

Detail ist

alles

24/06–

16/10/16

Vito

Acconci

Francis

Aliys

Samson

Kambalu

Jiří

Kovanda

Klara

Lidén

Ahmet

Öğüt

Roman

Ondak

Neša

Paripović

Pilvi

Takala

Kunsthalle

Mainz



KULTUR
SOMMER
RHEINLAND
PFALZ

Jiří Kovanda

*1953, Prag, Tschechien

- 1 *CONTACT, September 3rd, 1977, Prague, Spálená Street, Vodickova Street, Going down the street I am bumping into passers-by, 1977,*
Schwarz-Weiß Fotografie, maschinengeschriebener Text auf Papier, 33 x 24 cm
- 2 *September 3rd, 1977, Prague, Wenceslas Square, On an escalator... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me..., 1977,*
2 Schwarz-Weiß Fotografien, maschinengeschriebener Text auf Papier
- 3 *ATTEMPTED ACQUAINTANCE, October 19th, 1977, Prague, I invited some friends to watch me trying to make friends with a girl., 1977,*
4 Schwarz-Weiß Fotografien, maschinengeschriebener Text auf Papier

© Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Group und ERSTE Stiftung

Die Fotografien dokumentieren drei Aktionen des tschechischen Künstlers Jiří Kovanda, die er im Herbst 1977 im Stadtraum von Prag ausführte. Seine Performances sind so diskret, dass sie kaum auffallen und sich wenig vom Alltag unterscheiden. Seine Gesten sind in ihrer Einfachheit gleichzeitig poetisch und präzise und bekommen im Kontext eine politische Dimension. In dem nach dem Prager Frühling 1968 durch die Sowjetunion stark regulierten und kontrollierten Land Tschechoslowakei führten schon kleine Abweichungen von der Norm, erst recht künstlerische Aktivitäten, zu Konflikten mit der Staatsgewalt. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen zog sich der Autodidakt Kovanda nicht in den privaten Raum des Ateliers zurück und flüchtete sich nicht in die scheinbar weniger kontrollierte ländliche Umgebung. Er blieb in Prag und entwickelte Konzepte für ephemere Aktionen, die so subtil waren, dass er sie im Stadtraum ausführen konnte ohne Repressionen zu befürchten. So handelt Kovanda heimlich, fast unbemerkt, wenn er einzelne Passanten auf der Straße bewusst anrempelt, sich auf der Rolltreppe umdreht und seinen Hintermann fixiert oder Flirtversuche unternimmt, die von Freunden beobachtet werden. Als Schauplätze wählte er zentrale und deshalb besonders überwachte Plätze und Straßen, den Marktplatz Altstädter Ring und den Wenzelsplatz, ein Ort mit politischer Brisanz, da sich dort der Student Jan Palach aus Protest gegen den Einmarsch sowjetischer Truppen 1968 verbrannte. Gleichzeitig sind der große Platz und die angrenzende Vodičkova

Straße, Orte, die der Künstler regelmäßig frequentierte, da er neben seiner künstlerischen Tätigkeit auf der Baustelle einer U-Bahnstation in der Nähe arbeitete. Seine Interventionen im öffentlichen Raum bilden Versuche ab, mit den Menschen seiner Umgebung in Kontakt zu treten. Indem er sie direkt anspricht, wie zufällig an ihnen vorbei streift oder sie anstarrt, baut er verbal und körperlich Verbindung auf. Er durchbricht die Einsamkeit des Menschen in der Öffentlichkeit und holt damit seine Mitbürger für kurze Zeit aus ihrer Isolation.

Vito Acconci

*1940, New York, USA

- 1 *Following Piece, 1969,*
5 gerahmte Fotografien, 142,9 x 229,2 cm
Courtesy of Kenny Schachter and Ilona Rich

Die Straßen der Großstadt waren Ende der 1960er ein beliebter Ort für die neu entstehende Kunstform der Performance, die sich vom Theater und den Galerien nach draußen in die reale Welt verlagerte. Der US-amerikanische Performance- und Medienkünstler Vito Acconci war einer der ersten Künstler, die begannen mit ihren Körpern das urbane Territorium zu erobern. Wie Kovanda, Aljys und Paripović wählte er das Gehen als ein einfaches Mittel, um sich die Stadt in ihrer Materialität zu erschließen und in physischen Dialog zu treten mit dem Untergrund und der Umgebung.

Following Piece entstand für die Ausstellung *Street Works*, für die Künstler innerhalb eines Monats Events und Aktionen im Stadtraum des Big Apple realisierten. In seinen späteren Erinnerungen sagte Acconci: „Die Straßen gehörten uns.“ Sie bildeten die Spielwiese für künstlerische Aktionen.

Im *Following Piece* beschäftigte ihn vor allem das Phänomen der Menschenmassen. Die moderne Metropole ist seit ihrer Entstehung geprägt von einem kontinuierlichen Strom anonymer Passanten, der sich durch sie hindurch schiebt. Dem Zufall folgend pickte sich Acconci eine Person aus dieser Masse heraus. Er fokussierte sie und folgte ihr bis sie den öffentlichen Raum verließ und in einen privaten Raum eintrat, zu dem der Künstler keinen Zutritt hatte. Im Oktober 1969 wählte er jeden Tag einen anderen Passanten aus und verfolgte ihn heimlich durch die Straßen Manhattans. Ein Assistent fotografierte ihn dabei. Acconci selbst führte Protokoll darüber und schickte seine Berichte an Freunde aus dem Kunstbereich. Im

Gegensatz zu professionellen Beschattern, wie Detektiven oder Agenten, ging es dem Künstler nicht um Informationsbeschaffung, sondern um den Akt der heimlichen Verfolgung als solchen und dessen Dokumentation. Ihn faszinierte die Idee Kontrolle abzugeben, sich jeden Tag auf eine neue Person einzulassen und sich von ihr ohne deren Wissen durch New York führen zu lassen.

Francis Alÿs

*1959, Antwerpen, Belgien

- 1 *Tourist, Cathedral / Turista, Catedral Metropolitana*, 1994, Gerahmte Farbfotografie, 29,8 x 23,6 cm
Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zürich

Der Belgier und studierte Architekt Francis Alÿs zog 1987 im Rahmen eines Hilfsprojekts nach Mexiko City. Mit seinen „Paseos“ zu Deutsch „Spaziergänge“ durch seine Wahlheimat und andere Metropolen wurde er international bekannt. Das primäre Forschungsfeld des multimedial arbeitenden Künstlers ist dabei das öffentliche Leben auf Straßen und Plätzen der mexikanischen Megacity. Es sind elementare Handlungen und Bewegungen, wie das Gehen, mit denen er sich subversiv und gleichzeitig spielerisch urbane Systeme aneignet und in Routinen des Alltags interveniert. Es entfalten sich kleine Geschichten, die er filmisch und fotografisch festhält.

Auf der Fotografie mit dem Titel *Turista* ist der Künstler zu sehen, mit Sonnenbrille lässig an einem Zaun lehnd, aufgereiht neben Arbeitssuchenden. Die Männer stehen auf dem Zócalo, einem zentralen Platz der mexikanischen Hauptstadt und bieten auf bunten Pappschildern ihre Dienste als Maler, Klempner oder Gipser an. Der Künstler sticht durch seine Größe, seine Kleidung und sein westliches Aussehen zwischen den Tagelöhnern sofort heraus. Neben all den Männern, die ihre handwerklichen Qualifikationen offerieren, bietet der Künstler auf seinem Schild seine Dienste als Tourist an, eine Freizeittätigkeit für die kein Können erforderlich ist. Er thematisiert damit seine Außenseiterrolle als Belgier in Mexiko und wählt dafür ganz bewusst den Mittelpunkt der Stadt aus. Der Zócalo von Mexiko-City ist einer der größten und bekanntesten Plätze der Welt. Er stellt das Zentrum der nationalen Identität des Landes dar. Die Gebäude, die sich um ihn gruppieren, symbolisieren die Macht der Kirche und der Regierung. Schon zur Zeit der Azteken stand dort der Palast des Königs.

Heute befinden sich hier unter anderem die Kathedrale und der Nationalpalast. Somit ist es auch ein anziehender Punkt für Touristen. Vor dieser Kulisse kennzeichnet sich der Künstler selbst als Fremder und bietet seinen Blick von außen auf die Stadt und seine Bewohner an.

Klara Lidén

*1979, Stockholm, Schweden

- 1 *Position 0310*, 2010, 4-Kanal-Video auf 4 Monitoren in Farbe, Courtesy Galerie NEU und Klara Lidén

Die bevorzugten Themen der schwedischen Künstlerin Klara Lidén sind ziviler Ungehorsam, verborgene Aggression und Rebellion in der heutigen Gesellschaft. Im Mittelpunkt ihrer kurzen Videofilme steht sie selbst und führt beispielsweise im Stadtraum oder in Privatwohnungen performative Aktionen aus. Diese wirken wie zufällig gefilmt, die Bilder sind oft verwackelt und unscharf. Durch die Einfachheit der Aufnahmetechnik konzentrieren sich die Filme auf das Essentielle: Die Handlung und den Ort. Dabei nutzt Lidén ihren Körper als künstlerisches Mittel um sich aktiv und teilweise provokativ öffentliche Räume zurück zu erobern und protestiert damit gegen Regulierungen des Alltags.

Nicht immer sind Klara Lidéns Aktionen offensiv provokant, ihre Arbeit *Position 0310* ist sehr subtil: Im vierteiligen Video klammert sich die Künstlerin in mehreren Metern Höhe an Säulen von Gebäuden, eine Laterne und ein Gasrohr. Als Setting wählt sie die trostlosen Orte der Großstadt: Parkplätze, Straßenzüge, Plattenbauten. Wie ein Klammeraffe hängt sie an den Betonbäumen im Asphaltschungel. Unbemerkt von den Verkehrsteilnehmern, nahezu unsichtbar verharrt sie in ihrer Position. Der Betrachter des Videos entdeckt sie jedoch sofort, steht ihre einfache Handlung doch im Mittelpunkt der statisch wirkenden Bilder, die nur von vorbei fahrenden Autos und Passanten belebt werden. Als Einzelkämpferin, abgeschnitten und abgekapselt vom Rest der Welt durch die erhöhte Position, ist sie auf dem verlassenem Parkplatz genauso einsam wie mitten im Stadtgetümmel. In ihren Versuch der Eroberung des Stadtraumes investiert sie all ihre Kraft: Die körperliche Anstrengung ist enorm bei diesem ungleichen Zusammenprall von Beton und Körper. Erst als sie ihre Kräfte verlassen, lässt sich die ganz in schwarz gekleidete Künstlerin langsam nach unten gleiten.

Ahmet Ögüt

*1981, Diyarbakır, Türkei

- 1 *Somebody Else's Car*, 2005, Doppel-Diaprojektion
Courtesy the artist

Ahmet Ögüts besonderes Interesse gilt dem öffentlichen Raum als Ort der sozialen Interaktion und der kontinuierlichen Erneuerung, aber auch als Ort staatlicher Kontrolle und Beobachtung, die er zu unterlaufen versucht. Der ideale öffentliche Raum ist für ihn frei von Regulierungen und eine neutrale Plattform, auf der sich die Gesellschaft in allen ihren Manifestationen und mit all ihren Meinungen ausdrücken kann. Mit subtilem Humor und Ironie nimmt er sich dem urbanen Raum an, transformiert einzelne Begebenheiten und verändert die Situation so grundlegend.

Als Setting für *Somebody Else's Car* wählt der kurdische Künstler öffentliche Parkplätze. Er sucht sich nach dem Zufallsprinzip zwei Autos aus, beklebt diese blitzschnell mit vorgefertigten Folien und verschwindet so schnell wie er gekommen ist. Die Eile ist nicht unbegründet, handelt er doch ohne Erlaubnis der Besitzer. Ein ganz normales rotes Auto bekommt mittels gelber Streifen und einer Leuchtschildattrappe aus Karton eine neue Identität: Es verwandelt sich in ein Istanbuler Taxi. Ein weißes Auto wird mit blauen Streifen und Schrift sowie einem unechten Blaulicht versehen und wird so zum türkischen Polizeiauto. In einer Tasche bringt der Künstler alles mit, um diese Intervention mit wenigen Handgriffen in Windeseile zu vollziehen. Dabei blickt er sich immer wieder um, als würde er gleich von jemandem bei einem Akt des Vandalismus ertappt werden. Doch der einzige Schaden ist die Verwirrung der Besitzer auf der Suche nach ihrem Auto und deren Verblüffung und vielleicht auch Amüsement beim Wiedererkennen.

Ögüt erschafft eine vorübergehende Realität, die sich bei genauerem Hinsehen als Illusion entpuppt und verweist dabei auf Fiktionalität von Symbolen und Zeichen im Alltag. Beim gelben Auto denkt man vielerorts sofort an ein Taxi, ein weißes Auto mit blauem Streifen signalisiert in der Türkei Polizei. Dies sind jedoch nur abstrakte Zeichen, die ein gewöhnliches Auto zu einem Symbol werden lassen; das Polizeiauto symbolisiert die Staatsmacht und das Taxi verkörpert ein Mittel der Dienstleistung, das im Stadtbild von Istanbul omnipräsent ist.

Samson Kambalu

*1975, Malawi

- 1 *Metropolitan*, 2016, 12 Nyau Cinema Filme
Courtesy the artist and Kate MacGarry Gallery, London

Das laufende Projekt *Nyau Cinema* des südostafrikanischen Künstlers Samson Kambalu beschäftigt sich mit dem Medium des Films und dessen Geschichte. Ein Teil davon, zwölf Kurzfilme, werden in der Kunsthalle präsentiert. In den gezeigten tonlosen Filmsequenzen, die in ihrer Ästhetik an kleine Lustfilme aus der Stummfilmzeit erinnern, ist der Künstler selbst, bei der Durchführung kleiner Performances zu sehen. All diese Filme folgen denselben von ihm festgelegten Prinzipien:

1. Ein Nyau Film muss als Clip konzipiert sein, der nicht länger als eine Minute dauert.
2. Die Performance soll spontan und (orts-)spezifisch zu vorgefundener Architektur, Landschaft oder einem Objekt sein.
3. Die Performance tritt mit dem Medium des Films in Dialog.
5. Die Kostümierung entstammt dem Alltag.
6. Die Handlung muss subtil, spirituell, grenzüberschreitend und verspielt sein.
7. Die Bearbeitung sollte sich auf die Ästhetik des primitiven Kinos und des Stummfilms beschränken.
8. Ton wird sparsam eingesetzt oder bei den Filmscreenings live gespielt.
9. Nyau Filme werden in speziell dafür entworfenen Kabinen oder in improvisierten Kinoinstallationen vorgeführt, welche den Geist der Filme ergänzen.
10. *Nyau Cinema* ermuntert das Publikum zur aktiven Teilnahme.

Das nach diesen Vorgaben entstandene Filmmaterial bearbeitet der Künstler mit Schwarz-Weiß- und Sepiafiltern, so dass sie in ihrer Ästhetik direkt auf frühe Filme aus den Anfangszeiten des Kinos rekurrieren. Er zelebriert die Möglichkeiten der Filmbearbeitung mit einfachen Mitteln, ändert beispielsweise die Abspielrichtung oder wiederholt einzelne Se-

quenzen. Man sieht den so animierten Filmen Kambalus Begeisterung für das Medium an, dessen Grenzen er spielerisch ausdehnt.

Samson Kambalus Faszination für den Film entstand bereits während seiner Kindheit in Malawi, als er Filmvorführungen mit alten Projektoren sah. Im Kinosaal musste aufgrund von Verschleißerscheinungen des Materials oft improvisiert werden und so entstanden ganz eigene Werke. Es verschwanden ganze Szenen oder sie wiederholten sich mehrfach. Auch im Titel des Projektes verweist Samson Kambalu auf seine Wurzeln. „Nyau“ ist ein Begriff aus der Sprache der Chewa, einem Bantu-Volk, dem der Künstler angehört. Er wird in rituellen Zusammenhängen gebraucht und bezeichnet unter anderem einen Geheimbund und dessen Tänze mit Masken bei Festen und Initiationsfeiern.

Die Ideen für Kambalus Filme entstehen auf Spaziergängen in unterschiedlichen Outfits. Wenn ihn ein Ort oder eine Situation inspiriert, bittet er Passanten ihn zu filmen. Wie die Mitglieder des Geheimbundes mit ihren Masken verschiedene Personen oder Tiere darstellen, schlüpft Kambalu mit seiner Kleidung und in seinen Handlungen in unterschiedliche Rollen. Die daraus resultierenden kinematischen Fragmente vermischen Slapstick mit spirituellen Ritualen. Es sind kurze poetische Augenblicke, in denen der Künstler die Atmosphäre der Orte und der Situationen einfängt und auf Film bannt.

Pilvi Takala

*1981, Helsinki, Finnland

- 1 *Bag Lady*, 2006,
Diaprojektion mit zwei Projektoren, 8 min
Courtesy the artist and Carlos/Ishikawa London

Mit einfachen, aber wirksamen Gesten verändert die finnische Künstlerin Pilvi Takala das Gefüge des Alltags, indem sie ungeschriebene Regeln des Zusammenlebens in Frage stellt. Ihre Videos, Fotos, Installationen und Texte basieren auf Interventionen im halb-öffentlichen Raum, die mit versteckter Kamera gefilmt werden. Meist ist sie selbst die Hauptakteurin, die in ihren kleinen soziologischen Experimenten die Grenzen der menschlichen Toleranz auslotet. Es sind alltägliche, vertraute Orte und Situationen, die die Künstlerin mittels subtiler Interventionen stört. Der Ausgang ihrer Aktionen sowie die Reaktionen ihrer Mitmenschen sind stets völlig offen.

Der Schauplatz ihrer Aktion *Bag Lady* ist ein Kaufhaus, ein Ort des Konsums und der Zerstreung, aber auch ein stark kontrollierter Raum, der Sicherheit und Perfektion verspricht. An mehreren aufeinander folgenden Tagen bummelt sie mit einer durchsichtigen Plastiktüte voll Bargeld durch die Einkaufspassage „Arkaden am Potsdamer Platz“ in Berlin. Statt mit Taschen voller Waren, spaziert sie mit deren monetärem Gegenwert durch den Konsumtempel. Dabei verhält sie sich wie eine ganz normale Kundin, aber ihr Versuch das sichtbare Geld zu investieren gestaltet sich nicht einfach. Die Transparenz der Tüte ist nur ein kleines Detail, eine minimale Abweichung von der Norm, das Ärger, Irritation, aber auch Hilfsbereitschaft hervorruft. Obwohl Pilvi Takala sich an einem Ort des Konsums befindet, wird es als befremdlich oder sogar verdächtig wahrgenommen, dass ein Mensch sein Geld so offensichtlich zur Schau trägt – ein Paradox. Sobald die Menschen bemerken, dass die Künstlerin kein deutsch spricht, wird sie von einigen als Fremde angesehen, die mit den Verhaltensregeln im Land offensichtlich nicht vertraut ist. Gerade in Deutschland ist „Geld“ ein großes Tabuthema. Es ist sehr persönlich, man spricht nicht darüber und zeigt schon gar nicht offen was man hat. Takala sorgt für Transparenz im doppelten Sinne und macht deutlich, dass es möglich ist implizite, unausgesprochene Regeln aufzudecken, indem man diese bricht. Gleichzeitig übt sie subtil Sozialkritik: Als „Bag Ladies“ werden umgangssprachlich

obdachlose Frauen bezeichnet, die ihre Besitztümer in Einkaufsstützen mit sich tragen. Die Künstlerin spielt im Titel mit dieser Doppeldeutigkeit und regt in vielfacher Weise zum Nachdenken über Konsum, soziale Gefüge und Verhalten in der Öffentlichkeit an.

Neša Paripović

*1942, Belgrad, Serbien

1 *N.P. 77*, 1977,
Video, 22:35 min

Neša Paripović ist eine Schlüsselfigur der Konzeptkunst der 1970er Jahre in Serbien. Zu der Zeit war er Teil einer Gruppe junger Künstler, darunter auch Marina Abramović und Raša Todosijević, die, aufgerüttelt von den Studentenprotesten 1968, eine Gegenbewegung zum dominierenden modernistischen Kunstverständnis der Zeit formierten. Sein Video *N.P. 77* gilt als Opus Magnum seiner Kunst. Es ist der zweite Part einer dreiteiligen Serie filmischer Arbeiten, die Ende der 1970er Jahre entstand. Alle drei Teile werden durch den Titel, die Initialen des Künstlers, als Selbstporträts ausgewiesen.

Das Konzept des Videos ist denkbar einfach: In kurzen Ausschnitten verfolgt eine Kamera den Künstler bei seinem rasanten Spaziergang durch das sommerlich-grüne Belgrad. Adrett gekleidet im Stil der Zeit mit braunem Samtblazer und Schlaghosen erkundet er, scheinbar einer imaginären Linie folgend, die Stadt: Seine Erforschung des Stadtraumes beginnt in einem Park am Stadtrand, in schnellem Lauf arbeitet er sich über die Vorstadt zum Zentrum vor, um die Stadt am Ende wieder über die Peripherien zu verlassen. Auf seinem Weg unterscheidet er nicht zwischen privatem und öffentlichem Grund und Boden, Mauern und andere Abgrenzungen überwindet er selbstbewusst. Er geht den direkten Weg, nimmt keine Umwege in Kauf. Es ist eigentlich nichts Ungewöhnliches jeder hat schon mal eine verbotene Abkürzung genommen, um schneller an sein Ziel zu gelangen, Paripović treibt dieses Verhalten jedoch auf die Spitze. Aber folgt er tatsächlich einer Linie? Der Künstler läuft, biegt um die Ecke, verschwindet aus dem Blickfeld, nur um gleich wieder aufzutauchen. Das verbindende Element ist die konstante Bewegung. Sein Weg ist jedoch eher ein Zickzackkurs, die Linie entsteht durch die Filmschnitte im Kopf des Betrachters. Die Arbeit ist nicht nur ein Selbstporträt des Künstlers, in

seiner Eile wirkt er wie eine Karikatur der Figur des Flaneurs, sondern vor allem auch eine Momentaufnahme von Belgrad, einer Stadt in Bewegung, deren Aussehen sich ständig wandelt.

Klara Lidén

*1979, Stockholm, Schweden

2 *Paralyzed*, 2003, Video, Farbe, Sound, 3:08 min
Courtesy Galerie NEU und Klara Lidén

Paralyzed ist eines der bekanntesten Werke der schwedischen Künstlerin, in dem sie hemmungslos und ungelentk durch die Stockholmer Metro tanzt. Das Video beginnt mit einer ganz alltäglichen Szene: Eine junge Frau sitzt in der spärlich besetzten Bahn und schaut desinteressiert aus dem Fenster. Plötzlich gerät die Situation in Bewegung, Lidén steht auf und beginnt unterlegt mit Schlagzeugtakt und ekstatischem Gesang das Tanzbein zu schwingen. Sie hangelt sich an Haltestangen entlang, schlägt Purzelbäume auf dem schmutzigen Boden, kriecht in Gepäckablagen und entledigt sich dabei hin und wieder eines Kleidungsstückes. Mal erinnern ihre Bewegungen an Skanken, den Tanzstil des Ska und Punk, mal an einen wenig erotischen Stangentanz. Die Menschen im Zug, die zu unfreiwilligen Zeugen werden, sind irritiert, einer blickt sie ratlos an, eine andere versucht sie zu ignorieren und sich ganz ihrer Zeitung zu widmen. Doch sie alle kommen nicht umhin immer wieder verstohlene und beschämte Blicke zu ihr zu werfen. Unbeeindruckt von den Reaktionen der Mitfahrenden lässt sie ihren Gefühlen und ihrem Körper freien Lauf und bricht damit gleich mehrere Konventionen des Verhaltens im öffentlichen Raum. Mit dieser Aktion drückt die Künstlerin ihren angestauten Unmut und Ärger über die Zugeknöpftheit aus, die von ihren Mitreisenden zur Schau getragen wird: Die Menschen blicken stumm vor sich hin, sind wie paralysiert und erstarrt. Lidén fungiert als Eindringling, der die Routine des Bahnfahrens stört und die statische lethargische Situation mit wilden Bewegungen unterbricht. Mit ihrem ganzen Körper eignet sie sich den Raum an, nimmt ihn gleichsam ein und hüpfert am Ende befreit durch den Zug, wie durch eine Gänseblümchenwiese.

Pilvi Takala

*1981, Helsinki, Finnland

2 *The Angels*, 2008, Video, 2:07 min
Courtesy the artist and Carlos/Ishikawa London

Auch in ihrem Video *The Angels* infiltriert die finnische Künstlerin die käufliche Welt der Waren. Gekleidet wie eine Angestellte vollzieht sie kleine Akte der Fürsorge in Einkaufsläden. Ohne dass sie von den Kunden, für die sie als eine Art Schutzengel fungiert, bemerkt, von den anderen Besuchern der Läden jedoch durchaus wahrgenommen wird, macht sie kleine Missgeschicke ungeschehen. Sie schließt geöffnete Rucksäcke, steckt einen verlorenen Schal zurück in die Tasche und zieht ein hochgerutschtes Kleid zurecht. Es sind Kleinigkeiten, von denen die Betroffenen keine Notiz nehmen, die von der aufmerksamen „Servicekraft“ aber sofort erkannt werden. Im Trubel der Geschäftigkeit vollzieht sie Handlungen der Freundlichkeit und des Miteinanders. Gleichzeitig sind ihre Handlungen so ungewohnt, dass sie suspekt erscheinen. Es wirkt aufdringlich, wie die übereifrige Shopmitarbeiterin sich einmischt, indem sie sich an den Taschen und an der Kleidung anderer zu schaffen macht. Ist das noch fürsorglich oder schon ein deutlicher Eingriff in die Privatsphäre, in den intimen Bereich der Ladenbesucher? Die Künstlerin in ihrer Rolle unterstützt die Kunden, doch ist dafür eine ständige Kontrolle vonnöten. Keine noch so kleine Abweichung von der Ordnung entgeht ihr; sie schafft das perfekte, sichere Kaufambiente. Der Preis dafür sind die totale Kontrolle, beständige Nachstellung sowie das Ausmerzen von Abweichung und Spielraum.

Francis Alÿs

*1959, Antwerpen, Belgien

2 *Drumming* (also known as *Railings*), 2004, Drei-Kanal-Video, Farbe, Sound / *Park Crescent*, 3:25 min, *Sample 1*, 1:35 min, *Onslow*, 1:21 min, Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zürich

Kinderspiele seien eine Hauptquelle seiner Inspiration, sagt Francis Alÿs. Sie sind auch Vorbild für seine gefilmte Performance *Railings*. Dabei agiert er erstmals nicht in der Hauptstadt seiner Wahlheimat Mexiko, sondern in London, einer Stadt mit einer langen Tradition für Musik, die schon unzählige bekannte Musiker hervorgebracht hat. Virtuoso verbindet er Musik mit einer beliebten Beschäftigung von Kindern: Er spaziert durch die Stadt, in der Hand hält er einen Drumstick und verwandelt quasi im Vorbeigehen Architektur in Musik. Jeder Zaun und jedes Gitter, jede Absperrung erzeugt andere Geräusche und wird für einen Augenblick zum Instrument. Mal streift er mit dem Stab nur entlang und überlässt die Töne dem Zufall, mal trommelt er ein kleines rhythmisches Konzert. *Railings* ist der Auftakt einer Reihe von sieben Stadterkundungen in London. Der Künstler greift sich jeweils ein Detail heraus, das er als besonders kennzeichnend für das Stadtbild empfindet. Die Geographie und Topographie von London gibt den Takt an: Die Abstände zwischen den Stäben bestimmen das Tempo, die Dicke und das Material variieren die Töne, ein Tor markiert eine Pause. Die Melodie vermischt sich mit den Geräuschen der Stadt, kleine Szenen am Rande spiegeln die Atmosphäre des Ortes wieder. Der Künstler lenkt die Aufmerksamkeit auf ein unscheinbares Element und doch ein spezifisches Charakteristikum der Stadt: Zäune und deren Allgegenwärtigkeit, verweisen auf den Charakter der Bewohner, deren Abgrenzung voneinander und auf die historische Aufteilung und Kennzeichnung von Besitz.

Alÿs spaziert durch wohlhabende Gegenden in West-London – Onslow Square, Park Crescent, Bolsover Street – vorbei an prunkvollen, herrschaftlichen Häusern mit Stuck, Säulen, Marmor, goldenen Türklinken, teuren Autos und Privatgärten. Wohnanlagen, wie die beiden eleganten halbkreisförmigen Park Crescent-Gebäude aus dem 19. Jahrhundert, wurden als Stadtresidenzen für Adlige erbaut und sind heute Luxusapartments. Der Künstler klopft an die Mauern und Zäune mit denen die Londoner Upper Class ihre Statussymbole umgibt.

Roman Ondak

*1966, Žilina, Slowakei

- 1 *Announcement*, 2002,
Soundinstallation
Courtesy the artist, gb agency, Paris and
Galerie Martin Janda, Wien

Der slowakische Künstler Roman Ondak knüpft in seinem Werk an subversive Taktiken an, die von systemkritischen Künstlern aus den ehemaligen Ostblock-Staaten angewandt wurden, um gegen die staatliche Sanktionierung der Kunst zu protestieren. Um nicht selbst ins Visier der Staatsmacht zu geraten, mussten sie im Verborgenen subtile, aber wirksame öffentliche Aktionen planen und ausführen. Auch Ondaks minimalistische Arbeiten sind häufig erst auf den zweiten Blick als Kunstwerke zu erkennen. Außerdem interessiert der Künstler sich sehr stark für die Wahrnehmung von Räumen und deren Veränderung durch einfache, symbolträchtige Eingriffe. Auf der Venedig-Biennale 2009 ließ er beispielsweise die Grenzen zwischen Innen und Außen brüchig werden, indem er die Vegetation außerhalb des Pavillons – Büsche, Bäume und Wege – im Inneren des Gebäudes fortführte.

„Als ein Zeichen Ihrer Solidarität mit den jüngsten Ereignissen in der Welt bitten wir Sie, die Tätigkeiten, die Sie gerade ausüben, für die nächste Minute nicht zu unterbrechen.“

Diese Meldung wird in regelmäßigen Abständen verkündet. Statt zu einer Schweigeminute, ruft eine unsichtbare Stimme zur Aktivität auf. Kein Innehalten und Gedenken, sondern ein Weitermachen. Der Zuhörer soll sich in seinem Tun nicht stören lassen. Indem Roman Ondak das Publikum ganz offensiv zu einem performativen Akt animiert, wird es selbst Teil der Arbeit.

Die ursprüngliche Performance wurde 2002 im slowakischen Radio übertragen, alle viereinhalb Minuten wurde das Programm unterbro-

chen für diese Durchsage in mehreren Sprachen – englisch, französisch, deutsch. Die „jüngsten Ereignisse“ werden jeden Tag mit neuen Inhalten gefüllt und verweisen dabei auf die Austauschbarkeit und Kurzlebigkeit der Nachrichten, aber auch auf die Vergänglichkeit persönlicher Erlebnisse.

Ondak verändert mit Worten den Raum und spielt mit unserer Wahrnehmung. Er interessiert sich für das alltägliche Verhalten der Menschen und bezieht diese oft in seine Kunstwerke ein. So stört er gewohnte Wahrnehmungsprozesse und kollektive Muster. Der Sprecher des „Announcement“ dringt direkt in unseren Alltag ein und lässt uns selbst die Anziehungskraft und Komplexität einer einfachen Handlung erleben.

Kunsthalle Mainz
Am Zollhafen 3–5
55118 Mainz
T +49 (0) 6131 126936
F +49 (0) 6131 126937
mail@kunsthalle-mainz.de
www.kunsthalle-mainz.de

Di, Do–Fr 10–18 Uhr
Mi 10–21 Uhr
Sa, So und an
Feiertagen 11–18 Uhr
Montag geschlossen und
03/10 (Tag der Deutschen
Einheit)

Erwachsene 6 Euro
Ermäßigt 3 Euro
Gruppen ab 10 Erwachsene
(pro Person) 4 Euro
Gruppen ab 10 Personen ermäßigt
(pro Person) 2 Euro
Kinder bis 6 Jahre Eintritt frei
Jahreskarte 25 Euro

Rundgänge:
Öffentlicher Rundgang 4 Euro
(zzgl. Eintritt)
Angemeldeter Rundgang 75 Euro
(zzgl. Eintritt)
Sonn- und feiertags 90 Euro
(zzgl. Eintritt)
Rundgänge für Schulklassen,
Kinderhorte etc. 2 Euro
(pro Kind bei 1 Stunde Dauer)

Die Kunsthalle Mainz wird
unterstützt durch

Stadtwerke Mainz AG
Heizkraftwerk GmbH Mainz
Landeshauptstadt Mainz
Mainzer Verkehrsgesellschaft mbH