

THOMAS BALDISCHWYLER & THOMAS JEPPE

THE PEOPLE'S POET

Der Künstler Thomas Baldischwyler (TB) hat den damals hauptsächlich publizistisch aktiven Kulturwissenschaftler und Fotografen Thomas Jeppe (TJ) 2007 während eines Reises stipendiums im australischen Melbourne kennengelernt. Der Kontakt führte zu einer 4 monatigen Artist-Residency des letzteren auf der Hamburger Fleetinsel und einer damit verbunden Kooperation in Form einer Ausstellung in der Galerie Conradi im August 2010. Diese Ausstellung wurde u.a. für das DARE-Magazin durch ein Gespräch mit den Pädagogen Ulrich Schötter (US) und Michael Löffelholz (ML) nachbereitet. Das gesamte Gespräch wird in einer gleichzeitig im Schweizer Verlag Rollo Pess (<http://www.rollo-press.com/>) erscheinenden und von Urs Lehni gestalteten Publikation veröffentlicht. Hier ein Auszug –

US: Why don't we start with this figure? It was one of the pieces in the exhibition that caught my attention the most – for me it was the hardest to find sense in. Thomas Jeppe told me that he wanted to make a three dimensional sculpture of Rik Mayall as The People's Poet – and that this ring, which is attached to the bust is like a door knocker.

TJ: I developed an interest in this traditional form of a doorknocker as a type of ornament. Normally it's an animal's head on the door – a big, heavy metal object – and in its mouth it holds the ring which you use to announce your arrival. But of course this animal is quite foreboding, it has a strong presence, it's powerful and you have to reach for its mouth. It subjugates the visitor. But at the same time, the animal symbol is disempowered because it has this ring in its mouth, its mouth cannot be used; so it's a contradictory object in a way. So in this case, the knocker is combined with the bust, which has a long history as well, more to do with commemoration. Giving this bust the function of a knocker, it also takes away the most important aspect of the poet: the ability to speak

US: But it's strange to see this sculpture. The character Rick, on whom the sculpture is based, is a kind of helpless weird person, what he does he does wrong besides he is over-interpreting everything, but what this sculpture expresses to me is like civilizing him, putting this big ring on him, like you do it with cows, putting a big ring into their nose to control them.

TJ: This gesture is an analogy for his poetry. Like the knock on a door, it's loud and it knocks and you know it's there but there's no information in there. So each time it knocks it's an announcement of its presence, but nothing else. So each time the poetry is expressed it announces his presence but it is as if it has no other function. He is The People's Poet, but anyone ever hears is loud knocking.

ML: Was mir auffällt ist die Schwärze der Büste, wobei der Kopf ja eher silber gestaltet ist. Du hast in deinen Schrift-Bildern auch sehr viele Schwarz/Weiss-Kontraste, die hier auf eine andere Weise wieder auftauchen.

TJ: When I made the head this way, it had very strong echoes of, on the one hand, the fashion of the early 1980s, and on the other hand the aesthetic of the photocopier; an aesthetic that echoes countless flyers and record covers. The photocopier aesthetic is really the aesthetic of subculture of the early 1980s.

ML: Nun macht dieser Kopf den Eindruck eines alten Mannes. Als sei diese Skulptur das Abbild einer patriarchalischen Figur. Im Gegensatz zu dem Bild dahinter, auf dem Riks schwebendes Portrait mehr wie die Zeichnung eines jungen Mannes aussieht. Das schafft für mich ein Bedeutungsspektrum.

TB: Die Figur hat dieses patriarchalische Erscheinungsbild durch die verwischte Oberfläche, was das ganze ja auch unschärfer und deswegen in seiner Erscheinung altersloser macht. Die Darstellung auf meiner dahinter angebrachten Papier-Arbeit ist ja viel klarer und comichafter.

US: Referring to this Rick, what makes his character so weird in my opinion is that he has habits of a patriarch: "I'm here, these are my values, you have to believe them." It's so interesting as well that he lacks information. Today we are living in a kind of society in which we still have patriarchal systems, but they lack of information, to guide you. This also fits for Rick: on the one hand he wants to be anarchistic, left-wingish and so on, but on the other hand the structure behind this is still the old fashioned one.

TB: Aber ist nicht - kurze Zwischenfrage – das, was du da gerade beschreibst, typisch kleinbürgerlich: der kleinbürgerliche Meckerer? Beim Patriarchalischen denke ich sofort an Großbürgertum, an Erhabenheit, an Führungswille und an Unterwerfung. Das was bei Rick als patriarchalisch verstanden werden könnte ist nur sein kleinbürgerliches Meckertum. Im Prinzip ist er nur der Subkulturkrämer, der da sitzt und sich im sicheren Rahmen politisch äußert. Wenn es wirklich auf etwas ankommt, verschwindet er.

ML: Diese Büste hat auch dadurch einen gewissen Akzent, daß sie wie ein Denkmal auf einem Sockel steht. Der Sockel an sich scheint in der Ausstellung überhaupt eine große Rolle zu spielen. Rik steht auf einem Sockel, die Thatcher-Uhr steht auf einem Sockel. Und der Eclair-Bär auch.

TJ: Drei wichtige Kunstwerke.

ML: Wobei alles was in Denkmalfom auftritt eigentlich historisch überlebt ist, nichts mehr zu sagen hat und nur noch ein Gegenstand von Verehrung ist. Wenn man etwas zu einem Denkmal macht dann tötet man es.

TJ: Diese Säulen sind aus Stein, aus falschen Steinen. Also stark, aber „falsch“ stark.

TB: Sollen wir ehrlich sein und verraten wo wir sie gefunden haben?

TJ: No. Ok, yes.

TB: Vielleicht gehört das sogar in dieses Interview – also, die Säulen sind Fundstücke vom Heiligengeistfeld. Sie waren wohl Teil einer Bar während des Public-Viewings bei der kurz davor beendeten Fussball-Weltmeisterschaft. Es ist sehr interessant, dass diese Gegenstände im Rahmen der Ausstellung als intendiert erscheinen. Sie erscheinen mit den Skulpturen als sinnvoll und es wird die beschriebene Bedeutung hergestellt. Aber der Ursprung ist ein extrem zufälliger. Genau wie die Wellentreppe, sie ist eigentlich auch ein gefundenes Objekt. Speziell bei dieser Treppe wird eine amüsante Behauptung von “moderner Kunst” aufgestellt.

ML: Bei der Treppe ergeben sich für mich vor allem Assoziationen, die mit dem Zeitbezug eurer Arbeit zu tun haben. Es kam die Frage auf, in wie weit eure Arbeit einen Zeithorizont hat. Ich habe mir dann die Thatcher-Uhr angeschaut. Ihr bezieht Euch ja mit dieser ganzen Ausstellung auf ein historisches Event, einen Punkt, an dem es einen Umschwung zum Neoliberalismus gab und auf eine Zeit, in der sich eine Proletariatschaft noch gewehrt hat. Das Wort „worker“ fand ich dann auch wieder in dem Bild vom Poet...

TB: ...wo ja ein Gedicht von Rick umgeschrieben worden ist, denn eigentlich ist es ja das „house“ und nicht der „worker“ der dort beschworen wird. Da habe ich einfach die Vokabeln ausgetauscht und dadurch eben diese Verbindung gebaut zu dem anderen Gedicht mit dem Titel “Pollution” aus dem dann “Levitation” wurde: Ein Flug über das Battle of Orgreave. Mir ist im Zuge der Vorbereitungen für die Ausstellung die Zeitgleichheit mit dem “Battle of Orgreave” aufgefallen. Diese “Schlacht” war im Prinzip so etwas wie ein vorgezogener Endpunkt des Streiks der britischen Minenarbeiter. Jahre später, Ende der 1990er Jahre haben die ersten Opfer dieser Auseinandersetzung Entschädigungen für die Staats-Gewalt erhalten, die gegen sie angewendet worden war. Maggie Thatcher ging aus dieser Auseinandersetzung als die Politikerin hervor, die die britischen Gewerkschaften so geschwächt hat, dass sie sich bis heute nicht erholen konnten. Der “Battle of Orgreave” fand am 18. Juli 1984 statt, die Absetzung der Serie “The Young Ones” war am 19. Juli 1984. Rick hat in dieser Serie immer phänomenal ins Nichts gesprochen, ohne wirklichen Adressaten. Motiviert durch die Zeitgleichheit habe ich die Zusammenhänge gedanklich weitergesponnen und mir gedacht, dass die Serie „The Young Ones“ schlussendlich aufhörte, weil Rick merkte, daß er beim Versuch den “Battle of Orgreave” zu schlichten versagt und sich gleich am nächsten Tag aus der Fernsehserie verabschiedet hat. So wird

dem Absurden dieser Sitcom, dem Abbilden von Nicht-Realität nochmal einer draufgesetzt.

ML: Immerhin. Meines Erachtens ist die historische Referenz auf die damalige Zeit für die gesamte Ausstellung wichtig. Das wird durch verschiedene Arbeiten offensichtlich, die Kombination des „There is still time brother“-Bildes mit der Thatcher-Uhr birgt ebenfalls Assoziationen: Wozu ist da noch Zeit? Ist da noch Zeit um etwas in Gang zu setzen, um etwas zu bewegen? Ich komme nochmal zurück zur Treppe: Man stellt sich Fortschritt oft wie eine Stufenleiter vor. Nun findet man bei euch aber nur einen Treppenteil, der im Raum steht – der Fortschritt scheint unterbrochen und so stellt sich die Frage: „Wie geht es weiter?“ Ich sehe die Wellentreppe als einen Ausschnitt aus der Zeit ist, es ist nur ein Stück vorhanden – was macht man jetzt damit? Wenn man so will, kann man eine Beziehung zwischen der Treppe und dem Zeitpunkt des Aufstandes herstellen, an dem von der Thatcher-Regierung etwas unterbrochen wurde und an dem auch etwas zu Ende ging. Ich weiss nicht, ob du damit etwas anfangen kannst ...

TB: Ich finde es immer schön, wenn der Betrachter eine so wundervolle Bedeutung der Dinge assoziiert. In diesem Fall war die Treppe nicht wirklich streng intendiert. Das ist dann ja wieder das Interessante: Wie kann man die Dinge zusammenbringen, mit dem historischen Background, mit der Sitcom, unseren Biographien. Jetzt kommen wir wieder zu der Vermittlungsgeschichte: Wie erscheint sowas?

US: Da würde ich gern auch nochmal einen Punkt erwähnen über den ich nachgedacht habe. Der Untertitel eurer Ausstellung lautet ja „Prevention of Education through Poetry“ und ihr habt uns ja als Pädagogen eingeladen und strenggenommen müssten wir ja als Pädagogen entsetzt sein, denn ihr wollt ja Erziehung verhindern. Ich muss aber sagen, dass diese Sache mich persönlich, gerade als Pädagoge, sehr angesprochen hat. Eine wirklich gute Pädagogik muss auf Absicht und Zielsetzung verzichten. Ich beziehe mich da auf den polnischen Pädagogen Janusz Korczak, der diese Wende in der Erziehung eigentlich als erster formuliert und sich eine Symmetrie von Kindern und Erwachsenen vorgestellt hat. Praktisch eine Erziehung ohne Ziel. Mir erscheint euer Konzept in gewisser Weise ähnlich, ihr schafft etwas, was einen offenen Bedeutungszusammenhang aufbaut aus dem dann in Interaktion mit dem Betrachter etwas entsteht.

TB: Daher gab es während der Ausstellung sicher auch das Phänomen, dass Besucher in der Ausstellung standen und sagten, sie hätten zum ersten mal nichts empfunden. Wahrscheinlich auch, weil sie vom Angebot so verwirrt wurden, dass die erste Reaktion eine Flucht in sich selbst und hinter Scheuklappen war. Es wäre auch wunderbar gewesen, wenn wir bei der Schlies-

sungsveranstaltung vor das Besuchergericht gestellt worden wären: „Eure Partizipationsvorschläge haben uns nicht gereicht, deswegen müssen wir eure Abschlussveranstaltung nun als mangelhaft beurteilen.“

US: Der Begriff des Mangelhaften, ist numeral ausgedrückt eine fünf, eine schlechte Note – mir scheint das gerade Kunst von einer Form von Mangel geprägt wird. Ich weiß eben nicht sofort genau was sich hinter einem Werk verbirgt und ich kann auch nicht voraussagen was ich, konsumistisch gesprochen, am Ende rausbekommen werde. Ähnlich sollte es auch in der Pädagogik sein, ich mag zwar keine Pädagogen, die Kinder und Jugendliche erstmal als defizitär betrachten, aber neben der Frage von Sinn und Sinn-Zuschreibung finde ich die Frage des Mangels sehr produktiv, weil sowohl Kinder und Jugendliche als auch Lehrer sich bemühen müssen für den Moment den Mangel ersteinmal zu akzeptieren. Dann wird es plötzlich spannend, vor allem deswegen, weil dann Vermittlung nicht mehr auf einem einfachen Kommunikationsmodell – Sender, Medium, Empfänger – beruht, sondern die Möglichkeit der Partizipation entsteht.

TB: Ich würde aber dennoch nicht sagen, dass wir ein mangelhaft bekommen haben, sondern was da passiert ist, ist passiert.

US: Aber das es so viele Schwierigkeiten für das Publikum gab Anschlüsse zu finden, hängt natürlich auch mit einer Arbeitsweise zusammen, die sehr stark auf Kontingenz setzt. Ihr zwei habt euch vorher nicht gekannt und euch in gewisser Weise auf ein sehr wildes Kartenspiel eingelassen, wobei noch nichteinmal klar war, was auf diesen einzelnen Karten zu sehen sein würde. Dadurch kommt natürlich ein unglaublich kontingentes Spiel zu stande, das es Aussenstehenden schwer macht Anschlüsse zu finden. Auch das finde ich sehr spannend in Bezug zur Pädagogik, denn die meisten stellen sich Ausbildung als ein vorgeschriebenes Programm vor, welches man fünf Jahre durchlaufen muss – und anschließend hat man das ganze Wissen akkumuliert. Eine banale und schreckliche Vorstellung von dem was Pädagogik eigentlich sein kann. Ich wünsche mir ein anderes Denken – auch im Kunstfeld – wir wissen alle, dass auch im Kunstfeld klar gesagt wird was passt und was nicht. Ihr spielt dieses Spiel gerade mit dieser Ausstellung nicht mit.

TB: Das Konventionelle war ja im Prinzip sowas wie ein Fundament um auf das im Ernst Bloch-Zitat – auf der Einladungskarte – beschriebene Problem der Vermittelbarkeit hinzuarbeiten. Ich habe Thomas Jeppe einige Anekdoten zur geometrischen Abstraktion erzählt, die – aus meiner Perspektive – bei jungen Künstlern zur Zeit einen sehr großen Platz einnimmt. Diese Abstraktionen haben in unserer heutigen Zeit ein ganz anderes Fundament als die Abstraktionen der 1940er und 1950er Jahre. Da fallen mir die Wörter

„Convenience“ und „Commodity“ ein. Der Duktus lässt sich so leicht verstehen. Alles ist besetzt und man kann es wortlos überall unterbringen. Ich habe das bei meinen eigenen Sachen vor allem bei den Hinterglasmalereien bemerkt. Meine Ausgangssituation war: Hinterglasmalerei als autodidaktische Kunst von Bauern im 18. Jahrhundert. Winterliche Familien-Manufakturen, die für die Besuche der Städter im Sommer produzieren. Und ich als simulierter Autodidakt, der das “reenacted” und aus den Motiv-Bildern abstrakte Schüttbilder macht. Diese Hintergrund-Geschichte ist den meisten Betrachtern egal. Deswegen gab es viele Leute die immer wieder nachgefragt haben „Könnten wir bitte exakt noch so ein Bild haben?“ Die Kombination aus Thomas Jappes Textarbeiten und meiner Intention etwas komplett Anderes zu machen waren der Ausgangspunkt von dem wir dann über Rik Mayall – als Vermittler zwischen unseren beiden Ansätzen – zu diesem Gesamt-Bild gefunden haben.

ML: Ist eigentlich der Eindruck entstanden, dass die Menschen zu wenig wissen über die Hintergründe? Es gibt aber auch die Möglichkeit ausserhalb von euren Vorgaben etwas hineinzusehen. Wie ich in diese Treppe...

US: Das soll ja auch hoffentlich so sein! Es ist interessant das das angesprochen wird, vielleicht auch mit einer vorsichtigen Legitimation, denn ich habe auch oft das Gefühl, es ist geradezu vergessen, im heutigen Kunstdiskurs, das man auch als völliger Laie ins Museum gehen und sich selbst etwas bei all dem denken kann. Mittlerweile sind wir es durch Museumspädagogik gewohnt, durch die Roomsheets gegängelt zu werden. Aus diesem Grund mag ich die von euch praktizierte Art und Weise des Ausstellens. Sie gibt Menschen die Chance selbst zu assoziieren, sich Brücken zu bauen, sich vielleicht auch bei der Treppe was zu denken..

TB: Ich muss mal ganz kurz etwas wegen des im Vorfeld von dir bemerkten spröden Erscheinungsbildes sagen. Es war mir relativ wichtig, dass es eben so spröde nicht ist. Der Gesamt-Aufbau war schon sehr ruhig und strukturiert. There was this joke I made: „It’s looking like an exhibition of modern art in an Hollywood movie ...“

TJ: A setting for a scene to take place.

US: Which even would mark this exhibition as a special one, because it looks artificial as an aesthetic object, which an aestehic object should. It’s part of the programme.

TB: Nur „spröde“ finde ich nachwievor schwierig.

US: „Spröde“ bedeutet für mich erstmal ein Gegensatz von angenehm, also von weich, anschniegsam, leicht verständlich usw – an einer spröden Oberfläche kann ich hängenbleiben, erstmal vielleicht mit dem Pulli, aber in der Ausstellung vielleicht auch mit den Gedanken.

TB: Am Anfang hatte ich Angst weil da natürlich die Cheshire Cat, die da so schwer im Raum "sitzt", wie ein schwarzes Loch wirkt und alles aufsaugt. Dazu auch noch die Comic Streifen mit Uncle Scrooge!

US: Sag mal diese Katze bezieht sich auf Alice im Wunderland ?

TB: Ja, die Cheshire Cat. Sie ist die ständig kommentierende Begleiterin von Carrolls Alice. Ähnlich dem Chor in der griechischen Tragödie. Eine Sache die mir ganz wichtig war ist ihre quasi Unverwundbarkeit. Nach dem sie von den Palastwachen "gefangen" wurde und vor dem Gericht steht sagt sie zur Königin: „Wie willst du mich köpfen, wenn ich nur "Kopf" bin?“ Sie konnte nach beliebigen Teilen ihres Körpers verschwinden lassen und bestand oft nur aus ihrem "Grinsen". Und eben dieses Grinsen ist es, was mich an die Erscheinung eines bestimmten Klientels von Käufern erinnert hat. Sie holen sich zwar die Kritik am eigenen Stand ins Haus, aber eigentlich kann nichts passieren – sie sind nur der Kopf, nur das Grinsen, sie könnten – wenn man es denn wollen würde – niemals geköpft werden.

ML: Ich habe mich bei der Katze gefragt, ob es da eigentlich eine Naturassoziation gibt.

TB: Unser anderes Mantra – neben der Film-Set Assoziation – beim Aufbau der Ausstellung war: Nature is the biggest artist.

ML: Ja. Aber ich meine, dass da auch noch eine Pflanze hätte stehen können. Das was an "Natur" erscheint ist lediglich die Katze und die hinter sie gemalten Bäume.

TB: Es gibt ja noch mehr Naturassoziationen: Den Bären!

ML: Der Teddybär ist ja ein Kuscheltier. Da könnte man natürlich Infantilität vermuten.

TB: Der Wald in den Comic-Panels

ML: Ist das Comic von euch gezeichnet worden?

TB: Von Thomas Jeppe

TJ: Ja, aber mit einem "Original" als Vorlage. Die Worte sind die selben. Nur der Hintergrund und die Charaktere sind abstrahiert.

US: You can say that the references to nature in this exhibition have a lot to do with the infantile. There is this Alice in Wonderland thing, and the Teddy bear as well.

TJ: But, at the same time the Teddy bear is named after Theodore Roosevelt. So it comes from a political source. They existed as a soft bear-toy, but it was because of him that they were named "Teddy". So when we're talking about the references related to childhood, even in this case there is a political aspect. Regarding the comic book paintings, it's also the reason I chose these particular pages. It's an intensely political section, these two pages which have six or seven panels, very strong messages about responsibility, work, values, power, nostalgia and respect which are all getting emphasised panel by panel and delivered in a very colorful way with direct language. Then of course every sentence finishes with an exclamation mark.

ML: Ich würde gerne noch mal von einer ganz abstrakten Seite kommen. Bei Bloch geht es ja um Wahrheit und da stellt sich für mich die Frage, inwieweit bildende Kunst, auch im Gegensatz zur Philosophie, einen Wahrheitsanspruch hat.

US: Die Frage ist eher, ob es eine Art von Wahrheit gibt, die auch der bildende Künstler verfolgt, untergründig anwesend, als Ausdruck seiner Zeit. Kandinsky nannte das die innere Notwendigkeit bzw Konsequenz. Gibt es so etwas für euch? Der Eindruck den viele mitgenommen haben war ja: "Anything goes!"

TB: Das „Anything goes!“ möchte ich kurz mit dem Bloch Zitat erklären. Es ist eine Referenz mit einem zufälligen Fundament. Im Vorfeld der Ausstellung erzählte ich einer Freundin von unseren vagen Plänen. Sie war plötzlich ganz aufgeregt und meinte, dass ich ganz schnell zu ihr kommen sollte, weil sie mir einen Abschnitt aus Ernst Blochs "Das Prinzip Hoffnung" zeigen müsste. Gesagt, getan! Und ich war so begeistert, dass ich mir das Buch ausgeliehen, den Absatz kopiert und stante pede zurückgebracht habe.

ML: Ja, aber wie geht es mit der Notwendigkeit.

TB: Was kann man nach diesen vielen Nachmodernen noch machen? Wie kann man eine direkte Botschaft, eine direkte Erfahrung, mit einer Ausstellungseröffnung in einer mittelgroßen Galerie in einer mittelgroßen westeuropäischen Stadt verbinden? Welche Informationen kann man überhaupt vermitteln? Die Wahrheit ist natürlich eine Sache die sehr subjektiv, sehr individuell gesehen werden muss. Für mich bedeutet Wahrheit auch das zu machen, was ich mache und die Notwendigkeit dieses Machens ist garantiert eine komplett andere als bei vielen anderen Künstlern. Die Durchökonomisierung und die Ego-Zuarbeitung haben natürlich zur Folge, dass sich viele überlegen welchen Trick sie jetzt noch anwenden können um Interesse zu generieren, um Aufmerksamkeit zu bekommen. Wie kann man eine gewisse Art von Karriere vorantreiben, all das. Diese Suche nach Wahrheit ist natürlich auch eng verbunden mit dem romantischen Künstler-subjekt, bei dem ich denke, dass die meisten Künstler heute mit Berechtigung eigentlich keinen Grund und Willen mehr haben, dieses Modell weiter fortzuführen.

US: Nicht nur mit Berechtigung, sondern auch mit Berechnung

ML: Beckett sagte „Dinge tun von denen man nicht weiss was sie sind“. Auch Adorno hat das ähnlich formuliert. Damit bezeichnet man auch die dahintersteckende Aporie: Die Wahrheit mit Kunst suchen zu wollen. Eure "Offenheit", die Bezüge auf Pop, historische Ereignisse und literarische Verweise kann man ja auch mit der Habermas "neuen Unübersichtlichkeit" gleichsetzen.

TB: Apropos "neue Unübersichtlichkeit": Adorno hat "Das Prinzip Hoffnung" als einen reißenden Fluß voller Konservenbüch-

sen beschrieben. Deswegen würde ich es auch legitim finden wenn man uns vorwerfen würde, dass wir Konservenbüchsen in eben so einen reißenden Fluss geworfen hätten und die Besucher der Ausstellung am Ufer stehen und sich anschauen müssen, wie diese Konservenbüchsen mit unglaublicher Geschwindigkeit an ihnen vorbei rasen.

ML: Ist in euch nicht das Gefühl „Wir müssen das so machen wie wir es machen“, oder könntet ihr euch auch etwas völlig anderes vorstellen?

TB: Was wir gemacht haben konnte nur so aussehen, wie es in der Ausstellung ausgesehen hat.

ML: Und darin liegt das Wahrheitsmoment, das ihr nicht einfach sagt “Wir berechnen jetzt, oder lassen alles aus einer völligen Willkür entstehen”. Nein, ihr habt etwas aus einem inneren Drang gemacht.

TB: Also bei mir löst das eben Gesagte eine allergische Reaktion aus. Ich sehe mich nicht als zotteligen, vom inneren Drang geleiteten Künstler, der nachts aufwacht und bettflüchtig seinen Visionen nachgeht.

US: Schade, so sehen wir dich die ganze Zeit.

TB: Verdammt. Dann ist es natürlich schwierig zu erklären. Wir haben uns bei der Zusammenstellung speziell auf diese bestimmte Galerie bezogen. Wie können wir mit den Arbeiten das bisherige Programm der Galerie kommentieren, Arbeitsweisen anderer Künstler übernehmen und damit bei einem Klientel, welches diesen Ort regelmäßig aufsucht – und auch bei den Galeristen – Reaktionen hervorrufen?

US: Wenn man also alles klar zusammenstellt, aber möchte eigentlich Kontingenz, also ein bestimmtes Thema ausdrücken, oder eine Empfindung herstellen, dann kann man das nur, indem man Unklarheit selbst über die Kontingenz herstellt. Dadurch kommen natürlich Leseschwierigkeiten zu Stande, aber das macht das Lesen ja auch so spannend.

ML: Man könnte sagen, das das etwas mit unserer Zeit zu tun hat. Da liegt das Wahrheitsmoment, wo es vor und zurück geht, wo du nicht weisst, wo es lang geht. Es gibt keine bestimmte politische Ideologie die uns irgendwo hinführen kann, dafür sind die Dinge zu komplex geworden. Ich denke das eure Kunst diese Situation spiegelt. Ihr gebt keine Richtung vor, wie Politiker, die sagen „Wir schaffen die Vollbeschäftigung“ oder „Ihr bekommt Wachstum“ – es ist ja heutzutage nicht mehr möglich solche Aussagen zu machen.

TJ: We have a set of historical reference points, we bring them together in a way that is somewhat arbitrary but to us it seems to make sense. But when these reference points are brought together the fabricate some kind of sense of history, sense of place, sense of relationships, it is clearly fabricated, because, it's art and it's artificial. And, as Ulrich said before, an aesthetic object carries this sense of artifice with it, so

in terms of creating an aesthetic object there's no interest in truth, and there's no interest in representation in the correct “one-to-one” sense of the word. So when I think about some kind of or truth in art, it must be to do with honest “photorealistic” representation. Or it seems like an impossible objective so I think the two terms „art“ and „truth“ never mix. Not in practice.

ML: Do art and truth have something to do with each other?

TJ: If anything they have an antagonistic relationship.

ML: But they have a relation?

TJ: I suppose, but I mean, I think that each is as fanciful as the other.

US: I think we've come to an interesting point questioning things like: what's about truth, what's about art and what is the function of the exhibition. If truth has to do with objectivity, naming something, identifying something, fixing an object to a term, then most of the time when you do that in the art world it's too boring, it's too clear. But there is another way you can take, like mixing up everything, dealing with references but they do not represent anything, you can't really identify what you long to identify. Then I also think that there is a limit of perception which means if the audience does not understand the exhibition it should be for you as an artist an indication that things are not working. Because otherwise my question would be: “Why do you do that?”

TJ: In this case there is an assumption about the audience getting it and that means there is an assumption about what is there to get. This assumption is that there is something in the artist that the artist knows, and they make works that are a product of what they know and then the audience have to look at the works and come to understand what they know. If that's not what you mean, then there must be an other outcome which the artists have set up to happen which the audience should come to understand and I think that's such an arbitrary point that it's impossible to talk about the successful failure of an exhibition like this, I may be wrong if anyone can think of an other way of getting it. The question is: what has to happen in the mind of a viewer to consider the exhibition is working or not working.

US: I think that philosophy and the certain logic in thinking and rationalism needs art as a counterpart to reflect it's own methods, on a meta level rethinking what philosophy is about. At the same time, art needs the discourse to reflect somehow how can art have a function in the social society. I like your exhibition, because for me it opens more doors to step in and out. After all in my opinion it's the function of art that I have the possibility to question myself and my beliefs and my ways of identifying things. Your exhibition is working on a limit of understanding and not understanding in a quite weird way. As an artist, you set yourself into the exhibition, to references as

an artist, as a certain young person growing up in Australia or Germany, with similarities and with the questions of high and low art. For plenty people it's very difficult to understand. I would love that more people get into that kind of spirit.

TJ: But certainly the majority of the things in the show are references to a culture that could not be more common. What we're talking about is a bridge between these two worlds, mass culture and art discourse, both of which we are aware of and involved in. These become the dual contexts that we work in. We've come to understand art from that background which every child really grows up with. Conversely, we are not born into art discourse, we work our way over to it. I think bridging between these two things is important.

US: It was the project of Modern classics that they wanted to figure out how to combine art and life. Like Bauhaus, influencing the environment I live in, and so on. But if you make the combination of art and life too near, the art is somehow gone – because the Aussagekraft leidet, the power of expression suffers ...

ML: Versteht ihr das was ihr macht als einen kritischen Eingriff ? Von Adorno gibt es die Formel: „Es ist keine Kunst denkbar, die nicht Protest ist“ Könntet ihr euch damit identifizieren, oder ist Kunst für euch zum “abhängen” da, zum “ausruhen”?

TB: Ich kann in diesem Fall nur von mir sprechen. Natürlich ist jede Ausstellung die ich in den letzten 3 Jahren gemacht habe, jedes Projekt an dem ich gearbeitet habe, mit einem Ortsbezug entstanden, war immer Kommentar zu einer bestimmten Entwicklung, die ich gesehen zu haben meinte etc. pp. Deswegen sehe ich mich auch nicht als ein klassisches Künstlersubjekt, welches aus sich selbst heraus schöpft und Erhabenes produziert. Natürlich kann ich die Assoziationen eines Betrachters nicht beeinflussen. Wie bei einem Hinterglas-Bild bei dem ich höre: „Herr Baldischwyler, wenn ich da hineinschaue, dann sehe ich in einen tiefen Wald und ich sehe das und ich sehe jenes (...)“ – ist für mich alles komplett okay, nur muss ich dann immer abwägen, ob es jetzt Sinn macht zu erzählen, was ich eigentlich damit vorhatte, oder, was wahrscheinlich bei den meisten Künstlern der Fall ist, drehe ich es um und bin bereit diesen einen Kommentar zu nehmen um das dann immer weiter zu wiederholen, damit den Erwartungshaltungen entsprochen wird.

ML: Würdest du denn die Auffassung teilen, daß Kunst in die Realität eingreifen sollte? Dieser Spruch „Prevention of Education through Poetry“ ist ja ein starker Spruch und ich gewinne schon den Eindruck ihr wollt übliche Wahrnehmungsweisen stören.

TB: Gleichzeitig wissen wir auch, dass man genauso wie Rick immer nur in einem sicheren Zusammenhang aufzubegehren versucht. Und wir kamen in die Situation, daß die aktive Rück-

meldung der Besucher ausblieb. Nach dem Intervention-Versuch bleibt allein die Frage nach der Möglichkeit zur Intervention. Vielleicht wäre es ja auch furchbar, wenn wir eine Veränderung produzieren würden. Vielleicht könnten wir dann nicht weitermachen. Wenn sich die Welt Rick zuwenden würde, und sich in Folge dessen die Welt gemäß seiner Wünsche verändern würde, dann würde Rick sich sofort zurückziehen, because the whole energy of his life is to be an antipode, an opposition.

TJ: To define yourself in opposition – this is an important thing to note. If, in this case, the way you understand yourself is always against, when you win and that which you oppose disappears, then your identity disappears with it.

ML: Es ist ja auch eine Form des Eingriffs diese Paradoxie auszudrücken.

TB: Ja.

Editierung: Isa Maschewski
Erschienen im DARE-Magazin
„Multitasking Overflow“
Winter 2010