

Adrian Ghenie

1. April – 13. Mai 2023

Eröffnung: 1. April, 16 – 20 Uhr

Neue Adresse

Strausberger Platz 1, 10243 Berlin

Galeria Plan B freut sich, die fünfte Einzelausstellung mit Adrian Ghenie (geb. 1977) anzukündigen, gleichzeitig die erste Ausstellung in den neuen Räumen der Galerie am Strausberger Platz.

Nach über zehn Jahren in der Potsdamer Straße zieht Galeria Plan B in einen der beiden Türme am Strausberger Platz, auch bekannt als Haus Berlin. Die rumänische Galerie ist seit 2008 in der Stadt ansässig und vergrößert sich jetzt mit neuen Ausstellungs- und Büroräumen im Erdgeschoss und ersten Stock des 14-stöckigen Gebäudes.

Das in den 50er Jahren vom Ost-Berliner Chefarchitekten Hermann Henselmann entworfene Haus Berlin bildet zusammen mit dem gegenüberliegenden Haus des Kindes den Eingang zur Magistrale, die am Strausberger Platz beginnt und sich entlang der Karl-Marx-Allee erstreckt. Der architektonische Komplex soll in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen werden. Die Galerie siedelt sich in unmittelbarer Nähe zu ikonischen Orten wie dem Kino International, dem Café Moskau oder der Bar Babette an und trägt zukünftig gemeinsam mit den Galerien Capitain Petzel und Peres Projects zur kulturellen Belebung des Viertels bei.

Adrian Ghenie wird die neuen Räumlichkeiten mit einer Ausstellung seiner neuesten Arbeiten einweihen. Die Galerie feiert mit der Ausstellung ihren wachsenden Erfolg in der deutschen Hauptstadt, in der auch der Künstler seit vielen Jahren lebt und arbeitet.

Jongleur mit Stilleben

Die Figuren in Adrian Ghenies jüngstem Bilderzyklus sind Zeitreisende: Die Zeit reist durch sie hindurch und nimmt Einfluss auf ihre Konstitution, ihre Fähigkeit, Präsenz zu formulieren oder biografische Kontinuität zu erzählen. Die Arbeiten zeigen Quasi-Protagonisten, Figuren, die im Begriff sind, zum Grund zu werden, einen Grund, der den Platz der Figur einnimmt, indem sie eine vage, konvulsiv anatomische Form annimmt. Torsi werden zu zerbrechlichen spiralförmigen Gebilden, Schädel zu barocken Einhausungen, Gliedmaßen verdrehen sich oder zucken, Augäpfel sind Scharniere in den Rotationen einer abstrakten, panoramahaften Optik. Ihr Universum ist in Bewegung und scheint sich um Körperteile und Sinnesorgane zu drehen. Die Vitalität der Gesten und die verdrehten Körperhaltungen in den Bildern komponieren diese Bewegung jedoch nicht als Ausdehnung oder Zweck, als Fragment eines Schicksals. Sie werden nicht von einem inneren Bedürfnis angetrieben, sondern alles scheint katastrophisch oder zumindest widerwillig von außen zu geschehen – als eine Kraft, die außerhalb dieser spröden Körper wirkt, die sich wie Marionetten ihrer Umstände bewegen. Ihre Erscheinung wird mühevoll zersetzt und als wirbelnde Masse von

Ausdehnungen und Kontraktionen wiedergegeben. Mit den Stigmata – ohne Quelle, Ekstase oder Wiedergutmachung – von Flecken und Unschärfen, Wunden, durch die sie in Auflösung bluten, quälen sie sich an den Grenzen der wahrnehmbaren Unterscheidung, zwischen einem Verschwinden, das nie erreicht wird, und einem Zusammenhalt, den ihre erschöpfte Vitalität nicht leisten kann. In dieser atrophierten Zeit endet niemals etwas und nichts beginnt wirklich.

Ghenies Bilderzyklus entstand aus seiner Erfahrung mit der Pandemie: Covid als existenzielles Hindernis, die Gefangenschaft in einer verzweifelten, schwindelerregenden Stille vor dem Hintergrund einer globalen Fehlfunktion in der Herstellung, Aufrechterhaltung und Verteilung des „Jetzt“. Hier mag es hilfreich sein, zu erinnern, dass zu Beginn der Pandemie – die Nachrichten waren voller Bilder eines teilweise von giftigen Abgasen gereinigten Himmels und wild lebender Tiere, die sich in die verlassenen Straßen der Städte wagten – die kompensatorische, tröstliche Rhetorik eines Umbruchs entstanden war, mit dem Mutter Erde ihren verlorenen Sprösslingen die Gelegenheit zum Neuanfang bot. Diese metamorphischen Tropen einer wiederhergestellten Welt wurden durch die Krise zunächst ausgelöst, dann aber schnell durch das Zählen von Opfern und Infektionsüberträgern gedämpft. Wenn die Krise „ein Ausnahmezustand in der Reproduktion des Lebens ist, ein Übergang, der seine Genres nicht gefunden hat, um weiterzumachen“ (Lauren Berlant), dann sollten „wir“, so schien es anfangs, aus „unserer“ Krise verändert hervorgehen, als neues Selbst, wie Chrysaliden aus den Kokons der Isolation befreit, deren Geschichte in einem neuen Genre als bukolische Ökologie und nicht als planetarische Elegie erzählt wird. Die Figuren von Ghenie, aufgesogen wie sie sind in den von elektronischen Geräten ausgesandten Pixelströmen, die ihre unter Quarantäne stehende Welt sowohl konstituieren als auch begrenzen, oder einfach von der Aufgabe, einen Körper zu haben und in der Welt zu sein, aufgezehrt, könnten wir unter dem Blickwinkel der Metamorphose als visuelles Genre betrachten: die Darstellung zweier Körper an einem Ort, von gegensätzlichen Zuständen, die miteinander verwoben sind, um die Festigkeit dessen zu zerreißen, was einmal eine Person war.

Sowohl enthäutet und nach außen gekehrt als Bündel von Nerven, die der Außenwelt ausgesetzt sind, als auch auf sich selbst gefaltet, um ein imaginäres Inneres zu suchen, das ihre Integrität schützt, sind Ghenies Figuren den Gestalten metamorphischer Szenen nicht unähnlich, die zuhauf in Kunstmuseen zu finden sind. Es sind Figuren, die nirgendwohin fliehen können, wenn sie auf ein unüberwindbares Hindernis wie die zerstörerische Leidenschaft eines Gottes oder die Grausamkeit des Schicksals stoßen und aus sie heraus fliehen. Ghenies zerrissene, gespaltene Individuen gehören in die Zwischenräume der Verwandlung, Kreaturen des Vorher-Nachher, auf halbem Weg zwischen den beiden körperlichen Abbildern, die von den Metamorphosen vertauscht werden. Nach einem Körper und vor einem anderen sind auch sie Spasmen der Verwandlung: die Demontage einer Person, verwoben mit der Erschaffung einer anderen Person, in der Form einer Person, wie ein anthropomorpher Prozess der De-Kreation, als ein Strudel von Überresten und Möglichkeiten. Sie könnten aus dem Stoff gemacht sein – sowohl anatomisch als auch allegorisch, aber in jedem Fall schmerzhaft –, der den Zwischenraum zwischen einer ehemaligen Nymphe und dem Baum, zu dem sie wird, formt, zwischen der Flucht eines Jägers und seinem zukünftigen, unvermeidlichen Fell oder Geweih, wenn er zum Hirsch wird, der von seinen Hunden gerissen wird. Dies ist der Zwischenraum des Schnitts im kinematografischen Sinne, wo verschiedene Bilder in der Vorstellung zusammengeführt werden müssen, aber auch ein Schnitt, der auf einer Bühne für Vivisektionen, Reanimationen und magische Körper durchgeführt wird, die kurz vor ihrer Auslöschung gerettet

werden. Die pastoralen Szenen, vor denen sich Metamorphosen häufig abspielen, müssten dann als anatomische Freilichtbühnen für die Lebenden verstanden werden, auf denen unzählige Schnitte und Nähte, Trennungen und Zusammensetzungen an Körpern vorgenommen werden, die halb real und halb metaphorisch, halb jemand und halb niemand sind und die vor Entsetzen schreien, bis ihre Mäuler von Rinde oder Fell oder Schalen bedeckt sind. Die folgenden Ausführungen gehen von einem solchen Wechsel aus: die Metamorphose wird nicht nur allegorisch, sondern auch wörtlich verstanden, das heißt der tatsächliche Schmerz wird allegorisch gemacht und umgekehrt, ein Modell für die radikale Veränderung des eigenen Körpers und Geistes im Falle einer Krise.

Betrachtet man kunsthistorische Darstellungen von Metamorphosen – von Körpern, die an eine Grenze stoßen, die sie nicht überwinden können – so diffraktiert die Imagination zwischen den Verständnisebenen, zwischen Makro- und Mikrofiktionen. Eine Ergänzung durchdringt und übersteigt die Betrachtung der zahllosen Darstellungen, zum Beispiel der Mythen aus den „Metamorphosen“ des Ovid. Der Kataklysmus der Verwandlung teilt sich in zwei unterschiedliche Verständnisebenen: auf der einen Seite der Überblick über eine Szene, in der der Angriff eines Gottes irgendwie abgewehrt wird, poetisch befriedet durch die Tatsache, dass sich das Opfer in einen Lorbeerbaum verwandelt, aus dem der Gott dann eine Krone machen kann, um seine – ambige, aber nun gepriesene – Allmacht zu feiern. Auf der anderen Seite ist da, um etwas näher auf ein bekanntes Beispiel von vielen einzugehen, die Qual der Nymphe Daphne, die all diese körperlichen und symbolischen Verwüstungen erträgt: Sie verwandelt sich in einen Baum, um Apollo zu entkommen, und überlebt als Emblem, als „Makroskopie“ der männlichen Begierden, die miteinander und mit der Geschichte konkurrieren, aber auch als „Mikroskopie“ des Schmerzes: eine epidermische Einhausung aus Holz durchdringt die Haut und verdrängt sie schließlich, ihre erweiterten Pupillen sind mit Baumrinde bedeckt und Tausende von Künstlern haben danach gestrebt, das Rätsel ihres Leidens zu lösen. (Ghenies Bildern, deren Stimmung ironisches Mitleid ist, schreibe ich ein solches tonales Pathos nicht zu. Er scheint sich eher zu amüsieren über die Mühen der Figuren, ist skeptisch neugierig über ihre Pirouetten, die an der Schwelle zur tragischen Karikatur stehen. Dieser Affekt, bei dem sich Unglaube mit Spott und geschickt inszeniertes Bathos mit Mitleid mischen, ist dabei nicht unbedingt den „Anderen“ vorbehalten, sondern durchdringt auch die vielen möglichen Selbstporträts in der Ausstellung). Abgesehen von den tonalen Unterschieden betrachte ich Ghenies neueren Bilder als Korrelate der figuralen Vorgänge, auf denen diese klassischen Beispiele aufbauen, vor allem in der Renaissance und im Barock. Seine Arbeiten wechseln entschieden zwischen den Maßstäben, zwischen den breiten und schwankenden Umrissen des Körpers und den zahllosen Brüchen, aus denen er sich zusammensetzt. Sie versöhnen dissonante Daten zu einem plausiblen Gesamtorganismus, dessen gequälte Entstehung stets bedroht oder verfinstert wird von den allseitigen Zufällen, die von diesem verwoben werden. Alles, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Logos auf Schuhen oder Computern, scheint aus Schnitten und Unterbrechungen zu bestehen, aus der endlosen Addition von Divisionen und Subtraktionen, aus mehr von weniger. Figuren und Räume verhandeln einen Rausch von mutierten Partikeln, Gliedmaßen ohne metabolische Ordnung und Organe ohne Körper.

Auf halbem Weg zwischen dem, was sich verwandelt, und dem, was die Verwandlung hervorbringt, gibt es eine Zone der Ununterscheidbarkeit, in der unterschiedliche Formen koexistieren, verflochten in gegenseitiger Entstellung und Mimikry: der zukünftige Baum, die Färse, der Fluss, der Stern oder die Spinne rasen auf die Gegenwart zu, beleben die Szene mit ihrer Differenz und bringen sie mit

ihrer eigenen Sprachlosigkeit bedrohlich zum Schweigen. Die Sprache der transformierenden Identität geht verloren, auch ihre Einschreibung in die Welt wird radikal verändert: die Wahrnehmung von Figur und Grund verwandelt sich in der Metamorphose. Solche personengleichen Ereignisse, wie Ghenies unterschiedlich gespreizten, gehäuteten oder verdrehten Körper, sind einen Moment lang nicht mehr als bindende Gewebe, Sehnen oder Bänder, die sich zwischen einem ehemaligen Körper und einer neuen Position in der Welt ausbreiten, zwischen einer abgezogenen Haut und einer neuen Fiktion, die man sich zulegt, um eine Krise lebbar zu machen. Auch in den Bildern sind die Vektoren des metamorphen Vitalismus zu Kreisen gebogen, ringen mit Sinn und Unsinn, Verbindung und Isolation. Das, was eine Renaissance- oder Barockdarstellung der Metamorphose komprimieren würde, das fast abstrakte Interregnum, in dem zwischen zwei Körpern kein Körper ist, so dass sich die Finger einer Nymphe nahtlos zu Ästen und Blättern verzweigen, wird hier als Zustand und Krampf wiedergegeben. Der Sekundenbruchteil, in dem die beiden Formen aufeinanderprallen, bildet eine Zeitachse und keinen Punkt, an dem die Beschleunigung eine Rolle spielt. Das Ereignis der Metamorphose ist hier ein chronischer Zustand, vielleicht sogar eine Krankheit. Ghenies Bilder fungieren hier als Vermittler zwischen zwei Abschnitten in der Geschichte der Metamorphose, und der fieberhafte Drang seiner Figuren, sie selbst zu werden, bietet eine Gelegenheit, zwei wichtige Kapitel in der historischen Darstellung der Verwandlung zu überprüfen. Anders ausgedrückt: ängstlicher Isomorphismus im Kontrast und anstelle der Einbeziehung von Differenz, Momente, in denen das Selbst-Werden ohne Drehbuch und Horizont den Unwägbarkeiten und der Gewalt des Anders-Werdens ähnelt.

In der modernen Kunst verliert die Metamorphose ihre ovidische Schnelligkeit und ihre unendlichen polymorphen Fähigkeiten zu Gunsten einer anderen Verkleidung: einer schweren Maske, die schwerer ist als der Körper, der hinter ihr verschwinden will. Wenn also die Metamorphose schon immer eine rhetorische Ausrede für den Tod war – die Verschönerung eines zerstörten Körpers im Gegensatz zu seiner Beweinung, eine Feier der morphologischen Fähigkeiten des Täters, ein Trost für die Zerstörung in einer Welt, die auf Veränderung angelegt ist –, dann sind diese rhetorischen Prozesse in der modernen Kunst blockiert. Der Tod rückt in den modernen Metamorphose-Konzeptionen, die seine Präsenz und seinen Zugriff enthüllen, stärker in den Vordergrund. Mehr noch als die alten Allegorien interessieren Ghenie hier die modernen Rekonfigurationen des Körpers. Er ist ein leidenschaftlicher Beobachter der Art und Weise, wie beispielsweise der deutsche Expressionismus auf die Schrecken des Krieges reagiert, indem er die zerfetzte Haut als Schnittstelle zwischen einer zerstörten Welt und einem zerstörten Selbst darstellt. Die Metamorphosen der Moderne setzen körperliche Verwandlung und unwiederbringlichen Verlust gleich, eine Veränderung ohne Ausgleich und ohne letzte Worte, eine Veränderung, die nicht mit einer indirekten Erlösung oder einem metaphorischen Triumph verwechselt werden kann. Vor allem in der Literatur ist der gemeinsame narrative Faden die Erschöpfung eines Körpers, der, nachdem er seine proteischen Anpassungsfähigkeiten aufgebraucht hat, sein Ende in einer Welt erwartet, die sich, wie er selbst, nicht mehr verwandeln kann.

Es liegen natürlich Welten zwischen Ovids Hyperbeln der Animation, dem Vitalismus des klassischen Kanons der Metamorphose und der tödlichen Trägheit, die Raymond Roussels wahnwitzige mechanische Vorrichtungen zu erobern versuchen, oder der statischen Trance von Gregor Samsa, der als Käfer aufwacht, gefangen zwischen körperlichen Identitäten und einer Sprache beraubt, mit der er über seinen Zustand kommunizieren könnte.

Das, was in der klassischen Metamorphose keinen Sinn ergibt, eine Schwierigkeit - der Widerstand von Körpern, die nicht so plastisch sind, wie sie sein sollten -, über die das Genre in der schieren Lebendigkeit der Beschreibung siegt, in der Tatsache, dass eine andere Metamorphose, mit ihrer eigenen verblüffenden Anatomie und besiegt Ungläubigkeit, immer im Begriff ist, sich zu ereignen: dieser Sekundenbruchteil der Unmöglichkeit und der Aufhebung wird unendlich verlängert, mit sich selbst verschlungen und in Permanenz verwandelt. Die Magie des augenblicklichen Austausches, der Ovids zahllose Illustratoren nacheifern, wenn sie versuchen, den Moment zu erfassen, in dem zwei erkennbare Körper aus dem anderen herauszuragen scheinen, wird entweder zu einer atomistischen Verlängerung, zu einer langsamen Häutung in einer verkleinerten Welt oder zu einem Aufeinanderprallen der Körper, bis nichts mehr übrig ist. Die Geschichte der Metamorphose als Genre ändert sich, wenn moderne Schriftsteller und Künstler die symbolische Maschine genau in dem Moment anhalten oder kapern, in dem sie eine rhetorische Fülle projizieren könnten, das Drama eines veränderten Körpers gegen die Ewigkeit sich verändernder Formen und weltlicher sich im Fluss befindender Kräfte. Die moderne Kunst macht aus der Metamorphose die Inszenierung einer Ratlosigkeit ohne Auflösung, einer trägen, gegenmetaphorischen Zeit, die entweder kurz vor dem Tod steht - und ihm somit ähnelt - oder die sich dem Tod entzogen hat, indem sie die meisten Merkmale der Lebenden aufgegeben hat.

Ghenies Szenen der Erschöpfung, der Angst und der Verwirrung, die er sich in einer Welt ausmalt, die sich nicht verwandelt, sondern schnell und gewaltsam zerfällt, haben mit beiden Modalitäten der Vorstellung von Verwandlung etwas gemeinsam. Figuren platzen in Szenen hinein, deren Grenzen toben und sich wölben, in diese Räume hinein und gleichzeitig aus dem Rahmen und aus relativen Gewissheiten ihrer eigenen Körper und Konturen heraus. Eine hektische innere Animation denaturiert sie und konterkariert ihre Bemühungen sie „zusammen zu halten“: durchzuhalten, sich noch eine Zigarette anzuzünden, ein weiteres Gemälde zu beginnen, den Knopf für einen Videoanruf zu drücken. Wenn sie handeln, drehen sie sich weg, rastlos auf der Suche nach einem Punkt, an dem sie mit all der Animation und dem Drama fertig sind, dem archimedischen Punkt, an dem alles aufhört. Eine Kohlezeichnung, die in der Ausstellung zu sehen ist, dramatisiert explizit diese Ambivalenz: Die drei bauchigen Protagonisten befinden sich in einem Museum, in einer konfliktreichen Beziehung zu einem nahegelegenen Gemälde, dem sie sich abwechselnd zuwenden und von dem sie sich abwenden, sowohl hypnotisiert als auch angewidert von dem Sonnenlicht, das es darstellt. Die Szene ist eine Koproduktion von Begehren und Verweigerung, die sich in den Tropen der Faszination, der Verzückung oder der Epiphanie ausdrückt, da das Gemälde an der Wand des Museums eine übernatürliche Aura ausstrahlt, und im Widerstand dieser undurchsichtigen Körper, die aus der Galerie fliehen könnten, bevor sie von der übernatürlichen Kraft erfasst werden und den Ort einer möglichen Verklärung verlassen. Die Zeichnung basiert auf neuen Bildern von Klimaaktivist:innen, die Van Goghs *Die Säerin* mit Erbsensuppe bewarfen, ein Vorfall, der sich im Jahr 2022 im Palazzo Bonaparte in Rom ereignete. Die Mischung aus Begehren und Abscheu, aus malerischer und nahrhafter Materie, aus dem von Van Gogh imaginierten Sonnenuntergang und unserer planetarischen, glühenden Dämmerung, aus der in einem Bild festgehaltenen oder auf der gesellschaftlichen Bühne dargebotenen Vision - all diese Spannungen, Verwerfungen und skalaren Wechsel durchziehen die Szene. In anderen Zeichnungen und Gemälden, die Technologien und Bildschirme, die - manchmal ganz buchstäblich und greifbar, als leuchtende Einheit von Sender und Empfänger - ihre Aufmerksamkeit in anderen Zeichnungen und Gemälden konsumieren, sind sicherlich keine Anklage gegen die kulturelle Armut der sozialen Medien, sondern vielleicht ein

Kommentar zu einem verbleibenden Raum der Transformation, den die Werke oft zwischen einem übergroßen Auge und einem hellen Bildschirm verorten, die in schimmernden Übertragungen ineinandergreifen. Die Figuren könnten endlose Inventare möglicher Metamorphosen anlegen, den grenzenlosen Körper dessen, was sie sein könnten. Was wir sehen, ist vielleicht der Schauer, ausgelöst durch diese schwindelerregende Grenzenlosigkeit.

Mihnea Mircan

Anmerkung: „Jongleur mit Stillleben“ ist der Titel einer Gouache von Pablo Picasso aus dem Jahr 1905, die sich im Besitz der National Gallery of Art in Washington befindet. Verstanden als die Andeutung einer unterbrochenen Handlung, als eine gerade vollzogene Handlung, oder als eine Handlung, die jeden Moment wieder aufgenommen werden kann, erfasst Picassos Titel einen charakteristischen Zug in Ghenies Projekt: die Verquickung von Energie und Erschöpfung, von Figuren verkörpert, die mit Teilen ihres eigenen Seins als Körper und Personen jonglieren.

Adrian Ghenie, geb. 1977 in Baia Mare, Rumänien, lebt und arbeitet in Berlin.

Ausgewählte Einzelausstellungen: The State Hermitage Museum, St. Petersburg and Fondazione Giorgio Cini, Venice (2019); The Romanian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015); Contemporary Art Center (CAC), Malaga (2014); Museum for Contemporary Art, Denver (2012); S.M.A.K. Museum, Ghent (2010); The National Museum of Contemporary Art, Bucharest (2009).

Ausgewählte Gruppenausstellungen: Bonnefanten Museum, Maastricht (2022); Tretyakov Gallery, Moscow; Tempelhof Airport, Berlin; Palais de Tokyo, Paris (2021); Fondazione Nicola Del Roscio, Rome (2019); Centre Pompidou, Paris and Metz (2018); Fondation Vincent van Gogh, Arles (2016); MAK, Vienna and The Metropolitan Art Center, Belfast (2015); MoMA, San Francisco (2014); Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (2013); Palazzo Strozzi, Florence (2012).

GALERIAPLAN B

Romania

Str. Avram Iancu nr. 1
400089 Cluj
T +49.151.64617845

Germany

Strausberger Platz 1
10243 Berlin
T +49.30.39805236

www.plan-b.ro | contact@plan-b.ro