

V-EFFEKT

Tobias Brembeck, Andreas Fischer, Dejan Saric, Lee Thomas Taylor

Das Theater und die Kunst dürfen „angesichts der komplexer werdenden Gesellschaft nicht mehr täuschen, sondern müssen alle Mittel offen legen“, deren sie sich selbst bedienen. Diese Forderung von Bertolt Brecht Anfang der 1920er Jahre zielte auf das Prinzip der Verfremdung (V-Effekt), das Einfühlung und Illusion unmöglich machen, dafür kritisches Bewusstsein im Zuschauer hervorbringen soll.

Mit einer inhaltlich relativierten und zugleich erweiterten Zielsetzung hat sich der Verfremdungseffekt über die Jahre zu einem beinahe klassischen künstlerischen Mittel der Gegenwartskritik entwickelt. Die gleichnamige Ausstellung setzt daran an. Unter dem Titel V-Effekt werden mobile Konstruktionen der vier Düsseldorfer Künstler Tobias Brembeck, Andreas Fischer, Dejan Saric und Lee Thomas Taylor zusammengeführt, die allesamt mit dem Aspekt der Verfremdung spielen. Nicht in der technischen Konstruktion ihrer Maschinen oder kinetischen Objekte allein sondern in der Kombination mit den teils gesellschaftspolitischen, teils absurden Themen der Gegenwart zeigt der V-Effekt seine Wirkung.

TOBIAS BREMBECK (*1971) konfrontiert in seinen Mobiles aus Eisenstangen, Ketten und technischem Abfall, wie in den für den Boden gefertigten, unscheinbaren Gussformen aus Beton, Alltagsthematiken mit Werkformen der Moderne. Den plastischen Körper auf ein absolutes Minimum an materieller Präsenz reduziert, zurückhaltend und doch innerlich aufgeladen, beanspruchen seine labilen Konstruktionen über Referenzen im Titel den sogenannten zweiten Blick. Brembeck ist ein stiller, reflektierender Beobachter, seine Hängekonstruktionen sind die Produkte seiner Gedanken und Materialaneignung. Die klaren, meist vertikalen Formen in der Luft ähneln wie seine massiven, unförmigen Bodenskulpturen erstarrten Relikten. Sie verbergen ihre Geschichte aber behaupten ihr schleichtes, Beckett’sches Dasein.

Der Prozess der schrittweisen Annäherung an das Objekt, das erst im Moment der Aktion seine Wirkung entfaltet, ist bei den Arbeiten von ANDREAS FISCHER (*1972) von entscheidender Bedeutung: Bewegungsdetektoren aktivieren Objekte, die sich dem neugierigen Betrachterblick verschließen. Knarrende elektrische Motoren bewegen eine schwarze Fahne mit der Aufschrift „Cosa Nostra“, die bedrohlich und ungelenk hin und her schwenkt. Laufbänder wiederholen mit krächzendem Geräusch verdrehte Lebenswahrheiten und gesellschaftliche Floskeln, die, isoliert gezeigt, ihre Unsinnigkeit hervorheben. Die Unmittelbarkeit und Klarheit eines Gedanken, der manchmal nur ein beiläufig aufgeschnapptes Zitat ist, und die Faszination an der technischen Bastelei und am Experimentieren bestimmen Fischers künstlerische Produktion. Die äußere Bewegung des Objektes überträgt sich auf die innere des Betrachters. Er wird von den optischen, akustischen und taktilen Reizen gefangen genommen, und selbst das Unperfekte, bewusst Dilettantische der Form irritiert und fasziniert zugleich. Das Wort selbst, sei es auf dem Banner gestickt, in einen Knetklumpen geritzt oder aus digitalen Lettern zusammengesetzt, übernimmt die Funktion der Desillusionierung.

An DEJAN SARICs (*1966) Konstruktion ist am Deutlichsten der Bezug zu Bühne und szenischer Aktion ablesbar. Ein kleines, perfektioniertes Gefährt mit metallischem, kugelartigen Körper auf vier Rädern, mit Propeller am Gesäß und konisch zulaufendem Vorderkopf, das äußerlich am ehesten an einen Käfer erinnert, verharrt oder durchfährt in kleinen, ruckartigen Bewegungen ein durch Spiegel und Überwachungskameras einsehbares Raummodell. Wie in einer Manege studiert der Betrachter die Fremdartigkeit und erlernten Kunst-

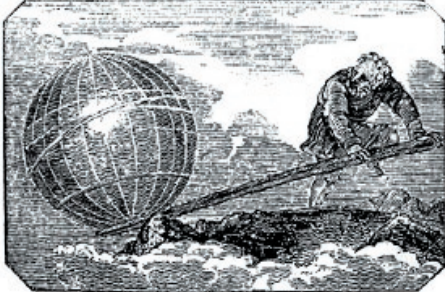
stücke des Automaten, der durch zufällig einwirkende physikalische Kräfte bestimmt wird. Die Aspekte der Blicklenkung und der Schaulust kombiniert mit der Absurdität der Aktion und des Akteurs scheinen hierbei im Vordergrund zu stehen. Doch die Tatsache, dass diese Arbeit nur ein Versuchsmodell für eine reale Raumsituation ist – die durch die Kameraübertragung in dem Ausstellungsraum simuliert werden soll-, verändert das Verhältnis des Betrachters zum Werk: Sarics Maschinen, so poetisch und spielerisch sie scheinen, sind dazu gedacht, dem Betrachter die unberechenbaren physischen Kräfte und das Gefühl des Ausgeliefertseins spürbar zu machen.

Das alltäglich Banale und traditionell Verankerte verfremdet LEE THOMAS TAYLOR (*1978), indem er ihre zugehörigen Dinge benutzt, doch mit den Maßstäben spielt, sie defunktionalisiert und so ad absurdum führt. In seinen Skulpturen und technischen Spielereien geht es nicht um eine geradlinige Funktionserfüllung, die in dem Moment der Ausführung ihre Funktion verliert, sondern um Verschiebung, Dehnung und Umkehrung von Wirklichkeit. Seine Arbeit „In/Out“, die den Untertitel, Funktioniert nur in Holland“ trägt, umfasst zwei beschriftete Lichtkästen, die im Wechsel aufleuchten sollen, doch bei ihrer Installation versagten und in der Form auch beibehalten wurden. Das Nebeneinander der öffentlichen Hinweisschilder, scheint vorerst unspektakulär, dann absurd, da der eine Begriff die Negation des anderen bedeutet, der eine ohne den anderen jedoch nicht existieren kann. Genau diese sachte Kehrtwendung zeichnet Taylors Arbeiten aus. *(Regina Barunke, Frankfurt a. M.)*

○○○○○

ABFALL das Produkt menschlicher Beschäftigung. Die Daseinsform schlechthin. Es gibt keine Arbeit ohne Abfall, und die täglichen Bemühungen, diesen zu verheimlichen, haben zu einer völlig kaschierten und verkleisterten, vom Handwerker und Bastler eroberten Welt geführt. Lacke, Hobel, Schleifpapier sind die typischen kosmetischen Erzeugnisse im industriellen Zeitalter. *(G. Herold. Unschärferelation)*

AUTOMATEN Automata, s. Automataria, sind mechanische Instrumente, nach der Lehre der Geometrie so künstlich und subtil verfertigt, dass sie ohne Hilfe einer äußerlichen Gewalt sich selbst bewegen und herumtreiben, daher sie auch von dem griechischen Worte: ultroneum ihren Namen haben; Dergleichen gewesen die gläserne Kugel des Archimedes, die den Lauf derer Gestirne gar eigentlich zeigte.



Archimedes: „Gib mir einen festen Punkt, auf dem ich stehen kann, und ich werde die Erde bewegen“ (287-213 v. Chr.), Kupferstich aus dem Mechanics Magazine, London, 1824

KUNST ist BASTELEI, und alle höheren Ansprüche und Werte in der Kunst sind durch Interessen geleitete ideologische Konstruktionen. Es gibt kein spezifisches Material in der Kunst sondern nur die tradierten Konventionen des würdigen und wertvollen Materials. „Es gibt keine Arbeit ohne Abfall, und die täglichen Bemühungen, diesen zu verheimlichen, haben zu einer vollständig kaschierten, vom Heimwerker und Bastler eroberten Welt geführt. Der Bastler ist nicht einmal Konstrukteur oder Ingenieur, geschweige denn Schöpfer; er arbeitet ohne Plan, ohne genauen Entwurf und

ohne klare Begriffe der Verfahren wie der Ergebnisse. Er tastet sich suchend und erprobend am Material und seinen Eigenschaften entlang.“ Der Skulptur in der Gegenwart kommt eine besondere Bedeutung zu, „als sich im handwerklichen Prozess der Modellierer und Bastler, der Spieler und Konstrukteur gegen den entfremdeten Produktionsprozess als der schöpferische Mensch vorstellt, der die Lust am Produzieren mit dem Nutzen des Produktes in Einklang bringt. Dazu muss zu aller Affinität zu gesellschaftsfernen Bastelidyllen die ironische Komponente in der jungen Skulptur deutlich unterstrichen werden.“ *(A. Pohlen, Kunstforum 1985)*

BEWEGUNG „Alles bewegt sich! Selbst das, was statisch erscheint, wird bewegt! Es ist ein kosmisches Gesetz. Zum Sinnbild der Bewegung wurde in der menschlichen Zivilisation das Rad. Im Großen wirkte es als rollendes, fortbewegendes Moment, im Kleinen, nämlich als Zahnrad, wurde es in der motorisierten Industriegesellschaft zum antreibenden bzw. vorwärtstreibenden Medium, zum Katalysator der Kraft, der Bewegung forciert. Es bewegt schnell produzierende Maschinen, die häufig anstelle des Menschen treten, ihn entlasten, es treibt Gefährte an, die geschwind sind und die Erde klein für ihn werden lassen. Es ändert den Begriff von Zeit und Raum, ändert den Menschen, der nun kaum Zeit und Raum mehr findet. Dynamik bestimmt die Arbeit und die Produktion.“ *(G. Kolberg, Übrigens sterben immer die anderen)*

BRECHT was against naturalistic theatre where the audience “hang up their brains with their hats in the cloakroom.“

THINGS TO DO: # 08.05

“The V-effect is to make the spectator adopt an attitude of inquiry and criticism in his approach to the incident. No attempt is made to put the stage (and the audience) in a trance.“ Everyday examples of the V-effect: “Witnesses of an accident demonstrating to newcomers how the victim behaved, a facetious person imitating a friend’s walk.“

Aids to achieve this technique:

1. Transposition into the third person
2. Transposition into the past
3. Speaking the stage directions out loud
“Addressing the audience direct“ as both actor and character; stage “purged from anything magical“; use of half curtains; “Making visible the sources of light“; using signs at the start of scenes.

Fixing

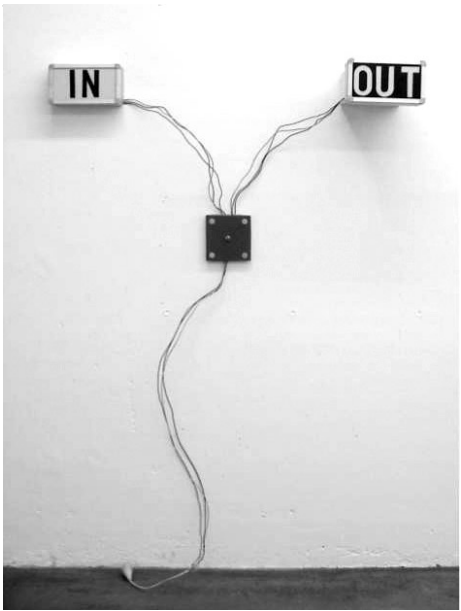
From the first rehearsals, the cast forms opinions of the incidents or characters they are playing. These opinion, once “fixed“, then determine the acting style for each character and event.

Geste

“Gesture with attitude“; to be able to convey the intentions of the performance. Either by the whole picture, a single gesture or voice inflection
Gesture=“Soldiers marching across a stage.“
Geste=“Soldiers marching over wounded and dead across a stage.“

Spaß

“Fun“/satire/grotesque stereotypes. The audience is



Lee Thomas Taylor, In/Out (Funktioniert nur in Holland), 2003

(In rehearsal, to find a stereotype; explore the character from the outside-in.) Two acting styles co-existing. Grotesque contrasted with sympathetic down-to-earth characters (both are making political statements to the audience and one shows up the other). Multi-media

schiedlichsten Alltagsgegenständen zusammengesetzt. Die Transformation der metallenen Tischbeine, Rohre, Holzlatten, Ventilatoren oder auch von Plexiglas und Styropor wirken kontrolliert dilettantisch, fast wie eine Karikatur. Es ist auf den ersten Blick eine scheinbare Stilisierung vermeintlich Vernachlässigter. Brembeck scheint aber weniger die Aufmerksamkeit auf das Objekt lenken zu wollen als auf den Transformationsprozess. Die Dinge tragen andere Bedeutungen in sich, die mit dem soziokulturellen Umfeld des Ortes, von dem sie kommen, zu tun haben. Die Umformungen erlauben ihn, die Dinge mit einer wirklichen ästhetischen Vision und Vorstellung zu begegnen. Die skulpturalen Funktionen beziehen sich auf gestalterische Grundfragen ebenso wie sie die ästhetische Position der alltäglichen Objekte thematisieren. Tobias Brembeck erweitert das Werk um gesellschaftliche oder soziologische Fragestellungen. In der Verwendung von Müll und Nebensächlichem in der Inszenierung des alltäglichen Gegenstandes werden sein Zweck, Sinn und Ziel ebenso hinterfragt wie kulturell relevante Bezugssysteme neu akzentuiert. (Bernd Reiß)

GROPIUS WALTER hängende Lampe für sein Büro im Bauhaus, 1923; Gerrit Thomas Rietveld: Dr. Hartog’s study with hanging lamp upon which Gropius’s later design was modelled, 1920 (realized at Maarssen): fully three-dimensional coordinate system where each piece of furniture, including the suspended light fitting, was fully “elementarized“ as it were, and the effect was once to suggest an infinite series of planes in space, both horizontally and vertically. *(Concepts of modern art, Hrgg. N. Stangos)*

tels elektronischer Prozesse gesteuert, gewissermaßen „skelletiert“ sind, auf Achsen, Räder, Drähte begrenzt bleiben, seltener kaschiert und mit einem vereinheitlichenden Überzug geschlossen sind. Infolgedessen orientieren sich seine Materialien und der Umgang mit diesen, der Aufbau der Konstruktionen an den Erfordernissen. Jedoch ist dies nicht als Einschränkung zu verstehen, sondern als Verfahren der Konzentration und des intentional Lakonischen. Fischers Maschinen befinden sich an der Grenze zum Umkippen, zum unterbrechen ihrer Funktionalität. Dann wieder muten sie wie Apparaturen an, die sich mit einem Mal verselbstständigen können. Ihre Funktionen bleiben ganz und gar ohne „produktiven“ Sinn, ohnehin sind sie meist banal, irgendwie „blöd“ oder „schräg“, etwa wenn eine stabile Flagge auf einer Schiene über den Boden gleift, eine Art Angelrute von selbst ausfährt und an einem Kasten eine rechtwinklige Fläche berührt, die daraufhin nach innen und nach unten weicht. Oder wenn ein Eisenspan sich im Überschlag, im Wechsel der Pole, über eine Scheibe voran bewegt: so zu sehen - und damit wie ein Getier - auf dem Fernsehschirm. Die Funktion dieser Arbeiten haben nie etwas Ausuferndes, sie sind auf einzelne Geräusche und Aktionen beschränkt, die sich permanent wiederholen, darin ihr Eigenleben entfalten. Formal dominiert das Karge, Fischers Arbeiten sind gerade nicht perfekt, Arbeitsspuren bleiben



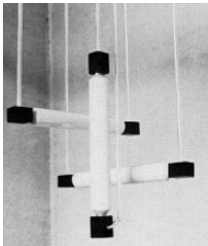
Andreas Fischer, Pompa, 2004



Bertolt Brecht, Experimentelles Theater in Berlin, 1920er Jahre

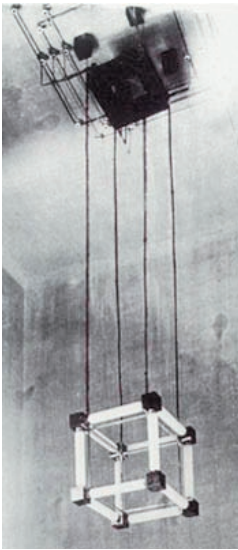
stehen, überhaupt ist dieses elementar Einfache kennzeichnend für alle Apparaturen. Natürlich ließe sich die Entwicklung kinetischer Maschinen kunstgeschichtlich verorten. Fischers Apparaturen sind weniger elegant als die Arbeiten von Rebecca Horn, weniger ausufernd und aggressiv wie die von Tinguely, weniger verspielt und an gesellschaftlichen Riten orientiert als bei Stefan von Huene. Vielleicht könnte sich Andreas Fischer in der Welt Jim Whitnings wohlfühlen - jedoch zielt Whitning nicht auf das Beiläufige, das Fischers Arbeiten kennzeichnet, das unspektakulär, geradezu un- künstlerisch einher kommt und umso mehr im Alltäglichen verankert ist. Andreas Fischer erweitert die Möglichkeiten seines Metiers. und er formuliert eine nachdenkliche Position in Bezug auf die Machbarkeit, das Funktionieren von Maschinen: deren Perfektion, ihre Steuerung durch den Menschen - und das Entgleiten jeder Kontrolle. *(Dr. T. Hirsch)*

Mechanische Manipulationen und technische Versuchsanordnungen dienen Andreas Fischer dazu, Dinge zum Vibrieren, Rotieren, Schwingen, Wackeln und zum Teil in letzter Konsequenz zum Verschwinden zu bringen. Der Reiz der Skulpturen besteht in ihrer seit kindlichen Faszination für Bastelei und Mechanik. Die Absurdität menschlicher Vorhaben werden in ihrer



oben: Gerrit Rietveld, Hängelleuchte L40, 1923

rechts: Gerrit Rietveld, Kubusleuchte, 1920



COSA NOSTRA criminal activities; schwarze Flagge: Ausdrucksmittel von internationaler Bedeutung, z.B. für die militärische Kapitulation (weißes Tuch), die Arbeiterbewegung (rot) den Anarchismus (schwarz). *(Brockhaus)*

FISCHER Andreas geb. 1972 in München - Studium an der Kunstakademie Düsseldorf.

Andreas Fischer entwickelt Apparaturen, die, vermit-

Widersprüchlichkeit, in ihrem absurden Witz pointiert. Fischer zieht den Betrachter mit in die Bewegung des Werkes hinein, um so dessen Handlung und die Auswirkungen seines eigenen an gesellschaftliche Normen und Regeln geschulten Verhaltens zu hinterfragen. Das Kunstwerk ist nur ein Wahrnehmungsangebot, an dem Handlungsalternativen erprobt werden können. Andreas Fischer macht auf die ästhetischen und architektonischen Parameter von Skulptur und Raum aufmerksam. Es wird nicht nur imaginiert, sondern durch körperliche Bewegung verursacht und physischer erlebbar gemacht. Dadurch ist das virtualisierte Werk in der Lage, zwischen körperlicher Erfahrung und intellektueller Erkenntnis zu vermitteln. *(Bernd Reijß)*

KOMISCH „Leute, die in einem Maschinenzitalter leben, werden natürlich bewusst oder unbewusst durch das Zeitalter, worin sie leben beeinflusst. Ich denke, ich war bewusst genug, als ich den Spott in die sakrosankte Ära hineinbrachte. Humor und Lachen das sind meine Lieblingswerkzeuge. Das mag von meiner allgemeinen Philosophie herrühren, die Welt nie allzu ernst zu nehmen – aus Angst, vor Langeweile zu sterben.“ *(M. Duchamp, Übrigens sterben immer die anderen)*

MASCHINENKUNST will nicht vom Leben, von der Wirklichkeit abgehobene elitäre Kunst sein. Sie bezieht sich vielmehr ganz direkt und fast ausschließlich auf die technisch-apparative Welt, in der wir leben, auf die Maschinenwelt, in der unsere Güterproduktion sich abspielt, auf eine Welt, die wir nutzen, meist aber ohne sie in ihren Mechanismen und Wirkungsweisen überhaupt noch zu verstehen. Maschinen sind einfach, überschaubar und durchschaubar; die mechanischen und motorischen Kräfte lassen sich gut beobachten. Die Werke sind jedoch keine musealen Anschauungsobjekte, sondern Kunstwerke. Sie sind plastisch bildnerische Gestaltungen, Konstruktionen im Raum, mit Achsen, Gestängen, Räderwerken, Hebeln, Scheiben, Ketten, Hämmern, Riemen und stets elektromotorischem Antrieb. Sie sind so kompliziert, dass sie anschaulich einfache oder mehrstufige Bewegungsvorgänge vollziehen. Tatsächlich war die Maschinenkunst eine „Erfindung“ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, viele Kunschtchaffenden reflektierten die Beschleunigung des modernen Lebens, die mit der Industrialisierung eingesetzt hatte.

Leo Dawidowitsch Trozkij meinte, das METALL sei Grundlage der wissenschaftlich-industriellen Organisation; somit das Material des neuen proletarischen Stils. Eisen besitzt in der Optik der Revolutionsästhetik ausgezeichnete Qualitäten; es sei wie Glas aus dem Feuer hervorgegangen, Symbol der Veränderung durch Arbeit. Stein und Holz galten als bourgeoise, als konterrevolutionär.

„Tatsächlich, die MODERNE TECHNIK ist anonym, allumfassend und diskret geworden. Letzteres auch, indem sie das Rad und die zirkuläre Bewegung völlig zu verbergen vermag. Aber weil die Technik geräuschlos geworden ist und sich mit Design, mit der glatten Schale und der Stromlinienform maskiert, macht sie vergessen, dass wir von ihr beherrscht werden, dass wir in einem technischen Zeitalter leben.“ *(J. Tinguely)*

MONTAGE bezeichnet zunächst generell den technischen Prozess des Zusammenfügens und seine Produkte. Allgemein ist Montage ein wesenhaft textgenerierender Prozess des künstlerischen Weltaufbaus aus einer Abfolge von Materialien. Im engeren Sinne bezeichnet sie ästhetische Verfahren und Werke, die aus ursprünglich separaten Teilen unterschiedlicher Herkunft etwas Neues zusammensetzen. Die Partikel an sich bleiben heterogen und wirken als erkennbare Bruchstücke. Montage bezeichnet im Arbeiten mit Fertigteilen oder objets trouvés die Demontage von Begriffen wie Mimesis, Geschlossenheit, Kausalität, Originalität und ist insofern besonders zur Problematisierung des Kunstbegriffs geeignet. Adorno und Bloch bezeichnen sie als Paradigma der Moderne. Der Begriff

wird auch im Theater verwendet. *(Metzler Lexikon, Literatur- und Kunsttheorie)*

Die NAUTILUS ist ein stählernes, fischförmiges Unterseeboot aus Jules Vernes Roman „20.000 Meilen unter den Meeren“ aus dem Jahr 1870. Nach den vagen Angaben ist das Boot ca. 70 Meter lang und an seiner dicksten Stelle 8 Meter breit. Angetrieben wird es von einer Schiffsschraube von 6 Meter Durchmesser, mit der es eine Geschwindigkeit von bis zu 100 km/h (ca. 54 kn) erreicht. Verne nahm bei der Nautilus gleich mehrere technische Entwicklungen vorweg: So laufen alle wichtigen Funktionen wie Antrieb, Steuerung, Beleuchtung etc. elektrisch ab. Gebaut wurde die Nautilus auf einer einsamen Insel, wobei Kapitän Nemo jedes Einzelteil unter einem anderen Namen von einem anderen Hersteller bezog und anschließend die Spuren seiner Arbeit vernichtete. Ihr Sinn und Zweck des Baus wird nicht restlos aufgeklärt. Sie ist zum einen eine Art Asyl für „Aussteiger“ aus der irdischen Welt und zugleich unterseeische Forschungsstation, zum anderen ein Rachewerkzeug. *(www.wikipedia.org)*

SARIC Dejan geb. 1966 in Smederevska Palanka, Jugoslawien - Studium an der Fakultät der bildenden Kunst Belgrad und der Kunstakademie Düsseldorf.



Dejan Saric, Mobil/Kugel, 2001

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch halten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.“ *(F. Kafka, Die Verwandlung)*

Die Arbeit von Dejan Saric zeigt auf den ersten Blick einen weißen, auf einem Untergestell aufgebockten Kubus mit zwei diagonal gegenüberliegenden Öffnungen. Das Innere dieses Raummodells erschließt sich dem Betrachter über zwei Spiegel, die seinen Blick zickzackartig durch den Raum lenken. Von dem eigentlichen Geschehen, das sich im Innern abspielt, bleibt er selbst ausgeschlossen. Nur für kurze Momente ist der Ausschnitt eines metallisch reflektierenden Körper sichtbar, der sich ungelenkt auf vier rollenden Beinen und durch einen Propeller, fast wie von Geisterhand durch den Raum bewegt. Das skurrile, käferähnliche Gefährt wird zudem durch zwei Überwachungskameras auf eine Wandfläche im Ausstellungsraum projiziert. Es entsteht so ein Dualismus zwischen Zeigen und Verbergen, zwischen Schutz und Auslieferung, zwischen Privatem und Öffentlichem. Die Ambivalenz ist intensiv. Die Installation von Dejan Saric suggeriert einen beklemmenden Moment und macht die prekäre Situation im Inneren visuell erfahrbar. Die Installation lässt trotz Ausgeschlossenheit am Geschehen eine reale physische Bedrohung und Aggression unvermittelt spürbar werden. *(Bernd Reijß)*

SCHOENMAKER Matthieu H.J. „The New Image of the World (Het neuwe wereldbeeld)“, 1915: „the two

fundamental complete contraries which shape our earth are: the horizontal line of power, that is the course of the earth around the sun an the vertical, profoundly spatial movement of rays that originates in the centre of the sun.“

SCHROTT Verweis auf Herkunft vieler Materialien und Warenrelikte von der Straße direkt vor der Tür. Was sie benutzen müssen sie nicht einmal in ihren Ateliers horten. Es liegt überall und jederzeit verfügbar herum. Die wissenschaftlich nicht mehr zu ortende Eigenständigkeit des Gefundenen und der vieldeutige Radius seiner Wirkungen auf Intuition und Imagination verleiht dem Werk seine Eigenart, ohne jedoch den ursprünglichen Kontext aus der bestimmten Gegenwart zu verhehlen. Unter diesem Gesichtspunkt zeigt das Spektrum gegenwärtiger Skulptur ein schillerndes Gesicht geprägt aus befreiender Aggressivität, spielerischer Ironie und intuitiver Begrenztheit sprengender Dynamisierung der deformierten, entseelten Warenteile. *(A. Poble, Kunstforum 1985)*

SUBVERSION kennt keine Richtung: Die durch Metaphern hergestellte Beziehung hat in der Kunst eine ähnliche Funktion wie das Gesetz der Kausalität in den Wissenschaften. Der geschickte Umgang des Künstlers mit der Metapher und die geschulte Einordnung durch den Exegeten schaffen eine beruhigende Atmosphäre gegenseitigen Verstehens und arroganter Toleranz – Consensus zwischen Geheimbrüderschaft und Eigenbrötelei: es herrscht Ruhe im Lande. Sie ist so subtil in Szene gesetzt durch Politiker und Medien, Sozialarbeiter und Softies, dass ein jeder schon die friedliche Epoche seiner Selbstverwirklichung angebrochen sieht. In dieses Freigehege kommt nun der Künstler, der den sich unbegrenzt Fühlenden ihre Beschränktheit klar macht, indem er Latten aus der nicht mehr wahrgenommenen Umzäunung bricht und sie als Schilder und Hürden aufstellt. Subtile, lapidare Gesten begleiten sein Tun. *(R. Speck, Kunstforum 1985)*

TAYLOR Lee Thomas geb. 1978 in Gütersloh – Studium an der Kunstakademie Düsseldorf.

Statement 1:
auf jeden!
freiheit und besitz!
entscheidungen faellen.
selbstbewusstsein gegen paranoia
ich bin mir selbst eine gefahr,
fuerchte die wahrheit.
weiter reisen.

(Kurzversion)
auf jeden!
freiheit und besitz!
entscheidungen faellen!

Statement 2:
intelligenz is evil

Statement 3:
stop trying to be what you are not and use the talents that you have got to live your life!

Statement 4:
ich will mich benehmen wie ein hund, ganz dreckig und ungesund.

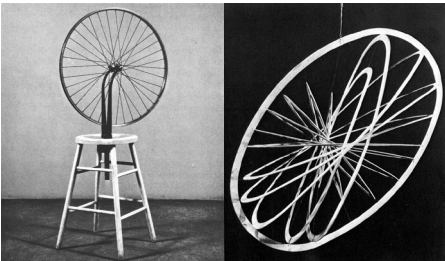
(L.T. Taylor, 2005)

„Lampe blöck nicht. Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm. Er war bleich und blau geädert. Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt. Als ich die Hand küsste, erschrak ich: Sie war lebendig und warm. Das Gesicht wurde mir zerkratzt. Ich nahm ein Küchenmesser und zerschchnitt ein paar Adern. Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf. Ein Mann indes kroch mit gesträubten Haaren. Einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf.“ *(J. von Hoddiss, Der Visionarr)*

Lee Thomas Taylor beschäftigt sich in seinen skulpturalen Installationen mit minimalistischen Formen-vokabular wie mit wahrnehmungspsychologischen Implikationen. Aus dem Experimentieren mit dys-funktionalen Objekten entwickeln sich so seine Arbeiten, Themen und Gedankenmodelle. Die Skulpturen wirken zum Teil sehr archaisch und einfach. Er setzt sich mit den allgemeine Gewohnheiten auseinander und vermittelt hierdurch den Gewohnheiten einen Schein von Ambiguität und erzählerischer Kraft. Er verbindet künstlerische Fragestellungen mit persönlichen wie auch fiktiven Wahrnehmungsmöglichkeiten. Die Kontextfrage von Kunst und Alltag wird deutlich und doch durch ihre Hintersinnigkeit persifliert. *(Bernd Reijß)*

„Ratsam ist es, von Desperados, Seiltänzern, Kanalarbeitern, Fälschern und Ungeschickten zu lernen oder sich zumindest beraten zu lassen.“ Ganz ähnlich hat das einmal Max Ernst formuliert, als er davon sprach, „fast unbegrenzte Möglichkeiten“ nur unter „vogelfreien Engeln und Teufeln“ zu haben, die Garanten der Vielseitigkeit sein. *(B. Eckers)*

TINGUELYs Materialien sind der Schrott der banalen alltäglichen industriegesellschaftlichen Realität, sind die gebrauchten Dinge des Menschen, die er zu neuer Funktion „beseelt“ und die gerade deswegen in ihrer Gestalt, ihren differenzierten mechanischen Gesten und in ihrem ganzen maschinellen Wesen so sehr an die verschiedenen Eigenarten der Menschen erinnern. (...) Ein Rad, was Tinguely besonders faszinierte, welches er jedoch erst kennenlernte, als er selbst längst kinetische Werke schuf, ist das Rad Duchamps „Roue de bicyclette“ (1913), das sich „völlig zweckfrei drehte“. „Dieser komische Apparat hatte keinen Zweck, außer den Kunstcharakter loszuwerden. Es war eine Phantasiemaschine. Ich nannte es nicht ‚ein Kunstwerk‘. Noch betitelte ich es sonst wie. Ich wollte die Sehnsucht, Kunstwerke zu schaffen, abstreifen. Warum sollte es statisch sein?



rechts: Marcel Duchamp, Roue de bicyclette, 1913

links: Aleksandr Roditschenko, Raumkonstruktion Nr. 12, 1920

Das Ding – ich meine das Fahrrad- hatte ich, bevor ich die Idee hatte. Ohne jede Intention, es auszustellen, und sicherlich nicht in der Absicht, zu sagen: Ich war es, der es schuf, und keiner hat es vor mir getan.“ *(M. Duchamp, Übrigens sterben immer die anderen)*

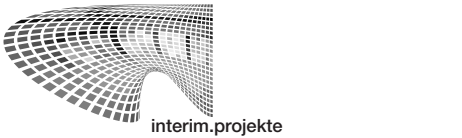
Ziel der VERFREMDUNG ist, die Kunst der Erkenntnis zu öffnen und parallel zum wissenschaftlichen Experiment künstliche sowie künstlerische Modelle der gesellschaftlichen Realität zu schaffen. Dazu werden das Gewohnte bzw. Bekannte fremd gemacht und die unsichtbaren Bewegungsgesetze des gesellschaftlichen Zusammenlebens parabelhaft zur ästhetischen Anschauung gebracht. Verfremdung erstmals in der Verbform bei B. Auerbach (Neues Leben, 1842) nachgewiesen, geht zurück auf G. W. F. Hegels Begriff der „Entfremdung“, der dieser als Bedingung von Erkenntnis theoretisch begründet hat:

„Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt, nicht erkannt.“ Um zum Gegenstand der Erkenntnis zu werden, muss die unmittelbare Apperezeption negiert werden und das zu erkennende Objekt die Gestalt von etwas Fremdartigen erhalten. Über die Negation dieser Entfremdung (Negation der Negation) ist Erkennen gewährleistet. Brecht übernimmt, als er

1936 Verfremdung erstmals verwendet, die theoretische Position Hegels, verbindet sie zugleich aber mit seiner Ästhetik des kritischen Realismus. Diese hat zum Ziel, mit bewusst demonstrierenden Mitteln (Zeige, was du zeigst) die von Karl Marx dem Begriff der Entfremdung zugeführten materiellen Aspekte offen zulegen: die Fremdbestimmung des Menschen durch Unterdrückung und Ausbeutung sowie die internalisierten gesellschaftlichen Zwänge, die menschliches Selbstbewusstsein verhindern.

Das Phänomen Verfremdung überschreitet die Grenzen der bildenden Künste, und es ist nicht übertrieben, es als die eigentliche Triebfeder zu betrachten, aus der sich das ableitet, was unser Jahrhundert als das Originellste und Erfinderischste hervorgebracht hat. Die Anleihe und die Verfremdung, Kinder unseres Jahrhunderts geboren aus der Industriegesellschaft und ihrem Gegenstandüberfluss, liefern ein unschätzbares Potenzial, an das heranzugehen die Künstler erst begonnen haben. In einer Welt, in der die Güterproduktion zur Religion wurde, da man nicht aufhört uns weiszumachen, dass die Arbeit und – als Konsequenz- unser Leben davon abhängen, ist es wohl normal, dass die Kunst das Gegenteil tut. *(Metzler Lexikon, Literatur- und Kunsttheorie)*

VERFREMDUNGSEFFEKT, auch V-Effekt Bezeichnung von Bertolt Brecht für die technischen und sprachlichen Mittel, die v.a. im Theater Verfremdung hervorbringen. Die Basis bildet die Überzeugung, dass Kunst in der fortgeschrittenen und immer komplexer gewordenen Industrie- und Massengesellschaft nicht (mehr) täuschen darf (ästhetische Illusion), sondern alle Mittel offen legen muss, die sie zu ihrer Verfertigung benötigt hat, d. h. Kunst muss zeigen, dass gezeigt wird (Illusionsdurchbrechung). Dies geschieht unter anderem dadurch, dass (a) die Darsteller einer Rolle nicht in ihr aufgehen, sondern sie während der Verkörperung zugleich kritisieren und kommentieren (Überführung in die dritte Person), dass (b) bei musikalischen Partien die Handlung durch Lichtwechsel unterbrochen wird und die Darsteller eine neue Haltung einnehmen (Desillusionierung), dass (c) die Trennung Bühne/Publikum durch Einführung einer halbhohen Gardine, die die Zuschauer z.B. an Umbauten beteiligt, und durch direkte Ansprache sowohl während des Geschehens als auch durch Prolog und/oder Epilog durchbrochen wird (Niederlegung der vierten Wand), dass (d) mögliche und widersprüchliche Alternativen zur gezeigten Handlung angedeutet und mitgespielt werden und/oder dass (e) überraschende sprachliche Wendungen den gewohnten Sinn von Worten oder Sätzen umkehren und durch Doppeldeutigkeit kritisieren. Alle Mittel dienen dazu, die Zuschauer in eine entspannte, beobachtende und damit kritische Haltung zu versetzen, die es ihnen ermöglicht, die künstliche und kunstvolle Demonstration auf der Bühne mit ihren realen Erfahrungen zu vergleichen und aus dem Vergleich möglicherweise Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Verhalten zu ziehen. Zugleich ist der V-Effekt nötig, um die verborgenen, nicht sichtbaren Bewegungsgesetze der Gesellschaft zur Anschauung zu bringen und damit zu demonstrieren, dass die Zuschauer die sie bestimmende Realität und das ihnen vermeintlich Bekannte (eigentlich) gar nicht kennen. Die Demonstration der Kunst als Kunst greift auf verschiedene Traditionen des Komischen, z.B. der Commedia dell’arte, zurück und soll dadurch auch das Vergnügen der Zuschauer an der Kunst verbürgen. *(J. Knopf: Brecht-Handbuch, 1996)*



THINGS TO DO: # 08.05

zu der Ausstellung:

V-EFFEKT

TOBIAS BREMBECK, ANDREAS FISCHER, DEJAN SARIC, LEE THOMAS TAYLOR

10. September - 23. Oktober 2005

Herausgeber und Organisation:
Andreas Gärtner, Andrea Weiß
Gestaltung: Andreas Gärtner
Inhalt: Dank an die Künstler, Regina Barunke und Bernd Reiß

free
200 copies
Do not litter

interim.projekte

Andreas Gärtner und Andrea Weiß
HAFEN 2, Hafen 2a, D-63067 Offenbach/Main
+49 (0)69 98 55 85 11, www.interim-projekte.net
Mittwochs und Sonntags von 15 bis 19h, u. n. V.