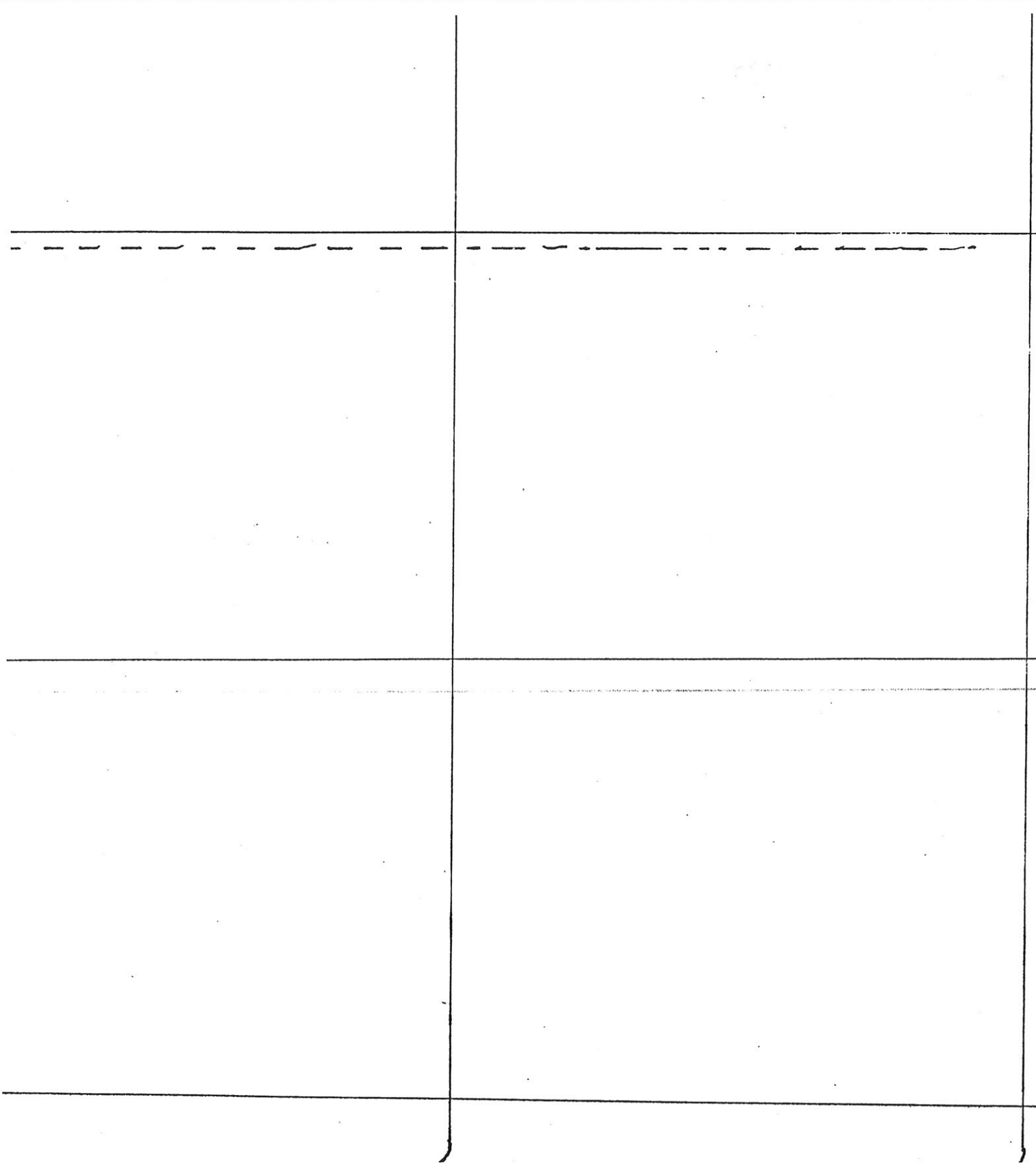


Galerie Daniel Buchholz

Galerie Daniel Buchholz OHG
Neven-DuMont-Str. 17 50667 Köln
Tel 0221-2574946 Fax 253351
post@galeriebuchholz.de
www.galeriebuchholz.de

Josef Strau, artist book, texts: "Nostalgia of the bad architecture", "Performing Monumentes", 2000

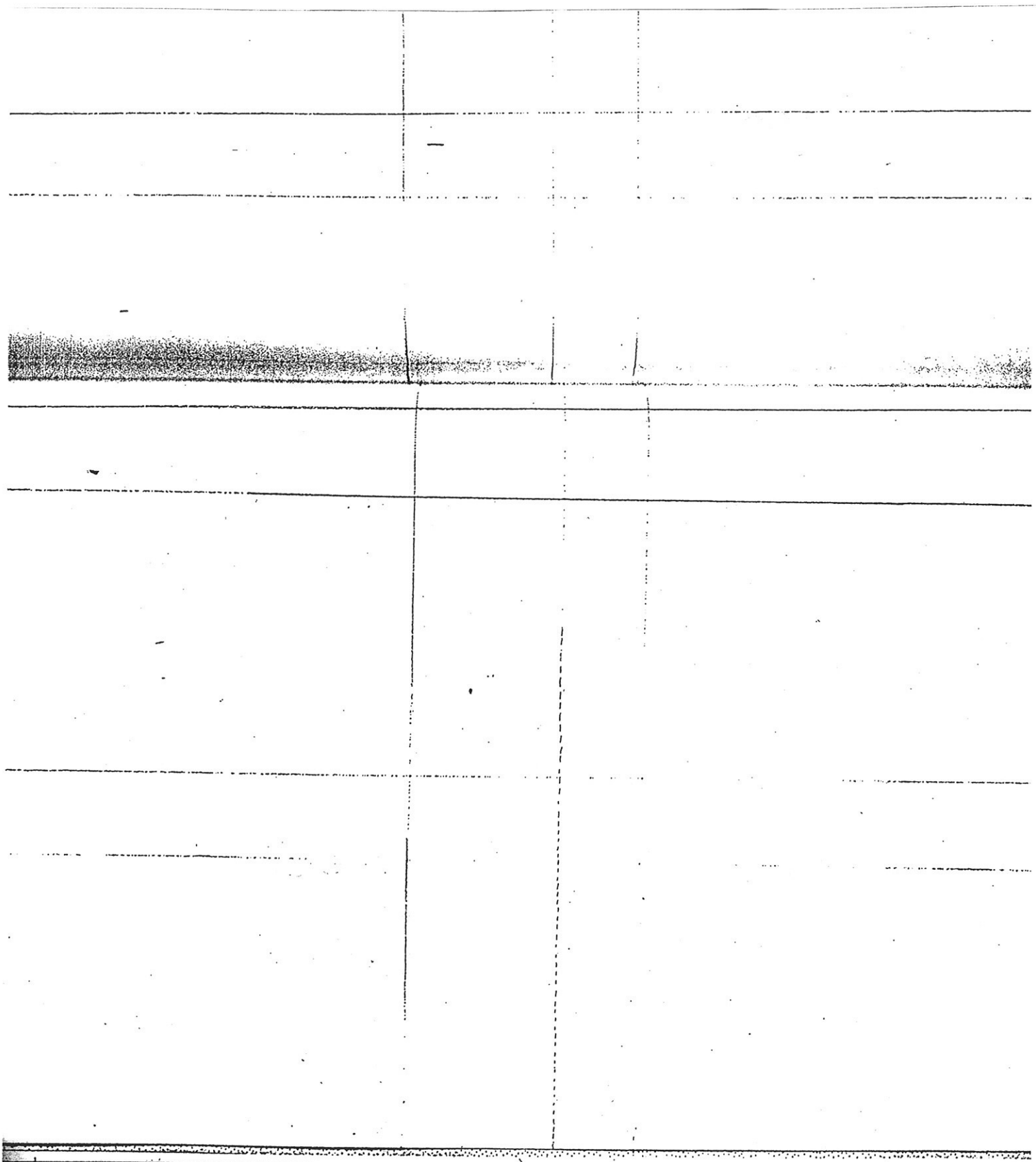


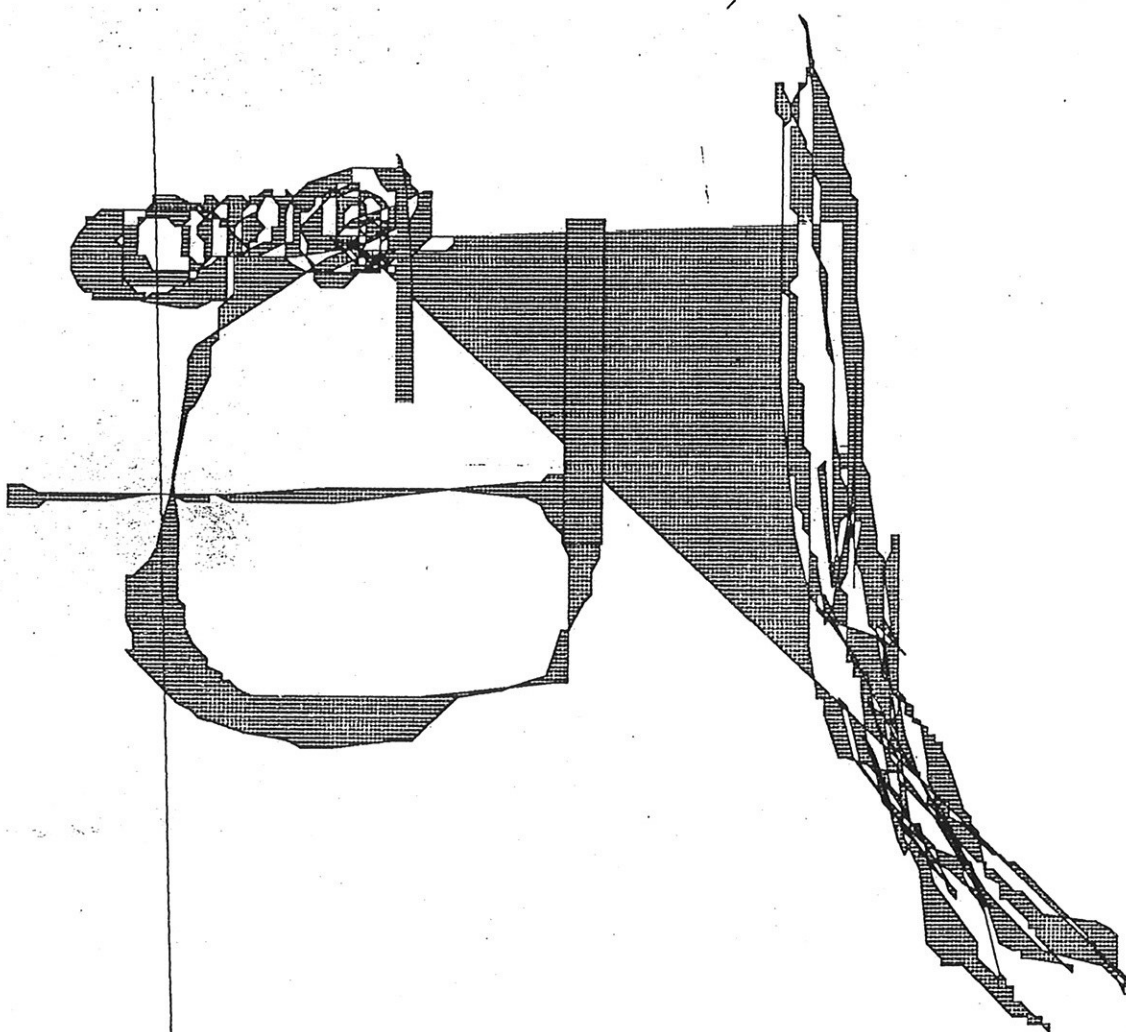
Josef STRAU, 2000

Nostalgia of the bad architecture.

I went back. I was scared to death. I learned to fill myself with fear. The building told me every form of expressionistic torture. The dead body of the teacher was not enough. I learned the fear to become slowly part of my young body or to desire my separateness: How can I learn to exclude myself. Inside I often mixed up the rooms with the secret labyrinth below the barracks. Oh, house what do you think is so ugly with me.

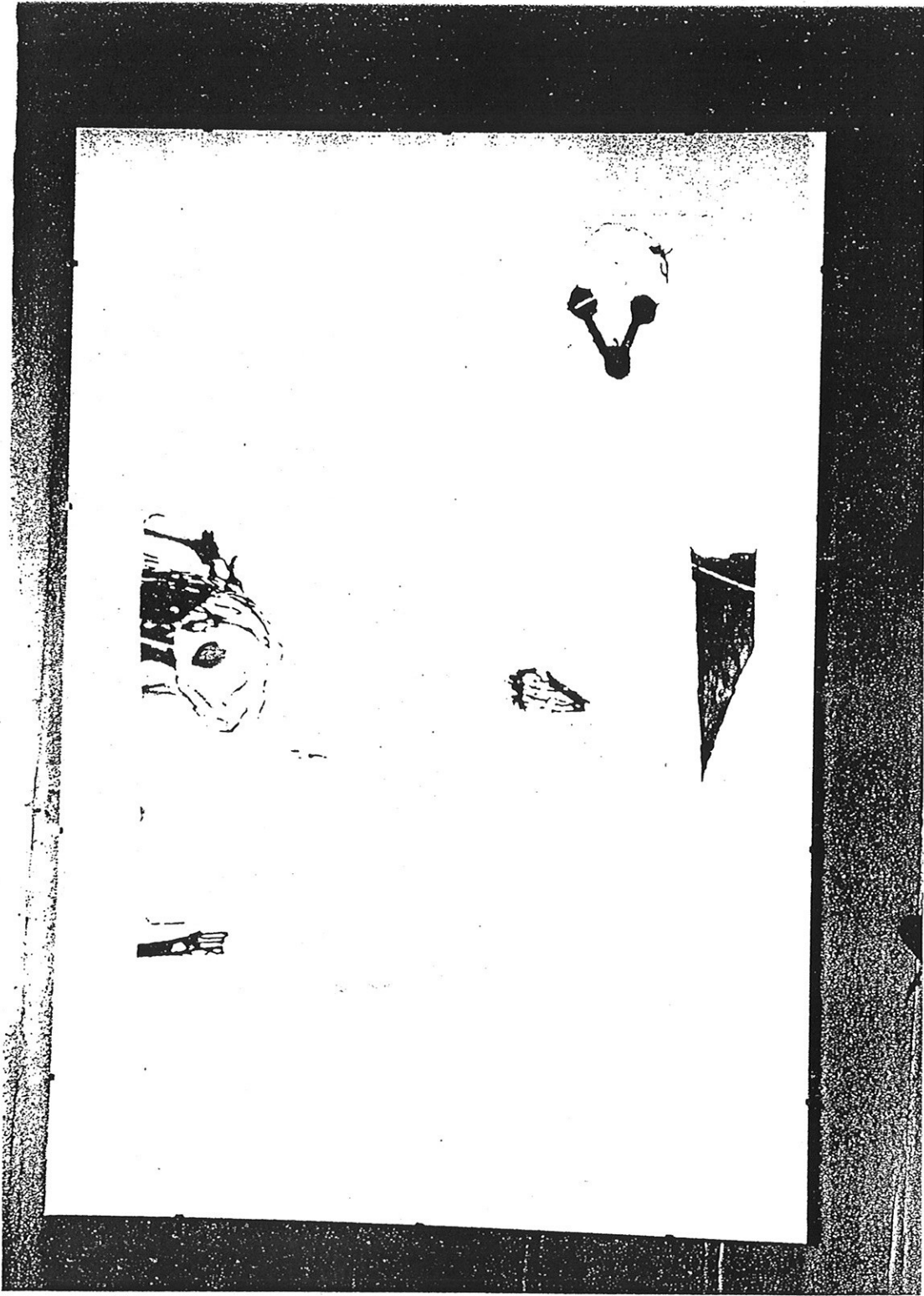
So I began with the premise that the socialisation of the well-to-do children into the fear of the other contributes to their increasing need to be separate, which in turn leads the next generation of adults to engage in higher tools of destruction to build their forms of security.

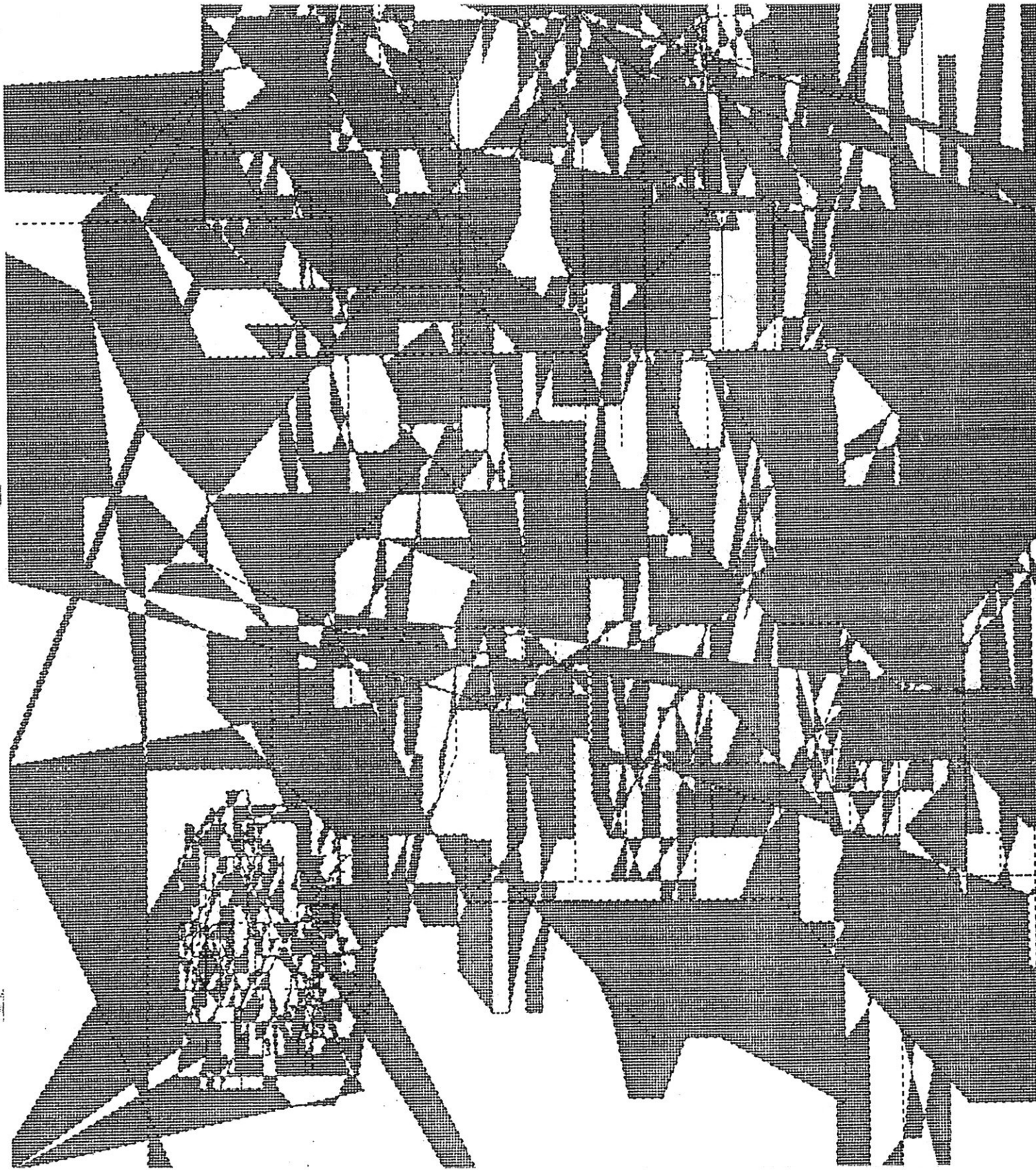






and the first day of the





Zu Josef Kramhöllers Buch

«Genuss Luxus Stil. sstems -ideological milieu»

Josef Strau

Monumental und apokalyptisch, wie von einem Riesenkran über den formlosen gleißenden Sommerhimmel entlang bewegt, dann weiter tiefer runter über die Stadt und weiter noch tiefer und immer näher auf die Insel in einer Parklandschaft mittendrin, näher auf die paradiesischen Pflanzen im grellen Licht und weiter und näher bis in die Schatten der Häuser und Bäume, zuletzt immer näher auf die Figuren in den Schatten, unscharf zu erkennen im Dunklen - so und wie eine durchgehende lange Kamerafahrt beginnt Josef Kramhöllers Buch «Genuss Luxus Stil». Man ist bei diesem kleinen Vortext an bestimmte finstere urbane Filmlandschaften erinnert und assoziiert nicht unberechtigterweise unsichere existentielle Verwicklungen, unvermeidliche Korruption aller sozialen Beziehungen. Die Geschichte wird erst beginnen, aber in ihrem Grundton ist sie schon pessimistisch definiert.

Bereits nach den wenigen Sätzen glaubt man in einer Fiktion zu sein, in den unendlichen grauen Geschichten der Stadt, und man glaubt zu wissen, dass man ihrer Wahrheit nicht mehr entkommen wird. Dieser urbane Raum, die raumbesessene Erzstadt, die vor dem inneren Auge des Lesers in den ersten Zeilen von Josef Kramhöllers Buch erscheint, ist das London der 90er Jahre. In seinem Schatten werden die unentrinnbaren verschwommenen Bewegungen einer Boheme erscheinen, mit ihren komplizierten Abhängigkeiten nicht nur von den Mächten des großen Geldes.

Das fiktive Ich der Erzählung ist ein attraktiver, talentierter junger Künstler, der sich hinter Verkleidungen verbirgt, um in der urbanen Härte seines Einwandererlebens zu überstehen. Er ist der Held der Erzählung, der sensible Künstler, der sich romantisch hinter der Verkleidung des strengen und zugleich bitter peinlichen Störenfrieds, des Performers und des «God of Stupidity» versteckt. Er wird in der weiteren Erzählung tatsächlich auch sehr romantisch von der Welt, die anscheinend zu sehr bloß von ihren Geschmacksurteilen beherrscht wird, als solcher verkannt und wiederholt zurück gewiesen in dieser seiner neuen Welt, die er sich für seine zukünftige Laufbahn auserwählt hat. Wieder und wieder zieht sich dieses fiktive Ich, der junge Künstler, genauer Konzeptkünstler, aber zurück und verlässt, manchmal real, meistens in Gedanken, die neue Stadt - ein London, das für ihn eigentlich mehr ein Nicht-Deutschland ist, ein Fluchtpunkt, von dem aus er seine teilweise schrecklich anmutende und nachkriegs-deutsche Genealogie, seine Erziehung als Künstler schreibend zurück verfolgt, nur teilweise in deutscher Sprache, auch in bayerisch oder aber vor allem in seinem «native» euroenglish.

Im Laufe der schreibenden Selbst-Reproduktion analysiert er nicht nur den Faschismus und den Katholizismus in der Schule oder in der Familie. Immerzu muss der Text an neuen Stellen anfangen. Um sich selbst sozusagen als Text wiederherzustellen, benutzt Kramhöller vorherrschend das Motiv des Raums beziehungsweise das Motiv der Architektur in einem metaphorischen und zugleich realem Sinne. Die soziale Obsession mit Raum wird analysiert, um auch die Konflikte des psychologischen Raums auf abstrakter Ebene zu behandeln, die sozialen Spiele des Einbruchs in den «fremden» Raum der anderen und die daraus folgende Kolonisierung der anderen Person. Er baut parallel ältere Theorie-Modelle der realen urbanen Raumplanung und Kolonisierung nach, reproduziert die Stadtentwicklungspläne für den Neubau von München nach dem Krieg, die Träume, die mit den neuen Verkehrsverbindungslinien und Neuansiedlungen der Stadt imaginiert waren. Wahrscheinlich sollten diese öffentliche und soziale Raumtheorie und die Theorien der individuellen psychischen Räume sowie die Konflikte beider Kolonisierungen von Josef Kramhöller irgendwann fusioniert oder universalisiert werden. Die im Buch vorliegenden Texte sind wie eine Sammlung erster Versuche, an diese zentrale Raum-Maschinen-Theorie heranzukommen. Sie folgen Theorien, sind ein Nachtexen im Konzeptkünstlerischen Theoriezwang und plötzlich wieder banale, aber signifikante Geschichten aus der Londoner oder Münchener oder Berliner Kunstszene des Tages.

In den 90er Jahren war Schreiben für nicht wenige Mitglieder bestimmter so genannter politisierter Kunstmilieus das allerfetischisierteste Absolutmedium, fast die einzig erlaubte Produktion und das geschätzte Mittel, das sich nicht den vermeintlichen oder wirklichen Gefahren ästhetischer Wareneignung aussetzt, und viele hielten es als Kunstpraxis für einigermaßen lukulent und am sichersten zu beschützen vor kapitalistischer Entfremdung. Bedauerlicherweise war Schreiben auch für viele der übercodierte Brocken, der nicht nur jede andere Produktion, sondern auch sich selbst unmöglich machte.

Ich weiß nicht genau, wie es Kramhöller schaffte, zur selben Zeit dieses harte und verkorkste Territorium trotzdem so erfolgreich zu begehen. Vielleicht weil er praktisch und sprachlich talentiert bei eher kleinen Fragestellungen immer wieder mit dem

Schreiben neu anfangen konnte. So beginnt auch seine Ich-Figur in der Erzählung immer wieder von vorne oder zählt auf, spricht nach, wiederholt, auf der Suche nach einer Formel, die die Maschine erklärt, die sich hinter dem drückenden und zwanghaften gesellschaftlichen Organismus verbirgt.

Die Dokumente dafür sind logisch, die authentische Lebensgeschichte dagegen zerkleinert, zerstückelt – «der Heranwachsende sagt: Eltern, the form ancestors, but there is no form anymore». Die ganz allgemeine Formlosigkeit der Lebensabläufe, die Formlosigkeit des Realen im Gegensatz zur Form der Lebensentwürfe, die Beliebigkeit der oft sich durchsetzenden, dann real werdenden Formen und Strukturen versucht er zu formulieren, aber auch Geld und Kapitaltheorien formelhaft zu fixieren. Die Formlosigkeit des Heranwachsenden ist in Psychologen aufgeführt, mit vielen kleinen Punkten verzeichnet, und erscheint als destruktiver Wiederholungszwang mitten im Abschreiben von Texten zu ökonomischen Theorien, um die Aneignung wieder abzubrechen und auf die Berichte, die Handlungen der Personen zurückzukommen, etwa um sich am Vater zu weiden, an den nicht zu lösenden Ängsten, die seiner vermittelnden Instanz zugeschrieben werden. Sich als Einzelner so zu zerteilen, auseinander zu nehmen, sich authentisch in Frage zu stellen, das ist möglicherweise die spezifische Energie, mit der Kramhüller seinen Text geschrieben hat, um zugleich oft so leicht und mit großer Ungezwungenheit von sich selbst zu sprechen, so, dass du dich fragst: Aber ist es denn so sicher, dass er von sich spricht?, und du antwortest: Nein, das ist nicht so sicher.

Ich frage mich aber nicht nur, wie Kramhüller das geschafft hat, in diesem Milieu so einen Text, ein ganzes in sich so geordnetes Buch zusammenzustellen, sondern auch, wie er sich in diesem mehrjährigen Schreibakt gegen die herrschende gegenseitige Aneignungssubjektivität abgegrenzt hat, ohne wiederum selbst Strategien der Abgrenzung oder ohne sich in reduzierten Urteilen und anderen Grobschlächtigkeiten zu legitimieren. Unter persönlichen Beziehungen, Freundschaftsbeziehungen, will diese manchmal sozial dominante Aneignungssubjektivität der Szenemitglieder – der manchmal ziemlich aggressive Mechanismus gegenseitiger Kontrolle – oft die gewisse Fremdheit zu dem anderen auflösen, indem aus dem anderen Ich ein Wir zu machen ist, «und sich so das Recht nehmen, zuerst uns und dann ich an seine Stelle zu setzen, sich aller Diskretion zu entheben in der Vollmacht, in seiner Abwesenheit das Wort für den anderen zu ergreifen», so Maurice Blanchot, der über seinen verstorbenen Freund das Gegenteil behauptet, dass nämlich «die Beziehung zum Anderen, zum Freund ohne Abhängigkeit ist und ihren Weg über die Anerkennung der gemeinsamen Fremdheit nimmt, die es uns nicht erlaubt, von unseren Freunden, sondern nur zu ihnen zu sprechen, noch in der größten Vertrautheit die unendliche Distanz aufrecht zu erhalten». (Maurice Blanchot «Die Freundschaft. Zum Tod von Georges Bataille»)

Es geht hier nicht um das Motiv der Freundschaft bei Kramhüller, sondern um das Motiv des Selbst, beziehungsweise seiner Kolonisierung, um seine verschiedenen Beziehungen zu sich selbst, die anscheinend seinen Text produzieren. Und darum, dass er diese Diskretion vor allem nur aufgibt, wenn es um oder gegen ihn selbst geht, um die Formulierung seiner ihm fremden und eigenen post-faschistischen und katholischen Dispositive seiner Herkunft, wenn er eine Beziehung zu sich selbst beleuchtet, formuliert und veröffentlicht, die sich so sehr von den üblichen Selbstbeziehungen in seinem künstlerischen Kontext unterscheidet. Kramhüllers Alternative ist die Gegenkolonisierung und Selbst-Kolonisierung und zugleich, die anderen einfach tun zu lassen.

Es wirkt so ganz selbstverständlich, wie er sich selbst beleuchtet und behandelt und wie er den einzigartigen Text produziert, er sich so entgültig und anti-heroisch erhebt, unterscheidet, individualisiert. Einzigartig – eigentlich keinem ist es sonst gelungen, den Habitus, die Lebenswelt der damaligen Kulturmilieus zu beschreiben.

Performing monuments

I was told, first by experience, later by urban historical theory that organic urban planning was the powerful thinking behind some psychological disturbance. The utopia of the town as the image of the organic society of early 20 century turned slowly over time into the fascist 'body of the people', creating small housing cells. So the idea had to be dropped conceptually, since it had lost its war. It disappeared slowly through the decades, still possessing educative monuments, performing a time that no longer existed. Much later, it has recently sometimes reappeared through possibilities of Computer Animated Drawing, or in some art production, as ambivalent desire for the normal house for retirement from the insecurity which is part of capitalism. Or, instead it has followed other recent architectural practices which left the horizontal-vertical, public-private opposition and fragmented them into more multi-dimensional patterns, where one has to change critical position depending on the site one is moving through. For example, it could force one to be attracted by aesthetic insecurity, or by distorted forms of the old understanding of architecture just as space and then to turn it into possibilities for new fear and insecurity. Why try to produce similarity, or succumb and surrender into similarity without identity? So I copied the new futuristic maps of computer-made diagrams and I copied them hand-made to experience their pessimistic negation in these projected subjectivities, as much as I before photographed old models of the authoritarian housing-cells of earlier decades and carefully overpainted them.



'FENDI LIFE ESSENCE'

FENDI LIFE ESSENCE
FENDI LIFE ESSENCE
IS REALLY GOOD

You only get it in the KDD
You can't get it somewhere else

And what good does all the research of the Impressionist do then,
when they never got the right person to stand near the tree
when FENDI LIFE ESSENCE blows from the sea
into the pale of the cliff of the crazy child's face.

