlin realisiert.

WOLTERS
Pilsener
Premium

