

Jochen Klein

The inimitable oeuvre of artist Jochen Klein (1967–1997), whose career was cut short by his untimely death at a young age, characterizes a new, self-reflective attitude that arose in painting in Europe in the nineties. This first comprehensive survey traces the impressive development of Klein's work, beginning with his student pieces in Munich and moving on to the conceptual projects of his New York period, and the paintings he created in London, which brought the artist international attention. Klein's best-known paintings are seemingly idyllic scenes, most of them inspired by aesthetically trivial sources, such as posters, wallpaper, illustrated ads, or erotic films—a collective visual universe that also allowed the artist to formulate his own, very personal ideas. One of Klein's most significant groups of works has been part of the collection at the Pinakothek der Moderne in Munich since 2008.

Das unverwechselbare Œuvre des jung verstorbenen Künstlers Jochen Klein (1967–1997) markiert eine neue, selbstreflexive Auffassung in der Malerei der 1990er Jahre in Europa. Die erste umfassende Übersicht zeichnet eine eindrucksvolle Werkentwicklung nach, die mit Arbeiten der Studienzeit in München beginnt und über die konzeptuellen Projekte der New Yorker Schaffensphase bis hin zu den in London entstandenen Gemälden führt, mit denen der Künstler internationale Aufmerksamkeit erlangte. Diese bekanntesten Bilder von Jochen Klein zeigen idyllisch wirkende Szenen, die zumeist durch trivialästhetische Bildquellen wie Poster, Fototapeten, Illustriertenwerbung oder Erotikfilme inspiriert sind – ein kollektiver Bildkosmos, mit dem sich gleichzeitig sehr persönliche Vorstellungen formulieren lassen. Seit 2008 befindet sich eine zentrale Werkgruppe von Jochen Klein in der Pinakothek der Moderne in München.

Jochen Klein



Jochen
Klein

Pinakothek der Moderne

HATJE
CANTZ

ISBN 978-3-7757-2808-9
9 783775 728089

HATJE
CANTZ

Jochen Klein



Jochen Klein

Herausgegeben von / Edited by Bernhart Schwenk, Pinakothek der Moderne
und / and Wolfgang Tillmans

**HATJE
CANTZ**

Pinakothek der Moderne

Contents / Inhalt



Jochen Klein, 2008, Pinakothek der Moderne, Munich, installation view

Bernhart Schwenk	Tender Gestures, Dark Wishes: Jochen Klein's Impudent Paintings Zarte Gesten, dunkle Wünsche. Jochen Kleins Malerei der Zumutung	7 13
Russell Ferguson	English Garden Der Englische Garten	21 27
Works / Werke		xx
Thomas Eggerer, Jochen Klein	The English Garden in Munich Der Englische Garten in München	91 93
Group Material	Market Market	118 119
Thomas Eggerer, Jochen Klein	Communication as Ritual—the Talk Show in American TV Communication as Ritual – die Talkshow im amerikanischen TV	131 133
Thomas Eggerer, Jochen Klein	Virtually Queer—Gay Politics in the Clinton Era Virtually Queer – Gay Politics in der Clinton-Ära	143 147
Previously Published Texts / Bereits veröffentlichte Texte		
Helmut Draxler	Requiem for Someone: Jochen Klein Requiem für einen: Jochen Klein	214 215
Yilmaz Dziewior	Jochen Klein at Galerie Daniel Buchholz Jochen Klein in der Galerie Daniel Buchholz	216 217
Wolfgang Tillmans	Foreword Vorwort	218 219
Doug Ashford	A Boy in the Park, or, The Miniature and the Model Ein Junge im Park oder Die Miniatur und das Modell	219 221
Helmut Draxler	Jochen Klein Jochen Klein	223 227
Ronald Jones	Jochen Klein at Feature, New York Jochen Klein bei Feature, New York	231 232
Pia Lanzinger	Jochen Klein at Kunstraum München Jochen Klein im Kunstraum München	233 234
Anton Sergl	Jochen Klein (1967–1997) Retrospective Retrospektive Jochen Klein (1967–1997)	235 236
Simon Watney	Jochen Klein at Cubitt, London, 1998 Jochen Klein bei Cubitt, London, 1998	237 237
Matthew Higgs	Jochen Klein Jochen Klein	238 239
Michael Krebber	Three Posthumous Catalogues Drei postume Kataloge	240 241
Jutta Koether	Stuff from a Special Time Zeug aus einer besonderen Zeit	241 245
Manfred Hermes	Past Present Tension Past Present Tension	248 251
Nick Mauss	Abandoned Painting Zurückgelassene Malerei	254 256
Biography / Biografie Bibliography / Bibliografie		261 263

Tender Gestures, Dark Wishes Jochen Klein's Paintings of Imposition

Bernhart Schwenk



Studio view, Brick Lane, London, 1997

For centuries, painting was indisputably the most influential genre of art. In the wake of modernism, however, photography and film plunged painting into an existential crisis, and as new types of images and working methods arose, its leading position came increasingly under fire. At the end of the twentieth century, artists were asking: what could painting do better than other media. Pop Art and Minimalism banished the artist's signature from paintings in the nineteen-sixties, and abandoned the notion that a work of art had to be confined to a limited space. Conceptual strategies dematerialized the medium in the nineteen-seventies, temporarily forcing it entirely into the background. In the nineteen-eighties the painting was often only able to assert itself from a position of ironically tinged distance, and had to be free of any sense of individual authorship, if it didn't want to find itself back in the crosshairs of the critics, who attacked its emotionalism, above all.¹ The traditional perception of painting had become an anachronism. Accordingly, the medium was looked upon warily, and an artist needed a certain kind of courage to take it up seriously.

After years of reluctance, a young generation of artists helped return painting to the contemporary discourse—mainly in Europe—in the nineteen-nineties,² and they did this with a clearly different understanding of the self. The notion that painting was the paramount artistic medium, or even an authentic one, belonged irretrievably to the past. Now, it stood side-by-side on an equal level with many other forms of aesthetic expression, and was once again able to reflect upon itself and redefine its limits. This no longer had to take place from a position of defensive, ironic distance and once again, familiar characteristics of painting were allowed: signature, color, virtuosity, emotionalism, and sensuality.

It was during this special moment of art history, the nineteen-nineties, that Jochen Klein produced his paintings. In terms of his confidence in the medium, his artistic attitude is typical, and it is unique in terms of its content and precise focus. Although Klein's oeuvre only had seven years to develop, it cannot be regarded as a fragment. Time having passed, one can now recognize a logical, internal context, despite all

of the leaping around from style to style and medium to medium, and despite the radical caesuras;³ from the very beginning, this small body of work pursued the same standards, and it forms a coherent aesthetic field, full of significant gestures and desires.

Neediness

A boy wearing light blue trousers—no longer a small boy, but not yet a teenager—lies on his stomach in a meadow (fig. p. ##). His bare, pale torso rests on a white towel ODER cloth, while his legs are stretched out on the grass. Turned toward the observer, the face is so detailed that it almost looks like a photograph. The surroundings, on the other hand, seem to be sketchily tossed together: mostly, they are made up of loosely assembled brown, yellow, and whitish smears, flecks, and billowy planes, and perhaps vaguely spell out a landscape of Alpine foothills, with trees and silhouettes of mountains. The environment seems to have absorbed the slender body, so that it appears to be almost floating. A sense of extreme fragility and vulnerability emanates from the boy, and he seems to be quietly dreaming, more unaware than knowing—a portrait of a child, innocent, a bit sentimental, with a fundamentally romantic, slightly melancholy mood—yet definitely painted at the end of the twentieth century. Primarily, this is conveyed by the aesthetic discrepancy between the naturalistic depiction of the boy, and the sketchy form of the area surrounding him. The picture's ambivalent atmosphere reveals a hidden, disturbing effect, while harboring fundamental questions. Does it reflect a state inside the image, a landscape of the soul; is it a diffuse feeling of inner turmoil, of being lost, which consciously or unconsciously moves the boy? To what extent does the painting's atmosphere provoke this obvious, yet perhaps hasty interpretation, by confronting the viewer in this special way with such a vulnerable person in need of protection? A completely different way of looking at it is also conceivable. Could it be that that this picture articulates a vague longing, the boy's diffuse desire to meld with the amorphous continuum, to lose himself amid the billows and streaks?

The painting by Jochen Klein, described above, expects something of the viewer. It was painted in

London in 1997 by an artist who was just barely thirty years old at the time. The sentimental subject, the delicate color palette, and the impressionist-looking style are evidence of a serious, self-confident, openly declared sensitivity; unfiltered and uninhibited, it opens up the dark sides of longing, romanticism, and poetry. In retrospect the painting must be considered a highlight of Klein's oeuvre, which came to a halt just a few months later, with the painter's early death.

Futility

It is possible to trace a direct line from the picture of the boy in the meadow to Klein's early works, especially four sculptures made when he first began studying art in 1991 (figs. pp. ##–##). With their almost shocking sense of casualness, the objects are variations on the same, idiosyncratic motif: a long, torso-like shape, clothed in a little dress made of natural white ODER ecru nettle cloth. To make these objects, Klein made various-sized models of an olm, an earthworm, a mouse, and a piglet out of flesh-colored wax, dressed them like dolls in handmade robes, and then draped them on the same kind of light-colored fabric. The four small installations trigger a sense of shock in the viewer, possibly even a bit of indignation. Is it the helplessness of the little bodies that is touching, yet disconcerting, at the same time? The feeling of being thrown into the world, or of being abandoned, which sets in? No; even stranger than the odd arrangement is Klein's desire to dress the naked creatures in cute little dresses, as well as the way that he actually carries out the gesture. Because the notion that lovingly dressing the creatures might create something stylish or dignified is absurd and hopeless. Even with the best of intentions, he cannot succeed in concealing the pitifulness of these creatures. A worm is a worm is a worm—and all efforts to ornament these embodiments of naked, temporal life in a civilized fashion prove fruitless, futile, an impertinence. At the most, it creates a sad, desolate atmosphere.

There is something primeval and provisional about unprocessed nettle fabric—and thus, the four sculptures also seem like a series of experiments or an investigation of a scientific principle, using models. So it is no wonder that, at the same time, Klein produced paintings and drawings featuring similar, worm-like creatures (figs. pp. ##, ##). Although they reveal a sense of directionless, of gliding through life, they mainly demonstrate a sense of a lost existence, a life without relationships or connections.

Defenselessness

In other early works, there are small objects or bodies stuck in things that look like receptacles or cocoon-like shells. Others appear to be tightly wrapped in fabric, almost as if they were bandaged—a characteristic motif, echoed accordingly in the wax creatures mentioned above (figs. pp. ##, ##).⁴ All of these measures ought to represent acts of caring, of protection. Covering and wrapping things in fabric and bandages, especially, can be read as a kind of code for defending life—from cold, damp, or injuries, or perhaps from shame. Very generally, though, this act of protection probably guards against being exposed to an inhospitable environment.

Of course, Klein is quite aware that the primeval human need for safety is never ultimately satisfied. He knows that the existential desire for protection must ultimately remain unfulfilled, since there is no effective bulwark against our own temporality. For this reason, each and every defensive measure is only pretense; it remains a kind of false premise, perhaps even a dangerous illusion.

Klein also used this approach for his work on a men's clothing catalogue (fig. pp. 64–69): the stylish outfits in it have been turned into strange collages and prove to be badly fitting masks: lacerated and permeated by pornographic motifs, the elegant suits are shown to be fragile membranes, transparent surfaces that are easy to see through, and it is only with difficulty that they hide or even control meaninglessness and the underlying domination of people's physical urges. The primeval shells that promise (self) protection turn out to be unstable, and the men who wear the clothes—the models—seem to be the victims of their own concupiscence.

Comfort

In 1989, at the age of twenty-two Klein began studying at the Munich Kunstabakademie. In the class taught by painter Hans Baschang, his notions of what an artist did and what painting could be or do slowly began to change.⁵ It became increasingly clear to him that he could not deny his own perspectives and personal preferences.

An obvious contrast to the rather small works from his early years as a student are the paintings of palace interiors, a series begun in 1992, whose pieces grew larger and larger over time (fig. pp. ##–##). For two years, Klein dealt with the theme of Bavarian royal palaces. The paintings seem to confront beauty, the ceremonial, the impressive, and pomposity, as well—and they do,

of course. There are no people in these paintings. The focus is entirely on the sophisticated rooms and their spaciousness, or the curving staircases and their ornamentation: the precious furnishings, the mirrors, the chandeliers, the stucco, and painted ceilings. What, however, did these historical architectural settings—these fairy-tale, almost mythical, sublime spheres—mean to Klein? Why was he attracted to this kind of splendor, this glamor? Probably for the same reason that makes people want to read magazines about celebrities and the aristocracy. Visually experiencing this imposing world, represented by this kind of feudal architecture—its beauty, glamor, perfection—is pure pleasure, and creates a certain sense of security and comfort, even though these feelings are simply imaginary and temporary.

One realizes that, over time, the interiors, ballrooms, and staircases in Klein's paintings came to be increasingly defined by mirrored surfaces and light, that the spaces begin to dissolve and cannot offer any real stability. They are façades, stage sets, constructs: once again, outer shells. Klein was probably perfectly aware that all concepts of paradise are pure fantasies, and it was clear to him that all of the palaces in this world—as well as other insignia of royal lifestyles—were still more futile gestures, taking into account the temporality of human life.

And yet, the images of this superficial world have their vivid, positive effect, and as soon as one is immersed in them, they are almost like a formal reconciliation with the implausible, with a kind of innocent beauty that cannot be depicted; even, perhaps with the so-called grand emotions, which, as everyone knows, are momentary expressions of the temporary sense of being overwhelmed, and are never a suitable, lasting basis for anything.

The structuring of Klein's "palace pictures" corresponds to an earlier painting and some studies for it, featuring goats or sheep, like the Bremen Town Musicians standing on top of each other (fig. pp. ##, ##). The animals are performing an astounding trick, but the stability they display can only be temporary. In this respect, the "palace pictures" can be associated with the images of an ostensibly idyllic world Klein painted later in London, which also include the daydreaming boy in the grass.

At the end-of-the-year exhibitions at the Munich Kunstabakademie, public enthusiasm was high for the palace interiors, which were regarded as Impressionist-style paintings. Klein was well satisfied with the superficial, entertainment-oriented

interpretation—probably also with regard to himself, as well. However, for his graduate presentation in summer 1994 he selected paintings showing floral motifs and fragments of female bodies in abstract form (fig. p. ##). At that point in time, he did not want to show other, more provocative depictions of nude young women, created at the same time, which obviously anticipated the works he produced two years later (fig. p. ##).⁶

Yearning

Immediately after graduating, Klein moved to New York. The influence of political and economic processes on society and the culture in which they co-existed—for instance, the effects of speculation and gentrification, or of AIDS—were at the core of his work with Group Material,⁷ whose actions were less involved with painting. Their installations, actions, and publications tested the political potential of private life—an important foundation for Klein's later works of art.

In autumn 1996 Klein moved to London. Working with Wolfgang Tillmans, whom he met in New York in 1995, he continued his intensive explorations, which opened up new ways of making images for both artists.⁸ Among Klein's earliest London works are large, collage-like pictures, based on posters of animals. They are of boys and their guinea pigs, a goose with a puppy, or bunny rabbits: peaceful, making no apparent reference to an alternative world or a subversive intention (figs. pp. ##–##). At the same time Klein started painting again. Most of the paintings are of outdoor landscape scenes: forest clearings, trunks of beech trees, autumn foliage, flower meadows, a field of poppies (figs. pp. ##–##). At first glance, they offered views of suspiciously idyllic worlds, and were therefore diametrically opposed to Group Material's cool installations. Artist friends expressed their astonishment over them, as Klein once again began "using painting as an artistic medium,"⁹ and, indeed, one does wonder how to explain this decision. Simply as a return to the artistic medium that Klein had studied at the academy in Munich?

It is conceivable that Klein became aware of the exclusive nature of the theoretical, conceptual approach in New York. Almost perforce, the intellectual, discursive way of working excludes other aspects of life—including some that were of great importance to Klein. Among these were, above all, emotional characteristics that were not permeated with irony and could be associated with the glamorous or the trivial, for

instance; but he also valued the quality of weakness and the meaning of various kinds of fear, half-baked or diffuse. He had lost sight of all of this during his time in New York.

Accordingly, it could have been a kind of yearning for immediacy that brought Klein back to painting—a sort of painting that carries awareness within, existing alongside the juxtaposition between intellect and intuition, possibly consisting of the simultaneity of the personal and the collective. Here, he made use of motifs that articulate a sense of closeness, but evoke a sense of distance as well, because their exaggerated clarity did not allow them to seem truthful; at the same time these are pictures whose occasionally unpleasant sweetness awakens memories that may be undesirable. These pictures are prototypes for a collective consciousness, which therefore can be rejected in the same moment in which they also become images of our own yearning. Paradoxically, the sense of distance makes their intimacy all the stronger.

Klein walks a fine line between kitsch or the superficial, and the tantalizing. He does not, however, refer to all of this because he wants to critique it or even highlight it. The composition of the pictures is far too sophisticated for that, and the deliberately small size of the paintings also speaks against it.

Whenever Klein does cite other images, he does so because it is an internal reference. The artist selected his motifs because he was drawn to them, because they were interwoven into his life, because he actually loved them. He acted, with great empathy, from a sense of conviction. That is why the results are entirely authentic—although he was perfectly aware that there is no such thing as authenticity, in the sense of unconditional action. This attitude includes the courage to act with non-defensive honesty, and to bluntly expose one's feelings, from embarrassment to vulnerability.¹⁰

Impurities

One of Klein's few published statements about his paintings was, at the same time, one of his last. It can be found in the catalogue for an exhibition that took place in summer 1997 at the Nuremberg Kunsthalle. Titled *Time Out*, the project focused on contemporary artistic strategies that took a consciously subjective approach to the mechanisms of social rules and constraints. It also dealt with the currency of the slogan “the personal is political,” which, in the 1960s, formed part of the basis for the public feminist debates of topics that had been ignored by society until then, because they had been considered personal.

The theme of the exhibition was remarkably accurate in identifying the fundamental concerns of a generation of young artists, including Jochen Klein.

Stephan Schmidt-Wulffen asked him for a personal statement for the catalogue, just as he requested one from the other participants in the show.¹¹ Yet, instead of formulating something himself, Klein decided to quote English poet and artist William Blake: “[For] I will make their places of joy and love excrementitious.”¹² The kind of contamination is obvious: it is connected to excrement. The quote borrowed from Blake seems particularly brutal because it is taken out of context. Nevertheless, the need so briefly outlined should not be misunderstood. It is not about simple destructiveness, or a passive or malicious act of violence, since the concept of impurity could also certainly be associated with the wish for correction and completion ODER integration—perhaps even with desire. Impurity could be used as a weapon against a false sense of security, as an antidote to the phony ideas of idyllic worlds to which modern western society tries to cling, with force, if necessary.

Still, all of the notions of paradise and idylls contradict the unpredictability and temporality of life, since they ignore essential areas that are necessary for the regeneration and preservation of life. Seen in this way, there are certainly recognizable moments of abjectness in the early palace interiors: impasto smears, viscous spatters and drips.

Klein believed that every false paradise would inevitably be demystified, and that all fear of potential consequences was unfounded. For him, bodily excrement and decay were inseparable from human life. As existential experiences, therefore, they had the right to be seen in an aesthetic dimension, just like the traditionally beautiful and purely ideal.¹³ In this sense, the Blake quotation can be interpreted as more than just a title for Klein's untitled painting of the daydreaming boy. Blake's statement, which seems almost programmatic, could also be used as the caption for the artist's entire body of work.

Disillusionment

“I will make their places of joy and love excrementitious.” Borrowed from William Blake, this sentence sums up a perspective of life that is as radical as it is sincere, and it must be evaluated as the result of a process of personal and artistic maturation. Klein regarded illusions as shelters or refuges that are as alluring as they are dangerous, for illusions, if they are confused with authentic experiences, hinder us from having an

unlimited view of things. Only when all illusions have been destroyed is it possible to have a new, real perspective of the world, which can no longer disappoint us, but instead strengthens and protects us. For Klein, disillusionment was a fundamental attitude ODER approach ODER position.

Paradigmatically, this attitude arose while he was still a student, when he and Thomas Eggerer decided to do some intensive observation in the English Garden in Munich.¹⁴ For Klein and Eggerer, the English Garden was an illusion, as long as the public regarded it as an exclusively historical or tourist attraction, and refused to recognize that it was used for other things (such as a place for nudists or a nightly “cruising area” for homosexuals). Basically, it was about something very simple: the integration of public truths.

Klein's paintings are also not really about the motifs as much as they about the sharpening of the eye that is observing them, in order to allow the viewer to make as many different associations as possible. Misunderstandings, such as the ones that were evoked (and will continue to be evoked) by the early palace interiors, as well as the late paintings of seemingly idyllic scenes in particular, were not a problem for Klein. Each of his works started with his personal interests and private experiences, which he amalgamated into a visual world, in which he could recognize himself, too. More important than reflecting purity in his paintings, it seems, was to be at peace with the world in ODER through his paintings. With this knowledge, and a great sense of self-awareness, Klein died on July 28, 1997, in Munich.

1. Some of the late twentieth-century artists whose work questioned the traditional notions of painting in particularly critical ways were Donald Judd, Andy Warhol, Robert Ryman, Daniel Buren, and Blinky Palermo in the nineteen-sixties; On Kawara, Art & Language, and Lawrence Weiner in the nineteen-seventies; Elaine Sturtevant, Richard Prince, and Martin Kippenberger in the nineteen-eighties.

2. Some of the artists whose work helped to determine the debates about painting in the nineteen-nineties were Karen Kilimnick, Luc Tuymans, Peter Doig, Monika Baer, and Kai Althoff. In 1998, the same year in which Klein had his first larger exhibition at the Munich Kunstraum, Peter Doig had his first show in Germany, at the Kunsthalle in Nuremberg and Kiel. The paintings by both artists were received positively, but with some irritation; one reason was that the motifs were uncommon in contemporary art at the time, and another was that their art lacked irony.

3. Helmut Draxler's seemingly contradictory statement, that Klein's artistic career had “nothing [to do] with the common notions of linear development” (see p. 236 in this book), is supposed to resist a monolithic reception of the work, which

is, indeed, inappropriate.

4. One point of reference for Klein's wax sculptures in white robes, as well as for the motif of the bandaged body, is the baroque *Gnadenbild* of a life-sized infant with a wax head and glass eyes, known as the Munich *Augustiner-Kindl* (circa 1600); Klein was obviously attracted by it and owned a postcard of it (fig. p. 271).

5. Other students studying with Klein in Hans Baschang's class were Thomas Eggerer, Andreas Hofer, Florian Hüttner, Franziska Hufnagel, Josef Kramhöller, Vera Lutter (until 1991), and Amelie von Wulffen. They all criticized and questioned the traditional concept of painting as taught by Baschang, and one would almost like to assume that it was this confrontation that triggered the paradigmatic shift in painting.

6. Starting in 1993, Klein's female nudes in forest settings (see figs. pp. 113–117) unmistakably articulated for the first time how his concept of art deviated from what he had been taught. For his 1994 graduate presentation at the Akademie Gallery in the Universität subway station Klein showed more abstract versions of this new series of paintings (see figs. pp. 106–111). See Draxler (see note 3), p. 237.

7. For more on Klein's stay in the United States, which his friend and fellow student Thomas Eggerer encouraged him to pursue, see the essay by Russell Ferguson in this book, pp. 29ff.

8. For more on the works of art by Jochen Klein and Wolfgang Tillmans, as well as they ways they influenced each other, see the remarkable portrait by painter and author Jutta Koether, in: *Partnerschaften. Unterbrochene Karrieren*, exh. cat., Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2002, pp. 41–46, reprinted in this book, pp. 254 ff. Here, I can only briefly allude to the fact that, during his years with Klein, Wolfgang Tillmans worked on such projects as *Soldiers*, an alternative view of the aggressive, as well as peaceful potential of human beings.

9. Ibid., p. 256.

10. In this context, we should refer to “post-authenticity,” a concept Jutta Koether applies to Klein's work. See Koether 2002 (see note 8). “Any kind of authentic behavior . . . disgusted to him,” wrote Helmut Draxler, in: *Texte zur Kunst*, November 1997, reprinted in this book, p. 222.

11. See *Time out*, exh. cat., Nuremberg Kunsthalle, 1997, unpaginated. In it, Stephan Schmidt-Wulffen writes about the work of Jochen Klein: “Motifs and colors, stretched almost to the point of exaggeration, allow him [the artist] to develop profiles of potential subjectivities. . . . Jochen Klein does not cite these stereotypical forms; he instrumentalizes them in the context of self-experimentation, which will, as he himself knows from the very start, will remain open-ended.”

12. William Blake, 1804, in: *The Prophetic Books of William Blake. Jerusalem*, E. R. D. MacLagan and A. G. B. Russell, eds., London 1904, p. 109. See <http://www.archive.org/stream/propheticbooksof00blakrich#page/109> (last accessed on April 1, 2011).

13. In terms of the field of motifs of impurity, there are revealing relationships to the work of Wolfgang Tillmann, such as his *Munich Installation* (2006), an assembly of photographic works created between 1991 and 1995 (Pinakothek der Moderne, Modern Art Collection, inv. no. GV 173); *after party* (2002), for example, mirrors the exuberance of a party in the picture of its remains.

14. See Ferguson (see note 7), p. 30.

Zarte Gesten, dunkle Wünsche Jochen Kleins Malerei der Zumutung

Bernhart Schwenk



Studio view, Brick Lane, London, 1997

Jahrhundertelang und unbestritten wurde die Malerei als die maßgebende Kunstgattung angesehen. Im Lauf der Moderne jedoch stürzten sie Fotografie und Film in Existenzkrisen, und mit dem Aufkommen neuer Bildformen und Arbeitsverfahren wurde der alte Führungsanspruch zunehmend in Zweifel gezogen. Was, fragten Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts, sollte die Malerei überzeugender leisten können als andere Medien? In den 1960er Jahren hatten Pop Art und Minimalismus die Handschrift aus der Malerei verbannt und ihren begrenzten Bildraum verlassen. Konzeptuelle Strategien hatten das Medium während der 1970er Jahre dematerialisiert und vorübergehend ganz in den Hintergrund treten lassen. In den 1980er Jahren hatte sich das gemalte Bild nur mit ironischer, oft von individueller Autorschaft befreiter Distanz behaupten können, wenn es sich nicht im Kreuzfeuer der Kritik am Pathos wiederfinden wollte. (1) Die traditionelle Vorstellung von Malerei war anachronistisch geworden. Entsprechend misstrauisch stand man diesem Medium gegenüber, und es bedurfte geradezu eines Muts, sich ihm wieder ernsthaft zuzuwenden. Nach einigen Jahren der Zurückhaltung trat die Malerei in den 1990er Jahren vor allem in Europa wieder in Erscheinung – mit einem deutlich veränderten Selbstverständnis. Die Einschätzung, sie sei das vorrangige künstlerische Mittel oder gar ein authentisches, gehörte unumkehrbar der Vergangenheit an. Eine junge Künstlergeneration verhalf der Malerei zur Rückkehr in die aktuelle Kunstdiskussion. (2) Gleichberechtigt neben vielen anderen ästhetischen Ausdrucksformen, war sie nun wieder in der Lage, sich selbst zu reflektieren und ihre Grenzen neu zu bestimmen. Dies musste nicht mehr im Schutzraum ironischer Distanz geschehen und ließ vertraute Charakteristika des Malerischen erneut zu: Handschriftlichkeit, Kolorismus, Virtuosität, Emotionalität und Sinnlichkeit. In diesem spezifischen kunsthistorischen Moment – in den 1990er Jahren – ist die Malerei von Jochen Klein entstanden. Seine künstlerische Haltung ist typisch, was das Selbstbewusstsein gegenüber dem Medium betrifft, und sie ist einzigartig, was ihre inhaltliche Ausrichtung und präzise Fokussierung

angeht. Obwohl sich das Werk von Jochen Klein innerhalb von nur sieben Jahren entwickelte, darf es nicht als Fragment angesehen werden. Aus zeitlicher Distanz betrachtet, lässt sich trotz aller äußerer stilistischen und medialen Sprünge und radikalen Schnitte ein logischer innerer Zusammenhang erkennen. (3) Von Anfang an folgt dieses schmale Werk denselben Maßstäben und bildet ein kohärentes ästhetisches Feld signifikanter Gesten und Wünsche.

Bedürftigkeit

Der Junge mit der hellblauen Hose, nicht mehr klein, aber auch noch kein Jugendlicher, liegt bäuchlings in einer Wiese (Abb. S. XX). Sein blasser freier Oberkörper ruht auf einem weißen Tuch, die Beine hat er ins Gras gestreckt. Das zum Betrachter gewandte Gesicht ist fast fotografisch genau wiedergegeben. Die Umgebung hingegen erscheint wie skizzenhaft hingeworfen: Sie setzt sich aus braunen, gelben und weißen Schlieren, Spritzern und Schwaden locker zusammen, könnte vage eine Voralpenlandschaft mit Bäumen und Gebirgssilhouette buchstabieren. Den schmalen Körper hat sie in sich aufgenommen und lässt ihn schweben, als sei er schwerelos. Der Junge strahlt höchste Zartheit und Verletzlichkeit aus, wirkt stillträumend, mehr ahnend als wissend – ein Kinderbildnis, unschuldig, ein wenig sentimental und in seiner leicht melancholischen Grundstimmung ur-romantisch, doch ganz ohne Zweifel am Ende des 20. Jahrhunderts gemalt. Dies vermittelt vor allem die ästhetische Diskrepanz zwischen der naturalistischen Darstellung des Jungen und der schemenhaften Gestaltung des ihn umgebenden Bildraums. Die ambivalente Atmosphäre des Bildes entfaltet eine untergründig verstörende Wirkung und birgt grundsätzliche Fragen. Spiegelt sie einen innerbildlichen Zustand, eine Seelenlandschaft wider, ein diffuses Gefühl der Zerrissenheit, des Verloreneins, das den Jungen bewusst oder unbewusst bewegt? Inwieweit provoziert die Atmosphäre des Bildes diese zwar naheliegende, vielleicht jedoch verschneide Lesart, indem sie den Betrachter auf diese spezielle Weise mit einem schutzbedürftigen Wesen konfrontiert? Auch ist eine ganz andere, sehr viel heiklere Sichtweise denkbar: Könnte es sein, dass sich in diesem Bild eine unbestimmte Sehnsucht

artikuliert, ein diffuser Wunsch des Jungen, mit dem amorphen Fluidum zu verschmelzen, sich in den Schwaden und Schlieren zu verlieren? Das beschriebene Bild von Jochen Klein mutet dem Betrachter einiges zu. Der Künstler, damals knapp dreißig Jahre alt, malte es 1997 in London. Das sentimentale Sujet, die zarte Farbgebung und die impressionistisch anmutende Malweise belegen eine ernsthaft und selbstbewusst vorgetragene Sensibilität, die sich ungefiltert und vorbehaltlos auch den dunklen Seiten der Sehnsucht, Romantik und Poesie öffnet. Im Rückblick muss das Bild als ein Höhepunkt des Schaffens von Jochen Klein bezeichnet werden, das nur wenige Monate später mit dem frühen Tod des Künstlers seinen Abschluss fand.

Vergeblichkeit

Vom Bild des kleinen Jungen in der Wiese lässt sich eine direkte Linie zu frühen Arbeiten von Jochen Klein ziehen, insbesondere zu vier Fotografien, die zu Beginn des Kunststudiums 1991 entstanden (Abb. S. XX-XX). Mit fast erschreckender Beiläufigkeit zeigen sie jeweils das gleiche eigenartige Motiv: ein längliches, körperhaftes Gebilde, das in ein Kleidchen aus naturweißem Nesselstoff gesteckt wurde. Jochen Klein hat für diese Fotos einen Grottenolm, einen Regenwurm, eine Maus und ein Ferkel in fleischfarbenem Wachs nachgebildet, ihnen wie Puppen selbstgeschniderte Gewänder angezogen und sie auf demselben hellen Stoff drapiert. Die vier Fotografien lösen beim Betrachter eine gewisse Betroffenheit, möglicherweise sogar ein leichtes Entsetzen aus. Ist es die Hilflosigkeit der kleinen Körper, die anrührt und gleichzeitig befremdlich wirkt? Ein sich einstellende Gefühl des In-die-Welt-geworfen-Seins oder des Sich-selbst-überlassen-Seins? Nein, merkwürdiger als das seltsame Arrangement muten der Wunsch und die Geste an, die nackten Wesen mit einem hübschen Kleidchen versehen zu wollen. Auch die Vorstellung, mit der liebevollen Einkleidungsaktion möge etwas Stil- oder Würdevolles erzeugt werden, wirkt absurd und hoffnungslos. Denn selbst bei bestem Willen kann es nicht gelingen, das Armselige der Kreaturen zu kaschieren. Ein Wurm bleibt ein Wurm – und alle Bemühungen, diese Verkörperungen des bloßen, vergänglichen Lebens auf zivilisierte Weise zu dekorieren, erweisen sich als fruchtlos, vergeblich, als Zumutung. Erzeugt wird höchstens eine traurige, trostlose Stimmung. Unbehandelter Nesselstoff hat etwas Ursprüngliches und Vorläufiges – und so wirken die vier Fotos auch

wie eine Versuchsreihe oder die modellhafte Untersuchung eines Prinzips. Daher verwundert es nicht, dass in den darauffolgenden zwei Jahren Malereien und Zeichnungen entstehen, in denen ähnliche wummartige Wesen auftauchen (Abb. S. XX, XX). Sie lassen ein richtungsloses Durch-die-Welt-Gleiten deutlich werden, vermitteln aber vor allem eine bezugs- und beziehungslose, eine verlorene Existenz.

Schutzlosigkeit

In anderen frühen Arbeiten von Jochen Klein finden sich kleine Gegenstände oder Körper, die in angedeuteten Behältnissen oder in kokonartigen Hüllen stecken. Andere scheinen eng mit Stoffbändern umwickelt, geradezu bandagiert – ein charakteristisches Motiv, das in vergleichbarer Weise in den bereits erwähnten Fotografien drapiert Kreaturen anklingt (Abb. S. XX, XX). (4) Bei all diesen Maßnahmen dürfte es um einen Akt des Umsorgens und der Sicherung gehen. Insbesondere das Verhüllen und Umwickeln mit Stoffen und Bandagen ist als Chiffre für existenziellen Schutz zu lesen: vor Kälte, Nässe oder Verletzungen, vielleicht auch aus Scham. Ganz allgemein richtet sich dieser Schutz aber wohl gegen das Ausgesetztheit in einer unwirtlichen Umgebung. Dabei ist sich Jochen Klein sehr wohl darüber bewusst, dass das ursprüngliche menschliche Bedürfnis nach Sicherheit und beschützenden Kräften nie endgültig zu stillen ist. Er weiß, dass der existentielle Wunsch nach Schutz ein letztlich vergeblicher bleiben muss, da es gegen die Vergänglichkeit keine wirksame Versicherung gibt. Aus diesem Grund kann jede Schutzmaßnahme nur eine vermeintliche sein, sie bleibt eine Art falsche Voraussetzung, vielleicht sogar eine gefährliche Illusion. In einer Serie von Collagen aus Modemagazinen befasste sich Jochen Klein sehr viel deutlicher mit der dürfigen Stabilität scheinbar schützender Hüllen und der Fragwürdigkeit (Selbst-)Sicherheit versprechender Verkleidungen (Abb. S. 64-69): Die in den Magazinen gezeigten modischen Männer-Outfits entpuppen sich in Kleins Collagen als schlecht sitzende Masken: aufgerissen und durchdrungen von pornografischen Motiven, entlarven sich die eleganten Anzüge als poröse Membranen, als rein ästhetische, leicht zu durchschauende Oberflächen, die eine darunter liegende Triebhaftigkeit nur mühsam verhüllen oder gar beherrschen können. Die Träger der Kleidung, die Modelle, erscheinen dabei als Opfer der eigenen Begehrlichkeiten.

Tröstliches

Als Zweiundzwanzigjähriger hatte Jochen Klein 1989 begonnen, an der Münchener Kunstakademie zu studieren. In der Klasse des Malers Hans Baschang begannen sich seine Vorstellungen davon, was ein Künstler zu tun habe und was Malerei sein oder bewirken könne, langsam zu verändern. (5) Immer klarer wurde ihm, dass er seine eigenen Sichtweisen und persönlichen Vorlieben dabei nicht verleugnen konnte.

Einen deutlichen Kontrast zu den eher kleinen Arbeiten der ersten Studienjahre bilden die ab 1992 entstehenden, im Lauf der Zeit immer großformatiger werdenden Bildern von Schloss-Interieurs (Abb. S. XX-XX). In ihnen befasste sich Jochen Klein über zwei Jahre lang mit den bayerischen Königsschlössern. Die Gemälde wirken wie eine Auseinandersetzung mit dem Schönen, Feierlichen, Beeindruckenden und Pompösen – und sie sind es selbstverständlich auch. Menschen sind auf diesen Bildern nicht zu sehen. Sie richten den Blick ausschließlich auf die raffiniert gebauten Räume, ihre Weite oder die geschwungenen Treppenanlagen, sowie auf ihre Ausstattung: das kostbare Mobiliar, die Spiegel und die Kronleuchter, Stukkaturen und Deckengemälde.

Was aber bedeuteten die architektonischen Kulissen vergangener Zeiten für Jochen Klein, was die märchenhafte, die geradezu mythisch entrückte Sphäre? Weshalb fühlte er sich derart angezogen von diesem Prunk, diesem Glamour? Als Grund ist wohl derselbe anzusehen wie der, der zum Lesen von Prominenten- und Adelsillustrierten verführt. Die Welt des Repräsentativen, für die die feudalen Architekturen stehen, visuell zu erleben – ihre Schönheit, ihren Glanz, ihre Perfektion –, ist purer Genuss, erzeugt eine gewisse Geborgenheit und Tröstlichkeit, auch wenn dieses Gefühl lediglich in der Phantasie existiert und nur von kurzer Dauer ist. Es fällt auf, dass sich die in Kleins Gemälden gezeigten Interieurs, Festäle und Treppenhäuser vor allem aus Spiegelflächen und Lichteffekten zusammensetzen, dass sie im wesentlichen Räume zeigen, die sich auflösen und daher keinen wirklichen Halt bieten können. Deutlich wird: Dies sind Konstrukte – abermals: Hüllen. Jochen Klein wusste sehr wohl, dass alle Paradiesvorstellungen reine Phantasiegespinste sind, er war sich darüber bewusst darüber, dass die Schlösser – wie auch andere Insignien royaler Lebensweise – angesichts der Vergänglichkeit des menschlichen

Lebens eine weitere vergebliche Geste sind. Und doch: die Bilder dieser Scheinwelt haben ihre lebendige, positive Wirkung, die, sobald man in sie eintaucht, fast so etwas wie eine feierliche Versöhnung sind mit dem nicht glaubwürdigen und auch nicht darstellbaren Unschuldsschönen, vielleicht auch mit den so genannten großen Gefühlen, von denen jeder genau weiß, dass sie Momente einer kurzfristigen Überwältigung sind und niemals eine dauerhafte Basis bilden. In ihrer Konstruertheit korrespondieren Kleins „Schloss-Bilder“ mit seinen frühen Märchenzeichnungen, auf denen Schafe wie die Bremer Stadtmusikanten aufeinander stehen. (Abb. S. XX) Die Tiere vollführen ein staunenswertes Kunststück, zeigen eine Stabilität, die doch nur eine vorübergehende sein kann. In dieser Hinsicht lassen sich die „Schloss-Bilder“ auch mit den späteren, in London entstehenden Bildern einer vorgeblich heilen Welt, zu denen auch der tagträumende Junge im Gras zählt (Abb. S. XX), in Beziehung setzen. Beim Publikum, das die Jahresausstellungen der Münchener Kunstakademie besuchte, kamen die Schloss-Interieurs als impressionistische Malerei bestens an. Die oberflächliche, kulinarische Lesart ließ Jochen Klein sehr wohl zu – möglicherweise auch für sich selbst. Für seine Diplom-Präsentation im Sommer 1994 jedenfalls wählte er eine Reihe von Blumen-Bildern. Die gleichzeitig entstandenen, stärker provozierenden Darstellungen junger nackter Frauen, die einen klaren Vorgriff auf seine zwei Jahre später entstandenen Arbeiten darstellen, möchte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausstellen. (6)

Sehnsüchte

Unmittelbar nach dem Abschluss seines Studiums übersiedelte Jochen Klein nach New York wo er zwei Jahre verbrachte, um mit „Group Material“ zu verbringen, einer Künstlergruppierung mit wechselnden Mitgliedern. (7) Der Einfluss politischer und wirtschaftlicher Prozesse auf die Gesellschaft und die Kultur ihres Zusammenlebens, zu Beispiel die Auswirkungen von Spekulation und Gentrifizierung, aber auch von AIDS standen im Mittelpunkt einer künstlerischen Auseinandersetzung, die andere Handlungsweisen als die Malerei nahelegte. In Installationen, Aktionen und Publikationsprojekten wurde das politische Potenzial des Privaten geprüft – ein wichtiges Fundament für die weitere künstlerische Arbeit von Jochen Klein. Im Herbst 1996 verlässt Klein New York, um nach

London zu ziehen. Gemeinsam mit Wolfgang Tillmans, den er 1995 in New York kennengelernt hatte, beginnt eine intensive Auseinandersetzung, die beiden Künstlern einen neuen Zugang zum Bildermachen eröffnet. (8) Zu Jochen Kleins ersten Arbeiten, die in London entstehen, zählen Collagen. Sie zeigen Meerschweinchen mit ihren Jungen, eine Gans mit einem Hundewelpen oder Kaninchen – friedvoll, scheinbar ohne Verweis auf eine Gegenwelt oder eine subversive Absicht (Abb. S. XX-XX). Gleichzeitig beginnt Jochen Klein wieder zu malen. Die meisten Gemälde zeigen Szenen im landschaftlichen Außenraum: Waldlichtungen, Birkenstämme, Herbstlaub, Blumenwiesen, ein Mohnfeld Abb. S. XX-XX). Auch auf ihnen bietet sich eine auf den ersten Blick verdächtig heile Welt dar und damit der größte denkbare Gegensatz zu den kühlen Installationen von „Group Material“. Künstlerfreunde äußern ihr Erstaunen darüber, als Jochen Klein wieder anfing, „Malerei als künstlerisches Mittel zu gebrauchen“(9), und tatsächlich stellt sich die Frage, wie diese Entscheidung zu erklären ist. Als eine bloße Rückkehr zu dem künstlerischen Medium, das Jochen Klein an der Münchener Akademie erlernt hatte?

Vorstellbar ist, dass sich Klein in New York der Exklusivität der theoriebetonten, konzeptuellen Haltung bewusst geworden ist. Denn die intellektuelle, diskursive Arbeitsweise beinhaltete zwangsläufig, andere Momente auszuschließen – darunter eben auch solche, die für Jochen Klein von wesentlicher Bedeutung waren. Hierzu gehörten vor allem emotionale Qualitäten, die nicht durch Ironie gebrochen sind und sich beispielsweise mit dem Glamourösen oder dem Trivialen verbinden, aber auch die Qualitäten der Schwäche, die Bedeutung von Ängsten, des Unausgegorenen oder Diffusen. All diese waren in der New Yorker Zeit aus dem Blickfeld geraten. Es könnte demnach eine Art Sehnsucht nach Unmittelbarkeit gewesen sein, die Jochen Klein wieder zur Malerei geführt hat – einer Malerei, die das Bewusstsein in sich trägt, in einem Nebeneinander von Intellekt und Intuition zu existieren, die in einer Gleichzeitigkeit von Persönlichem und Kollektivem bestehen darf. Hierzu verwendet er Motive, die von Nähe sprechen, aber Distanz hervorrufen, weil sie in ihrer Überdeutlichkeit nicht wahrhaftig wirken könnten. Denn es sind gleichzeitig auch Bilder, die in ihrer bisweilen unangenehmen Süße Erinnerungen wachrufen, auch wenn diese vielleicht ungewollt sind. Diese Bilder sind Prototypen eines kollektiven

Bewusstseins, die deshalb im selben Atemzug, in dem sie abgelehnt werden, auch Bilder eigener Sehnsüchte sein können. Paradoxerweise wird deren Intimität gerade in der Distanz umso stärker spürbar. Klein bewegt sich an den Grenzen des Kitschs, des Oberflächlichen, Aufreizenden. Er zitiert all das jedoch nicht, weil er es kritisieren oder gar vorführen will. Dazu sind die Bilder zu feinsinnig komponiert, auch sprechen die bewusst gewählten, eher kleinen Bildformate dagegen. Wenn Jochen Klein Bildwelten aus zweiter Hand zitiert, geschieht dies mit einem inneren Bezug. Der Künstler verwendete seine Bildmotive, weil er sich von ihnen angezogen fühlte, weil sie sich mit seinem Leben verwoben, weil er sie tatsächlich liebte. Er handelte aus Überzeugung und mit großer Empathie. Daher ist das Ergebnis auch ein durchaus authentisches – mit dem Bewusstsein gleichwohl, dass es Authentizität im Sinne eines voraussetzunglosen Handelns nicht gibt. Diese Haltung beinhaltet den Mut zu einer ungeschützten Ehrlichkeit und zur schonungslosen Offenlegung von Gefühlen, Peinlichkeiten ebenso wie Verletzlichkeit. (10)

Verunreinigungen

Eine der wenigen veröffentlichten Äußerungen von Jochen Klein zu seinen Bildern war gleichzeitig eine seiner letzten. Sie findet sich im Katalog zu einer Ausstellung, die im Sommer 1997 in der Kunsthalle Nürnberg stattfand. Unter dem Titel „Time Out“ („Freizeit“) richtete das Projekt den Blick auf zeitgenössische künstlerische Strategien, die sich mit einem bewusst subjektiven Ausdruck zu den Mechanismen sozialer Regeln und Zwänge verhielten. Dabei ging es auch um die Aktualität des Slogans „Das Private ist politisch“, mit dem die Frauenbewegung der 1960er Jahre öffentlich Themen diskutierte, die von der Gesellschaft bis dahin als privat ausgeblendet worden waren. Mit bemerkenswerter Zielsicherheit traf das Ausstellungsthema nicht nur das grundsätzliche Anliegen einer jungen Künstlergeneration, sondern auch genau das von Jochen Klein.

Ebenso wie die anderen Ausstellungsteilnehmer wurde er im Vorfeld vom Kurator Stephan Schmidt-Wulffen um ein persönliches Statement für den Katalog gebeten. (11) Doch statt einer eigenen Formulierung wählte Klein ein Zitat des englischen Dichters und Künstlers William Blake aus: „[For] I will make their places of joy and love excrementitious“ (12) – frei übersetzt: Ich will die Orte ihrer Freude und Liebe beschmutzen. Die Art der

Kontamination wird dabei deutlich: Sie wird mit körperlichen Ausscheidungen in Verbindungen gebracht. Die geliehene Aussage wirkt besonders brutal, weil sie aus dem Zusammenhang gelöst ist. Dennoch darf das knapp vorgetragene Bedürfnis nicht einseitig missverstanden werden. Weder geht es um simplen Zerstörungswillen noch um einen resignativen oder böswilligen Gewaltakt. Denn der Begriff der Verunreinigung könnte sich durchaus auch mit dem Wunsch nach Korrektur und Vervollständigung assoziieren – und vielleicht eben auch mit Lust. Die Verunreinigung könnte als Waffe gegen jede falsche Sicherheit verstanden werden, als Heilmittel gegen verlogene Vorstellungen von idyllischen Lebenswelten, an denen die moderne westliche Gesellschaft festhalten möchte, notfalls mit Gewalt. Doch alle Paradiesvorstellungen, die Idyllen – wie es schon die Schloss-Interieurs waren – widersprechen der Unberechenbarkeit und Vergänglichkeit des Lebens, und sie blenden wesentliche Bereiche aus, die zur Erneuerung und zur Erhaltung des Lebens notwendig sind. Tatsächlich hielt Jochen Klein die Entzauberung falscher Paradiese für unumgänglich und jede Furcht vor etwaigen Folgen für unbegründet. Für Jochen Klein gehörten körperliche Ausscheidungen und Verfall untrennbar zum menschlichen Leben. Als existenzielle Erfahrungen dürfen sie beanspruchen, in einer ästhetischen Dimension wahrgenommen zu werden – genau wie das traditionelle Schöne und Idealreine, das selbstverständlich ebenfalls sein darf. (13) In diesem Sinne lässt sich das Blake-Zitat nicht nur wie ein Titel für Jochen Kleins unbetiteltes Bild mit dem tagträumenden Jungen (Abb. S. XX) lesen. Mit dem Satz von Blake, der geradezu programmatisch wirkt, könnte auch das Gesamtwerk des Künstlers überschrieben werden.

Desillationen

„I will make their places of joy and love excrementitious“: Das von William Blake geliehene Wort fasst eine ebenso radikale wie aufrichtige Perspektive auf das Leben zusammen, die als das Ergebnis eines persönlichen wie künstlerischen Reifeprozesses gewertet werden muss. Illusionen hat Jochen Klein als ebenso verlockende wie gefährliche Schutzräume oder Zufluchtsorte betrachtet. Denn Illusionen verhindern, wenn sie mit authentischen Erfahrungen verwechselt werden, eine uneingeschränkte Sicht auf die Dinge. Nur mit der Zerstörung aller Illusionen ist eine neue, reale Sicht auf die Welt möglich, die nicht mehr enttäuschen kann,

die stärkt und schützt. Die Desillusion wurde für Jochen Klein zu einer grundsätzlichen Haltung. Prädiktivisch zeigt sich diese Einstellung bereits während des Studiums als er gemeinsam mit Thomas Eggerer den Englischen Garten in München einer intensiven Betrachtung unterzog. (14) Der Englische Garten war für Klein und Eggerer eine Illusion, solange ihn die öffentliche Aufmerksamkeit ausschließlich als historische oder touristische Attraktion wahrnahm und sich der Wahrnehmung anderer Nutzungen (etwa als Ort nudistischer Interessen oder als nächtliche Cruising Area Homosexueller) verweigerte. Im Grunde ging es um etwas eigentlich recht Einfaches: um eine Vervollständigung der veröffentlichten Wahrheit. Auch in Jochen Kleins Gemälden geht es weniger um die Motive an sich, als um die Schärfung des Blicks, der darauf geworfen wird, um möglichst vielfältige Assoziationen zuzulassen. Missverständnisse, wie sie möglicherweise die frühen Schloss-Interieurs, insbesondere aber die späten Bilder scheinbarer Idyllen hervorgerufen haben und sicher immer wieder hervorrufen werden, stellten für Jochen Klein kein Problem dar. Den Ausgangspunkt seiner Arbeiten bildeten jeweils seine persönlichen Interessen und private Erfahrungen, die er mit einer Bildwelt amalgamierte, in der auch er sich wiederfinden konnte. Wichtiger, als mit seinen Bildern eine Reinheit zu spiegeln, scheint es Jochen Klein gewesen zu sein, in seinen Bildern mit der Welt im Reinen zu sein. Mit dieser Erkenntnis und einem großen Selbstbewusstsein starb Jochen Klein am 30. Juli 1997 in München.

(1) Unter den Künstlern, die den traditionellen Malereibegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am kritischsten in Frage stellten, sind zu nennen: Andy Warhol, Daniel Buren, Donald Judd, Robert Ryman, Palermo (in den 1960er Jahren), Art & Language, Mel Bochner, Hanne Darboven, Lawrence Weiner (in den 1970er Jahren), Richard Prince, Elaine Sturtevant, Martin Kippenberger (in den 1980er Jahren).

(2) Unter den Künstlern, die mit ihrer Malerei die Diskussion um das Medium während der 1990er Jahre bestimmten, sind zu nennen: Karen Kilimnick, Luc Tuymans, Peter Doig, Monika Baer, Kai Althoff.

(3) Wenn Helmut Draxler hier anderer Ansicht ist, geschieht dies verständlicherweise, um einer zweifelhaften monolithischen Werkrezeption aus dem Weg zu gehen. vgl. S. XX.

(4) Einen Schlüssel bildet möglicherweise das sogenannte „Münchener Kindl“, das auf Jochen Klein offenbar eine besondere Attraktion ausübte. – Eine interessante Koinzidenz, dass der damals in Berlin lebende Maler Ull Hohn im selben Jahr 1991 eine Serie mit Neugeborenen malt.

(5) Mit in der Klasse von Jochen Klein studierten u. a. Amelie Schmidt-Wulffen, Josef Kramhöller (prüfen!), Thomas Eggerer, Andreas Hofer. Was ist mit Stephan Dillemuth, Axel John Wieder? Sie alle haben die Rolle der vermittelten Malerei kritisch hinterfragt. Fast möchte man annehmen, dass das traditionelle und autoritäre Malerei-Verständnis an der Münchener Akademie einen Ausbruch und die Veränderung des Selbstverständnisses erst provoziert und ermöglicht hat.

(6) Helmut Draxler, a.a.O. (Anm. 3).

(7) Anregung von Thomas Eggerer. Group Material wurde 1979 gegründet. Russell Ferguson geht in seinem Beitrag in diesem Buch ausführlich darauf ein. Vgl. S. XX ff.

(8) Über die wechselseitigen Einflüsse von Jochen Klein und Wolfgang Tillmans schreibt die Malerin und Autorin Jutta Koether, in: ???, 2002. Wiederabdruck in diesem Buch, S. XX.

(9) Ebd. S. XX. Koether vermutet auch, dass diese Entwicklung mit der Begegnung mit zusammenhang.

(10) In diesem Zusammenhang ist auf den vieldeutigen Begriff der „Post-Authentizität“ zu verweisen, der bei der Rezeption des Werks von Jochen Klein gefallen ist. Vgl. Jutta Koether, a. a. O. (Anm. X). „Jede Art von Authentizitätsgebaren war ihm (...) fremd“, sagt auch Helmut Draxler, in: Texte zur Kunst, November 1997. Wiederabdruck in diesem Buch, S. XX.

(11) Vgl. Kat. Ausst. Time Out, Kunsthalle Nürnberg 1997, S. XX, kuratiert von Stephan Schmidt-Wulffen.

(12) William Blake, „Jerusalem“, 17XX. Literaturangabe.

(13) Bezug zu Wolfgang Tillmans' München Installation.

(14) Hinweis auf Aufsatz Ferguson.

English Garden

Russell Ferguson



Projektgruppe Die Utopie des Designs, *Utopie des Designs*, 1994, Kunstverein München, Munich, installation view

Jochen Klein trained as a painter, then committed himself to a broad-ranging practice informed by social and political activism before returning to painting. At the time these shifts seemed—from the outside, at least—to be sharp changes in direction. Since Klein was only thirty years old when he died in 1997, however, all his work was made within a relatively short time frame. With thirteen years now having passed since his death, it is easier to begin to see his work as a whole, and to register the links between his varied activities, which seem more closely connected now than they might have done at the time. Shifts in an artist's practice do not necessarily follow on from one another in a neat sequence, like dominoes waiting in a line to be knocked down. The different elements in Klein's work overlap with and inform each other. Klein attended the Munich Kunstakademie from 1989 until 1994, as a painter, studying primarily with Hans Baschang. Others in the class included Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen, Andreas Hofer, Josef Kramhöller, and Vera Lutter, all now well-known artists. In 1993 Klein and a number of other students, including his close friends Eggerer and von Wulffen, also began to work with Helmut Draxler, who had become director of the Munich Kunstverein in 1992. Draxler is a strong, charismatic personality. While not antipainting per se, he was bitingly critical of the unquestioned and privileged position that it held in the hierarchy of the Kunstakademie. At the Kunstverein he began a program that would include exhibitions by artists such as Andrea Fraser, Group Material, Imi Giese, Louise Lawler, Christopher Williams, Christian Philipp Müller, and Adrian Piper. He introduced the Akademie students to a critical approach to art and art making that broadened their horizons through both readings and personal contact with the international artists whom he brought to the Kunstverein.

But the group of students who gravitated to Draxler had already developed their own doubts about the "master" system and the privileging of painting. They were reading the journal *Texte zur Kunst* and were actively looking for other ways of working. Klein and Eggerer, in particular, were aware that elsewhere there was much more going on, especially around gay identity politics, and that much of this work was taking place in the United States. They were also interested

in established artists whose practices seemed to have no German equivalent, in particular Vito Acconci and Dan Graham. They began to entertain the idea of attending the rigorous, theoretically oriented Whitney Independent Study Program in New York.

It was at this time that Klein and Eggerer began their collaboration, initially around questions of exhibition design that Draxler was raising at the Kunstverein and in classes he taught at the Akademie. The partnership between the two young artists began as writing, but quickly developed into an art-making collaboration too: a parallel practice to the work in painting that they each continued to pursue at the same time. As Eggerer recalls: "We chose each other to be in this artistic partnership. It was a deliberate choice, a way of taking the first step out of the Akademie."¹

In 1992 they visited New York, meeting a number of artists there who had attended the Whitney Program, including Tom Burr and his partner, Ull Hohn. Hohn, a German who had studied with Gerhard Richter in Düsseldorf, had moved to New York in 1986. He died, from AIDS, in 1995. Burr was beginning to work with ideas related to public space, architecture, and gay culture, while Hohn was making paintings that were increasingly ironic and deskilled, work that would culminate in a 1993 series based on the teachings of Bob Ross, the well-known TV painting instructor and paradigm of kitsch. At this time Klein had begun to move decisively away from painting, but this work by Hohn would exert a significant influence on him when he eventually returned to it.

Klein was already a voracious reader of theory and literature, but Hohn also introduced him to the work of a range of English-language writers, in particular to that of T. J. Clark. After returning to Munich, Klein and Eggerer, along with other students from the Akademie, began to work with Draxler on the exhibition *Die Utopie des Designs*, which would be presented at the Kunstverein in 1994. *Die Utopie des Designs* focused on modern design as a homogenizing element of social control. Klein contributed an essay on corporate design, identity, and culture.

In retrospect, Klein's move away from painting at this time is not very surprising. Many serious painters pass through a point of crisis or at least deep dissatisfaction with the medium itself. Richter himself has often continued to express a despairing view, as, for

example, when he says that “all the utopias are shattered, everything goes down the drain, the wonderful time of painting is over.”² So for Klein to withdraw from painting in this period was not necessarily to renounce it unequivocally and permanently. The withdrawal was more reflective of a dissatisfaction with the discourse of painting, especially within the context of the Kunstabakademie. It was largely taken for granted that painting was an important medium, one in which big statements could be made. Toward the end of his time there, Klein had begun making paintings of nude women in lush landscapes that he identified explicitly, in a statement he wrote at the time, as “a parody of the macho-like image of the painter as conveyed by the academy.”³

Yet even as he moved away from making paintings, Eggerer recalls that Klein “did not make any big deal out of not being a painter.”⁴ His step away from painting might be better thought of as a deliberate pause—a pause in which he could think and reflect on how he wanted to work, and how he wanted his work to function in the world. In a joint 1994 statement for the Akademie, Klein and Eggerer insisted that “the shift in our approach from purely painterly work to work based more on studies of areas outside of art was accompanied by a gradual redefinition of our self-understanding as artists. The idea, however, is not to chuck off or deny painting as a chapter in our exploration but to question it as part of our artistic reorientation.”⁵

It was at this point that the two took their collaboration beyond writing, with the site-specific project Leave a Message, the documentation of which was subsequently shown in the Kunstverein exhibition Oh Boy, It’s A Girl. The piece consisted of a message board installed on the outside wall of a public toilet that was a well-known gay cruising place in the Englischer Garten, a Munich park. The work sought to give an overtly public presence to the hidden, private activity that was taking place in this nominally public setting. The board was an invitation to gay men to leave any message they chose, but in so doing, to come out into a more public space; in a way to take some ownership of it. As Eggerer recalls, the piece, done without any official permission, was “a radical break with everything we had done before.”⁶ The work shows the influence of Burr’s articulation of the conjunction between public and private sexualized spaces, but also introduces a direct appeal for community involvement that would prove to be influential in Klein and Eggerer’s later collaborations.

For the time being, however, the piece was also a kind of experiment. “We could be so bold because we had nothing to lose. We didn’t know if we could use it for anything,”⁷ Eggerer says. As students in an era when artists were not expected to emerge fully-formed from art school, they felt free to experiment as they wished, without any expectations for what it could lead to. In May 1994, the two men met Doug Ashford and Julie Ault of the New York artists’ collective Group Material, which had been active since 1979. They were in Munich to prepare for their exhibition Market, which would be presented at the Kunstverein the following year. Group Material’s collaborative way of working marked a sharp contrast to the predominant German model of master and students. “Our working method might best be described as painfully democratic,” they wrote in a collective statement. “We are not interested in making definitive evaluations or declarative statements, but in creating situations that offer our chosen subject as a complex and open-ended issue.”⁸ This open, critique-based practice was enormously attractive to the two young artists seeking to make a break with their academic training, and they threw themselves into the collaborative process, quickly becoming full members of the group. Market consisted entirely of consumer items and information, focusing on the way corporations are able to co-opt symbols of rebellion and turn them into products or selling points. One hundred and fifty advertising slogans, all suggesting individual empowerment, were stripped of the associated product name and applied to the walls. Typical examples included “Make the Connection”; “It’s the Right Thing to Do”; “Find Your Life in Ours”; and “Solutions for a Small Planet.” There were no artworks as such in the exhibition at all. Even before becoming members of Group Material, Klein and Eggerer were already convinced that it was time to leave Munich for New York. Their use of an English title for Leave a Message was perhaps already a signal of this desire. They were turned down for admission to the Whitney Program, but Eggerer won a DAAD fellowship to go to New York, for painting, and he and Klein moved there in the summer of 1994, both of them also affiliating themselves with the nonresident graduate program at Vermont College. They would return to Munich only for the installation of Market the following spring.

In February 1995, Klein began a relationship with Wolfgang Tillmans, who had independently moved to New York the previous summer. Tillmans’s embrace of an overtly aesthetic approach to image making

alongside a personal commitment to political activism and social justice may have suggested to Klein an alternative way of working to the more rigorously institutional critique-driven aspects of his New York environment.

To support themselves, Klein and Eggerer worked as waiters, and they continued their commitment to Group Material, which by that point was already reaching a fairly late stage in its trajectory. Felix Gonzalez-Torres was less and less involved with the group’s activities, which were mostly in the hands of Ashford and Ault. Gonzalez-Torres died of AIDS-related illness in January 1996. His work had been decisive, for Klein and for many others, in the value it gave to individual sensibility alongside a resolutely materialist critique of the society in which that sensibility sought to assert itself.

While everyone in Group Material was committed to a genuinely collaborative process, the inevitably unbalanced dynamic between the two long-established members and the two young newcomers meant that Klein and Eggerer’s role remained somewhat ambiguous. They tended to respond to ideas initiated by the others rather than introduce projects themselves. Gonzalez-Torres’s death had dispirited Ashford and Ault, and it became increasingly clear that everyone’s enthusiasm was waning.

Group Material’s final project was for the Three Rivers Arts Festival, in Pittsburgh, in 1996. By that date a process of institutionalization and professionalization had started to form around activities that had begun as self-sustaining, community-based projects. Group Material, recognized as pioneers in this field, increasingly found themselves the recipients of invitations to participate in projects for which they were expected to articulate community issues. The Pittsburgh festival was one such situation. Wrestling with the question of how to do work that was community-specific in a community in which none of them had ever lived, the group focused their intervention on the festival’s calendar of events, introducing anonymous and often contradictory comments from residents about the city and how it was experienced. In their project statement, they wrote that their goal was “to introduce unarticulated perspectives and voices into the official festival arena and to construct a picture of ‘community’ and ‘the city’ as indeterminate and contested.”⁹ The project was coherent, but also limited and even somewhat defensive in its deflection of authorship. Group Material ended its activities that fall.

Eggerer and Klein did do one project on their own that year: a window installation—IKEA—at the downtown art bookstore Printed Matter. For this work they revisited some of the themes raised by Die Utopie des Designs. A critique of the gentrified SoHo lifestyle that implied a connection between IKEA and terrorism, the piece featured a schematic drawing of a hideout apartment used by the Baader-Meinhof Group: a bourgeois (IKEA) room at the front, visible if and when the door was opened; behind that an empty room strewn with mattresses. The work both participated in a critical, research-based practice and at the same time gently parodied it. This lightness of touch—not too serious, but not unserious either—would be a quality much in evidence when Klein decisively returned to painting, which he did later that same year. Eggerer would himself begin to paint again early the following year.

Tillmans had returned to London in February of 1996, and Klein joined him there in September. Tillmans’s example had no doubt contributed to Klein’s return to picture making, which had begun even before he finally left New York, although this move in his work was not one that Tillmans had specifically encouraged. In London the two worked at first in the same studio, and Klein also began to meet some London painters, notably, Peter Doig.

The paintings that Klein began to make at this time predominately depicted figures in soft, mutable landscapes. There is, however, a thread that links the more explicitly critique-based projects to the new paintings, in that both explore questions of kitsch. Kitsch had been an early interest of Klein’s in Munich, and was a recurring motif in Group Material’s work, which consistently challenged conventional hierarchies of critical discrimination. The paintings push the boundaries of conventional artistic good taste with their figures drawn from vulgar sources in popular illustration and advertising. Often these appropriated images are vigneted. Klein’s technique disrupts the seamlessness of the original source material, but the image is not disrupted in the modernist tradition of sharp cutting and abrupt juxtaposition. Instead vignetting calls the image into question by using the techniques of kitsch itself, of a commercialized Romanticism that is soft rather than sharp, dissolving as much as disrupting. As Nick Mauss has written about this work, getting directly to the most uncomfortable point: “I am reminded by these works of the potential for paintings to embarrass.”¹⁰ The gauzy soft-core photographs of David Hamilton, epitome of a “tasteful” tastelessness,

lurk behind them. If there is any painterly point of comparison, it is with Richard Hamilton, in particular a work such as *Soft Pink Landscape* (1971–72), which combined lush painterly effects with images lifted from toilet paper advertisements. Klein's painting ### (1997) would later make that excremental connection all but explicit. Just as IKEA sells a finely calibrated aspirational lifestyle, almost all advertising images seek to reach unarticulated desires and feelings. As Manfred Hermes has written, "What concerned Klein here was the debased, over-sentimentalised image that hovers uncertainly between lying and longing, between beauty and parody, but nevertheless can offer self-perception, can channel emotional longings."¹¹

Since Klein really was an extraordinarily good painter in terms of traditional technique, his return to painting inevitably opened up his work to the risk of more or less reactionary interpretation, in which his work would be evaluated in terms of paint handling, composition, and brushwork, etc. But in the end the paintings remain highly resistant to co-option into the traditional rhetoric of the medium. They always have a subversive quality, including the subversion of painting itself. In praising the work, one is often brought up short by the realization that the painting in question does, after all, show two young girls in a field of flowers, or a ballerina, or a couple of cute but disturbingly large geese passing by a shirtless young man. The relative mainstreaming of elements of camp taste since the mid-nineties might lead contemporary viewers to underestimate how awkward and out of place these paintings seemed when they were made, but even today they retain a discomfiting quality, redolent of guilty, half-concealed pleasures. Klein forces the element of kitsch and parody, using it as a critical shield behind which he can sneak in—most unexpectedly—real feeling. Klein loved painting. Yet he also felt the need to step back from it when it ran any risk of taking itself too seriously, of becoming pompous. He found a way to use painting as a reflexive medium to both conceal and enable the expression of personal emotion.

The paintings are lush, tempting the viewer with Romantic implications. Yet we can still see traces all through them of Klein's earlier work. They stand against the homogenizing tyranny of design and good taste. Instead, they propose a bucolic vision of multiple overlapping elements and sources of satisfaction, a pictorial English Garden in which we as viewers can take our own pleasures. Leave a message.

- 1 Thomas Eggerer, conversation with the author, August 31, 2009.
- 2 Gerhard Richter, interview with Robert Storr (2001) in Robert Storr, Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting (New York, 2003), p. 172.
- 3 Jochen Klein (untitled, unpublished manuscript, Munich, 1994).
- 4 Eggerer, conversation, 2009 (see note 1).
- 5 Thomas Eggerer and Jochen Klein (untitled, unpublished manuscript, Munich, 1994).
- 6 Eggerer, conversation, 2009 (see note 1).
- 7 Ibid.
- 8 Group Material, "On Democracy" in Democracy: A Project by Group Material (Seattle, 1990), p. 2.
- 9 Group Material, "Project Statement" in Julie Ault, ed., Show and Tell: A Chronicle of Group Material (London, 2010), p. 204.
- 10 Nick Mauss, "Abandoned Painting," Artforum (October 2008), p. 359.
- 11 Manfred Hermes, "Past Present Tension" in Peter Doig, Jochen Klein (Cologne, 2004), p. 13.



Projektgruppe Die Utopie des Designs, *Utopie des Designs*, 1994, Kunstverein München, Munich, installation view

Englischer Garten

Russell Ferguson

Jochen Klein studierte Malerei, widmete sich danach einer Vielzahl künstlerischer Aktivitäten mit politischem und gesellschaftspolitischem Hintergrund, um schließlich wieder zur Malerei zurückzukehren. Zur damaligen Zeit sah es, zumindest für den Außenstehenden, so aus, als habe der Künstler jedes Mal einen radikalen Richtungswechsel vollzogen. Doch da Klein 1997, zum Zeitpunkt seines Todes, gerade einmal dreißig Jahre alt war, entstand alles, was der machte, in einem relativ kurzen Zeitrahmen. Heute, 13 Jahre nach seinem Tod, sind die Bezüge zwischen den unterschiedlichen Aktivitäten leichter zu erkennen, Bezüge, die sein Werk zu einem geschlossenen Ganzen machen und die heute enger miteinander verknüpft zu sein scheinen, als dies damals der Fall gewesen sein mag. Derartige Richtungswechsel müssen sich nicht unbedingt in einer konsequenten Abfolge vollziehen, als wären es säuberlich einer Reihe aufgereihte Dominosteine, die darauf warten umgestoßen zu werden. In Kleins Werk überlagern sich die verschiedenen Elemente und beeinflussen einander. Von 1989 bis 1994 studierte Klein Malerei an der Akademie der bildenden Künste in München. Einen wesentlichen Teil seiner Ausbildung absolvierte er bei Hans Baschang, zu dessen Schülern damals auch heute so bekannte Künstler wie Thomas Eggerer, Andreas Hofer, Josef Kramhöller und Vera Lutter zählten. Seit 1993 arbeiteten Klein und eine Reihe anderer Studenten, darunter auch Eggerer und Amelie von Wulffen, mit denen der Künstler eng befreundet war, außerdem mit Helmut Draxler zusammen, der seit 1992 den Münchener Kunstverein leitete. Draxler ist eine starke, charismatische Persönlichkeit. Er stand der Malerei zwar nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber, kritisierte aber die unangefochtene Vorrangstellung, die sie in der Hierarchie der Kunstabakademie einnahm. Im Kunstverein rief er ein Programm ins Leben, im Rahmen dessen unter anderem Ausstellungen von Künstlern wie Andrea Fraser, der Group Material, Imi Giese, Louise Lawler, Christopher Williams, Christian Philipp Müller und Adrian Piper gezeigt wurden. Den Akademiestudenten vermittelte er eine kritische Haltung zur Kunst und zur Arbeit des Künstlers und erweiterte so nicht nur in seinen Vorlesungen, sondern auch durch den persönlichen

Kontakt mit den internationalen Künstlern, die er in den Kunstverein holte, ihren Horizont. Es waren allerdings allesamt Studenten, die selbst bereits Vorbehalte gegen das »Meister«-Konzept und die Privilegierung der Malerei hegten, die sich von Draxler angesprochen fühlten. Sie lasen regelmäßig die Zeitschrift *Texte zur Kunst* und suchten aktiv nach alternativen Arbeitsformen. Insbesondere Klein und Eggerer hatten erkannt, dass in anderen Bereichen – vor allem in der Schwulen- und Lesbenbewegung – weitaus mehr passierte und dass Amerika dabei eine Vorreiterrolle spielte. Ihr Interesse galt aber auch etablierten Künstlern – allen voran Vito Acconci und Dan Graham –, die Dinge machten, die man in Deutschland so noch nicht kannte. Sie begannen mit dem Gedanken zu spielen, sich für das außerordentlich anspruchsvolle Whitney Independent Study Program in New York zu bewerben. Zu dieser Zeit begann auch die Zusammenarbeit zwischen Klein und Eggerer, die zunächst im Verfassen gemeinsamer Texte bestand und um Fragen der Ausstellungsgestaltung kreiste, die Draxler im Kunstverein und in seinen Akademiekursen aufgeworfen hatte. Schon bald entwickelte sich daraus jedoch – neben der Malerei, die jeder für sich weiterverfolgte – auch eine gemeinsame künstlerische Arbeit. Eggerer erklärte dazu rückblickend: »Wir haben uns einander für diese künstlerische Partnerschaft ausgesucht. Es war eine bewusste Entscheidung, ein erster Schritt heraus aus der Akademie.¹ 1992 reisten die beiden nach New York und lernten dort eine Reihe von Künstlern kennen, die am Whitney Program teilgenommen hatten, unter anderem Tom Burr und seinen Partner Ull Hohn, einen Deutschen, der bei Gerhard Richter in Düsseldorf studiert hatte und 1986 nach New York gegangen war. Hohn starb 1995 an Aids. Burr begann damals gerade, sich mit Themen wie dem öffentlichen Raum, der Architektur und der Schwulenkultur zu beschäftigen, während Hohns Gemälde zunehmend von Ironie und »De-skilling« geprägt waren – eine Entwicklung, die 1993 in einem Zyklus gipfelte, der die bekannten Fernsehmalkurse von Bob Ross, die als Inbegriff des Kitschs galten, zum Vorbild hatte. Zu jener Zeit war Klein zwar bereits im Begriff, der Malerei definitiv den Rücken zu kehren, dennoch sollte dieses Werk großen Einfluss auf ihn haben,

als er später wieder zur Malerei zurückkehrte. Schon damals war Klein ein eifriger Leser, der theoretische Schriften ebenso verschlang wie schöngestigte Literatur. Doch erst durch Hohn lernte er die Arbeiten verschiedener englischsprachiger Autoren, insbesondere das Werk von T. J. Clark, kennen. Gemeinsam mit anderen Studenten der Kunstakademie begannen Klein und Eggerer nach ihrer Rückkehr nach München mit Draxler an der Ausstellung *Die Utopie des Designs* zu arbeiten, die 1994 im Kunstverein gezeigt werden sollte und deren Thema das moderne Design als homogenisierendes Element der sozialen Kontrolle war. Kleins Beitrag bestand in einem Essay zum Thema Corporate Design, Identität und Kultur. Im Rückblick war es nicht sonderlich überraschend, dass sich Klein damals von der Malerei abwendete. Viele seriöse Maler durchleben eine Krise oder zumindest eine Phase, in der sie das Medium als solches mit tiefer Unzufriedenheit erfüllt. Selbst Richter hat mit Äußerungen wie »alle Visionen werden zunichte gemacht, alles geht den Bach hinunter, die herrliche Zeit des Malens ist vorbei«² des Öfteren ein Bild der Hoffnungslosigkeit vermittelt. Deshalb war die Abkehr von der Malerei zur damaligen Zeit für Klein nicht unbedingt gleichbedeutend mit einem unwiderruflichen, dauerhaften Verzicht. Sie war vielmehr Ausdruck einer Unzufriedenheit mit dem, was die Malerei, insbesondere im Kontext der Kunstakademie, tatsächlich leistete. Es herrschte weitgehend Konsens darüber, dass die Malerei ein wichtiges Medium war, ein Medium, das viel zu sagen gehabt hätte. Gegen Ende seiner Akademiezeit hatte Klein begonnen, weibliche Akte in opulenten Landschaften zu malen, die er in einer schriftlichen Erklärung aus dieser Zeit explizit als »Parodie des Macho-Images des Malers, wie es die Akademie vermittelte«³ charakterisierte. Doch selbst als er mit der Malerei aufgehört hatte, machte Klein, wie sich Eggerer erinnert, »keine große Sache daraus, dass er kein Maler war«⁴. Seine Abkehr von der Malerei könnte man eher als eine gewollte Auszeit betrachten, eine Auszeit, die es ihm ermöglichte, darüber nachzudenken, wie er arbeiten wollte und was er mit seiner Arbeit in der Welt bewirken wollte. In einer gemeinsamen Erklärung für die Akademie betonten Klein und Eggerer 1994, dass »die Verlagerung von der reinen Malerei hin zu einer verstärkt auf der Auseinandersetzung mit kunstfernen Gebieten beruhenden Herangehensweise mit einer allmählichen Neubestimmung

unseres Selbstverständnisses als Künstler einherging. Unsere Absicht ist es jedoch nicht, einen Schlussstrich unter die Malerei zu ziehen oder sie als Kapitel in unserem künstlerischen Entwicklungsprozess zu verleugnen, sondern sie als Teil unserer künstlerischen Neuorientierung zu hinterfragen.«⁵ Dies war auch der Zeitpunkt, an dem die beiden ihre Zusammenarbeit, die sich bislang auf das Verfassen gemeinsamer Texte beschränkt hatte, ausweiteten, und zwar zunächst mit dem ortsspezifischen Projekt *Leave a Message*, einer Dokumentation dessen, was später im Kunstverein in der Ausstellung *Oh Boy, It's A Girl* gezeigt wurde. Das Stück bestand aus einer Anschlagtafel, die an der Außenwand einer öffentlichen Toilette, einem bekannten Schwulentreff im Englischen Garten in München, angebracht war. Es wollte das private Treiben, das sich in diesem nach außen hin öffentlichen Rahmen im Verborgenen vollzog, für alle Öffentlichkeit sichtbar machen. Die Tafel war eine Aufforderung an homosexuelle Männer, eine beliebige Botschaft zu hinterlassen, und dadurch in einen öffentlicheren Raum vorzudringen, ja in gewisser Hinsicht ein Stück weit Besitz davon zu ergreifen. Das Stück, das ohne offizielle Genehmigung entstand, stellte, so Eggerer, »einen radikalen Bruch, mit allem, was wir vorher gemacht hatten«⁶ dar. Man erkennt hier den Einfluss von Burrs Manifestation der Verbindung zwischen sexualisierten öffentlichen und privaten Räumen. Gleichzeitig ist es eine Aufforderung an die Gemeinschaft, sich aktiv zu beteiligen, die für die späteren Gemeinschaftsprojekte von Klein und Eggerer maßgebend sein sollte. Zunächst einmal war das Stück aber auch eine Art Experiment. »Wir konnten so verwegen sein, weil wir nichts zu verlieren hatten. Wir wussten nicht, ob wir es für irgendetwas gebrauchen könnten«⁷, erklärt Eggerer. Zu einer Zeit, als man von den Studenten nicht erwartete, dass sie die Kunstschule als »fertige« Künstler verließen, fühlten sie sich frei, nach Lust und Laune zu experimentieren, ohne damit irgendwelche Erwartungen zu verbinden. Im Mai 1994 begegneten die beiden Doug Ashford und Julie Ault von der New Yorker Künstlergruppe Group Material, die bereits seit 1979 existierte. Ashford und Ault waren in München, um ihre Ausstellung *Market* vorzubereiten, die im folgenden Jahr im Kunstverein gezeigt werden sollte. Die kooperative Arbeitsweise der Gruppe unterschied sich deutlich von dem in Deutschland vorherrschenden Meisterschüler-Modell. »Am besten ließe sich unsere Arbeitsweise als quälend demokratisch beschreiben«,

heißt es in einer gemeinsamen Erklärung der beiden. »Es geht uns nicht darum, unumstößliche Bewertungen oder Grundsatzklärungen abzugeben, sondern darum, Situationen zu schaffen, die das Sujet, das wir gewählt haben, als komplexes, offenes Thema präsentieren.«⁸ Dieser offene, kritische Ansatz übte einen enormen Reiz auf die beiden jungen Künstler aus, die sich eine Auszeit von ihrer akademischen Ausbildung nehmen wollten. Sie stürzten sich regelrecht in die Gemeinschaftsarbeit und wurden schon bald vollwertige Mitglieder der Gruppe. Die Ausstellung *Market* bestand ausschließlich aus Konsumartikeln und Produktinformationen und zeigte auf, mit welchen Mitteln es Unternehmen gelingt, Symbole der Rebellion aufzugreifen und sie in Produkte oder Leistungsmerkmale zu verwandeln. 150 Werbeslogans, die durchweg einen persönlichen Gewinn suggerierten, waren – ohne Produktnamen – an den Wänden aufgehängt. Typische Beispiele waren etwa »Make the Connection«, »It's the Right Thing to Do«, »Find Your Life in Ours« oder »Solutions for a Small Planet«. Kunstwerke im eigentlichen Sinn suchte man in der Ausstellung vergebens. Schon bevor sie sich der Group Material anschlossen, waren Klein und Eggerer zu der Überzeugung gelangt, dass es an der Zeit sei, von München nach New York zu übersiedeln. Dass sie für ihr Stück den englischen Titel *Leave a Message* wählten, war möglicherweise bereits Ausdruck dieses Wunsches. Zum Whitney Program wurden sie zwar nicht zugelassen, doch Eggerer bekam ein DAAD-Stipendium, das es ihm ermöglichte, zum Malen nach New York zu gehen, und so zog er im Sommer 1994 mit Klein in die amerikanische Metropole, wo sich beide auch für das internationale Graduiertenprogramm am Vermont College einschrieben. Nach München kehrten sie erst im darauffolgenden Frühjahr zur Vorbereitung der *Market*-Ausstellung zurück.

Im Februar 1995 ging Klein eine Beziehung mit Wolfgang Tillmans ein, der unabhängig von den beiden im Sommer 1994 ebenfalls nach New York gezogen war. Möglicherweise sah Klein in Tillmans' ästhetischem fotografischen Ansatz und seinem Engagement in Fragen der Politik und der sozialen Gerechtigkeit eine Alternative zu seiner eher rigiden, institutionalisierten und von Kritik geprägten New Yorker Umgebung. Ihren Lebensunterhalt verdienten sich Klein und Eggerer als Kellner, und sie engagierten sich auch weiterhin in der Group Material, die zu dieser Zeit bereits kurz vor dem Aus stand. Felix Gonzalez-

Torres war immer weniger in die Aktivitäten der Gruppe einbezogen, für die überwiegend Ashford und Ault verantwortlich zeichneten. Gonzalez-Torres starb im Januar 1996 an den Folgen einer Aidsinfektion. Für Klein und viele andere war sein Schaffen prägend, und das nicht nur aufgrund der Bedeutung, die es dem Empfindungsvermögen des Einzelnen zumaß, sondern auch aufgrund der entschlossenen materialistischen Kritik, die es an der Gesellschaft übte, in der sich dieses Empfindungsvermögen durchsetzen musste. Trotz der durch und durch kooperativen Arbeitsweise der Gruppe, in die jedes Mitglied einbezogen war, hatte die natürlicherweise unausgewogene Dynamik zwischen den beiden etablierten Mitgliedern und den beiden Newcomern hatte zur Folge, dass die Rolle, die Klein und Eggerer spielten, stets von einer gewissen Ambivalenz geprägt war. Die beiden neigten eher dazu, die Ideen der anderen aufzugreifen, als selbst Projekte anzustossen. Der Tod von Gonzalez-Torres hatte Ashford und Ault entmutigt, und es wurde immer deutlicher, dass die Begeisterung bei allen nachließ. Das letzte Projekt der Group Material entstand für das Three Rivers Arts Festival in Pittsburgh 1996. Zu diesem Zeitpunkt hatte ein Prozess eingesetzt, in dessen Verlauf Aktivitäten, die als eigenständige Gemeinschaftsprojekte begonnen hatten, zunehmend institutionalisiert und professionalisiert wurden. Immer häufiger wurde die Gruppe, die als Pionier auf diesem Gebiet galt, eingeladen, sich an Projekten zu beteiligen, für die sie Gemeinschaftsthemen [[?]] formulieren sollte. Das galt auch für das Festival in Pittsburgh. Die Gruppe, die vor dem Problem stand, wie sie in einer Gemeinschaft, in der keiner von ihnen jemals gelebt hatte, eine gemeinschaftsspezifische Arbeit machen sollte, konzentrierte sich deshalb bei ihrem Beitrag auf das Veranstaltungsprogramm des Festivals, in das sie anonyme und häufig widersprüchliche Kommentare von Einwohnern über die Stadt und darüber, wie sie sie erlebten, einbauten. In der Präsentation ihres Projekts erklärten sie dazu, Ziel sei gewesen, »unzusammenhängende Eindrücke und Stimmen in den offiziellen Rahmen des Festivals einzubeziehen und ein Bild von ›Gemeinschaft‹ und von ›der Stadt‹ zu zeichnen, das sie als etwas Vages, Umstrittenes erscheinen lässt.«⁹ Trotz seiner Kohärenz war das Projekt begrenzt und aufgrund der Tatsache, dass die Autorschaft nach außen hin auf andere übertragen wurde, sogar ein wenig defensiv. Im Herbst desselben Jahres

stellte die Group Material ihre Aktivitäten ein. Im gleichen Jahr realisierten Eggerer und Klein in der Kunstbuchhandlung Printed Matter in der City von New York ein eigenes Projekt: eine Schaufensterinstallation mit dem Titel *IKEA*, in der sie verschiedene Themen aus der Ausstellung *Die Utopie des Designs* aufgriffen. Das Stück – eine Kritik am gentrifizierten Lifestyle von SoHo, die einen Bezug zwischen IKEA und dem Terrorismus herstellte – zeigte die schematische Zeichnung einer konspirativen Wohnung der Baader-Meinhof-Gruppe: vorne ein bürgerliches (IKEA) Zimmer, in das man blickte, wenn die Tür geöffnet wurde, und dahinter ein leerer Raum mit ein paar verstreuten Matratzen. Das Stück hatte sowohl einen kritisch-wissenschaftlichen als auch einen leicht parodistischen Einschlag. Dieses Phänomen – nicht zu ernst, aber auch nicht unernst – sollte später, als Klein endgültig zur Malerei zurückkehrte (was er noch gegen Ende desselben Jahres tat), häufig in seinen Werken anzutreffen sein. Eggerer nahm die Malerei zu Beginn des folgenden Jahres wieder auf. Tillmans war im Februar 1996 nach London zurückgekehrt, und Klein folgte ihm im September. Ohne Zweifel hat das Beispiel Tillmans' mit dazu beigetragen, dass Klein zur Malerei zurückkehrte, was er sogar noch in New York tat, obwohl ihn Tillmans bei diesem Schritt nicht sonderlich bestärkt hatte. In London, wo Klein regelmäßig auch mit anderen Malern, insbesondere mit Peter Doig, verkehrte, arbeiteten die beiden zunächst in einem gemeinsamen Atelier. Die Gemälde, die Klein damals schuf, zeigten vorwiegend Figuren in sanften, wechselvollen Landschaften. Es gibt allerdings einen Faden, der die Projekte mit einem deutlich kritischen Anspruch mit den neuen Gemälden verbindet. Setzen sich beide doch mit dem Kitsch auseinander, ein Thema, das Klein schon in München beschäftigt hatte, und ein immer wiederkehrendes Motiv in den Arbeiten der Group Material, die allesamt die konventionellen Hierarchien des kritischen Urteilsvermögens infrage stellten. Mit ihren trivialen Quellen entnommenen Figuren überschreiten die Gemälde die Grenzen des konventionellen »guten« Kunstgeschmacks und gehen in den Bereich der populären Illustration und der Werbung über. Häufig werden diese »Fremdbilder« vignettiert. Kleins Technik zerstört die Nahtlosigkeit des Originalquellenmaterials, doch das Bild wird nicht in der modernistischen Tradition des scharfen Schnitts

und der abrupten Nebeneinanderstellung zerstört. Vielmehr stellt die Vignettierung das Bild infrage, indem es sich selbst der Techniken des Kitschs bedient, einer kommerzialisierten Romantik, die eher weich als scharf ist, die gleichzeitig mit fließenden Übergängen und mit abrupten Brüchen arbeitet. Nick Mauss sagte über dieses Werk (und sprach damit direkt den wundesten Punkt an): »Diese Werke führen mir die Verunsicherung vor Augen, die ein Gemälde auslösen kann.«¹⁰ Dahinter lauern die weichgezeichneten Softpornofotos von David Hamilton, der Inbegriff einer »geschmackvollen« Geschmacklosigkeit. Wenn es überhaupt ein Gemälde gibt, das sich damit vergleichen ließe, dann wäre es ein Bild wie Richard Hamiltons *Soft Pink Landscape* (1971–72), in dem opulente malerische Effekte mit Bildern aus der Toilettenpapierwerbung kombiniert wurden – eine Verbindung, die uns später in Kleins #57 (1997) in überdeutlicher Form wiederbegegnet. So wie IKEA einen exakt »kalibrierten« anspruchsvollen Lebensstil verkauft, versuchen fast alle Werbebilder, unausgesprochene Wünsche und Gefühle anzusprechen oder, um es mit den Worten von Manfred Hermes zu sagen: »Was Klein hier interessierte, das war das entwertete, übertrieben sentimental gestaltete Bild, das zwischen Lüge und Verlangen, zwischen Schönheit und Parodie schwankt, das aber dennoch einen Selbstwahrnehmung zum Ausdruck bringen und emotionale Sehnsüchte lenken kann.«¹¹ Da Klein, was sie traditionelle Technik anbelangt, in Wirklichkeit ein außerordentlich guter Maler war, barg seine Rückkehr zur Malerei zwangsläufig die Gefahr einer mehr oder weniger reaktionären Interpretation in sich, die seine Arbeiten nach Kriterien wie Umgang mit der Farbe, Komposition, Pinselführung etc. bewertete. Letztendlich sollte sich jedoch zeigen, dass die Gemälde in hohem Maße »immun« gegen eine Vereinnahmung durch die traditionelle Rhetorik des Mediums war. Sie haben stets etwas Subversives, und das schließt auch die Subversion der Malerei selbst ein. Wenn man das Werk würdigt, muss man nicht selten innehalten, weil man feststellt, dass das fragliche Gemälde eigentlich zwei junge Mädchen in einer Blumenwiese zeigt oder eine Ballerina oder zwei niedliche, aber erschreckend große Gänse, die an einem jungen Mann mit nacktem Oberkörper vorbeimarschieren. Die Tatsache, dass sich typische Stilelemente der Homosexuellen seit Mitte der 90er-Jahre relativ häufig auch als Mainstream durchgesetzt haben, könnte dazu führen, dass sich der heutige Betrachter gar nicht mehr

vorstellen kann, dass diese Gemälde zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als außerordentlich peinlich und anstößig empfunden wurden. Und selbst heute haftet ihnen noch das Odium des Peinlichen, der Verfehlung, des Unerlaubten an. Klein verstärkt das Element des Kitschs und der Parodie, indem er es als kritischen Schild einsetzt, hinter dem sich – ganz unerwartet – echtes Gefühl hereinschleichen kann. Klein liebte die Malerei. Deshalb hielt er es auch für erforderlich, sich von ihr zurückzuziehen, als er Gefahr lief, sie zu ernst zu nehmen und schwülstig zu werden. Er fand einen Weg, sie als reflexives Medium einzusetzen, das es ihm ermöglichte, persönliche Gefühle zu verbergen, aber auch auszudrücken. Die opulenten Gemälde ziehen den Betrachter mit romantischen Verwicklungen in ihren Bann. Dennoch kann man überall noch Spuren von Kleins früheren Arbeiten entdecken. Sie wenden sich gegen die homogenisierende Tyrannie von Design und gutem Geschmack und setzen ihr eine bukolische Vision vielfältiger einander überlagernder Elemente und Quellen der Befriedigung entgegen, einen bildhaften Englischen Garten, an dem wir als Betrachter unser ganz eigenes Vergnügen finden können. Leave a message.

1 Thomas Eggerer, Gespräch mit dem Autor, 31. August 2009.

2 Gerhard Richter, Interview mit Robert Storr (2001), in: Robert Storr, *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, New York 2003, S. 172.

3 Jochen Klein, ohne Titel, unveröffentlichtes Manuskript, München 1994.

4 Eggerer, Gespräch 2009 (vgl. Anm. 1).

5 Thomas Eggerer und Jochen Klein, ohne Titel, unveröffentlichtes Manuskript, München 1994.

6 Eggerer, Gespräch 2009 (vgl. Anm. 1).

7 Ebd.

8 Group Material, »On Democracy«, in: *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle 1990, S. 2.

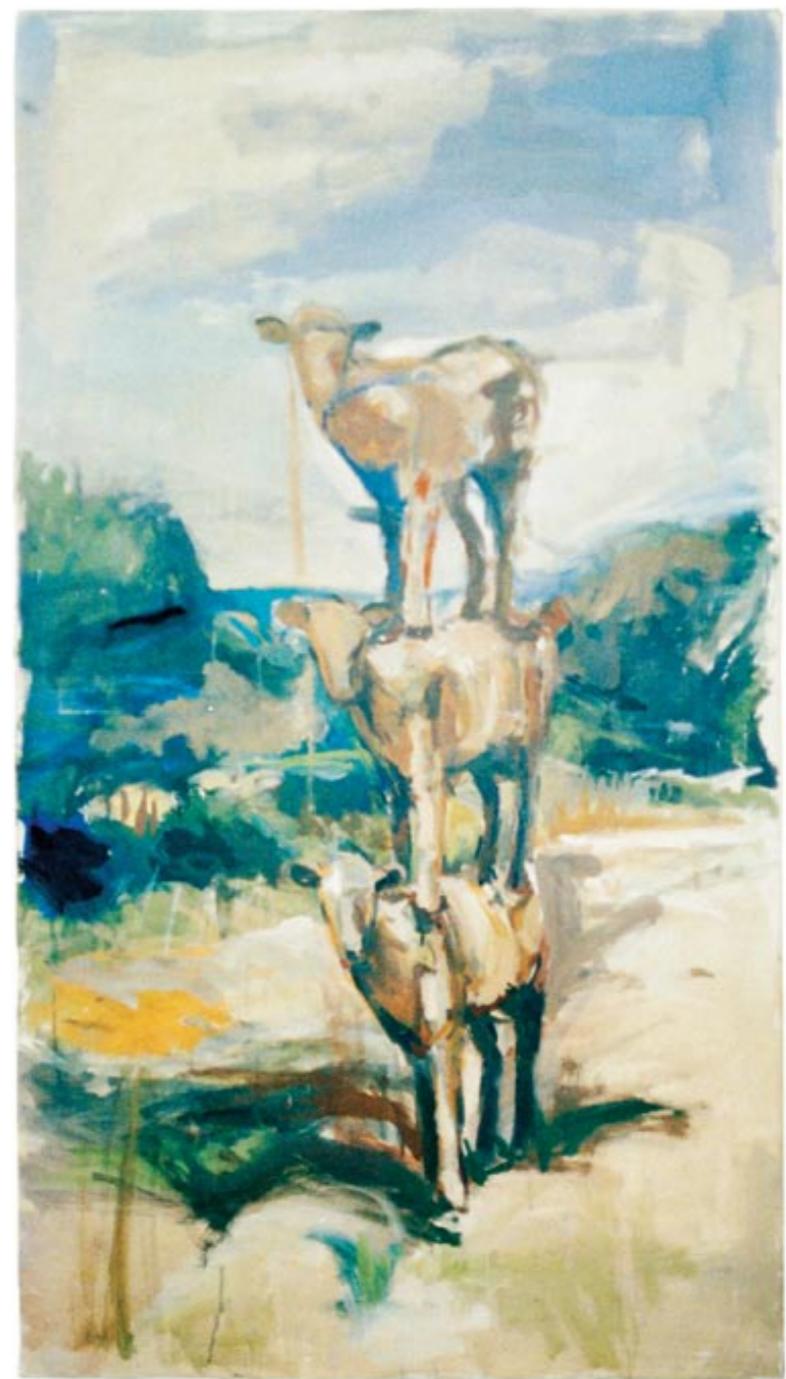
9 Group Material, »Project Statement«, in: Julie Ault (Hrsg.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 204.

10 Nick Mauss, »Abandoned Painting«, *Artforum*, Oktober 2008, S. 359.

11 Manfred Hermes, »Past Present Tension«, in: Peter Doig, Jochen Klein, Köln 2004, S. 13.

Works / Werke

untitled, 1992, 80 x 100 cm, oil on canvas



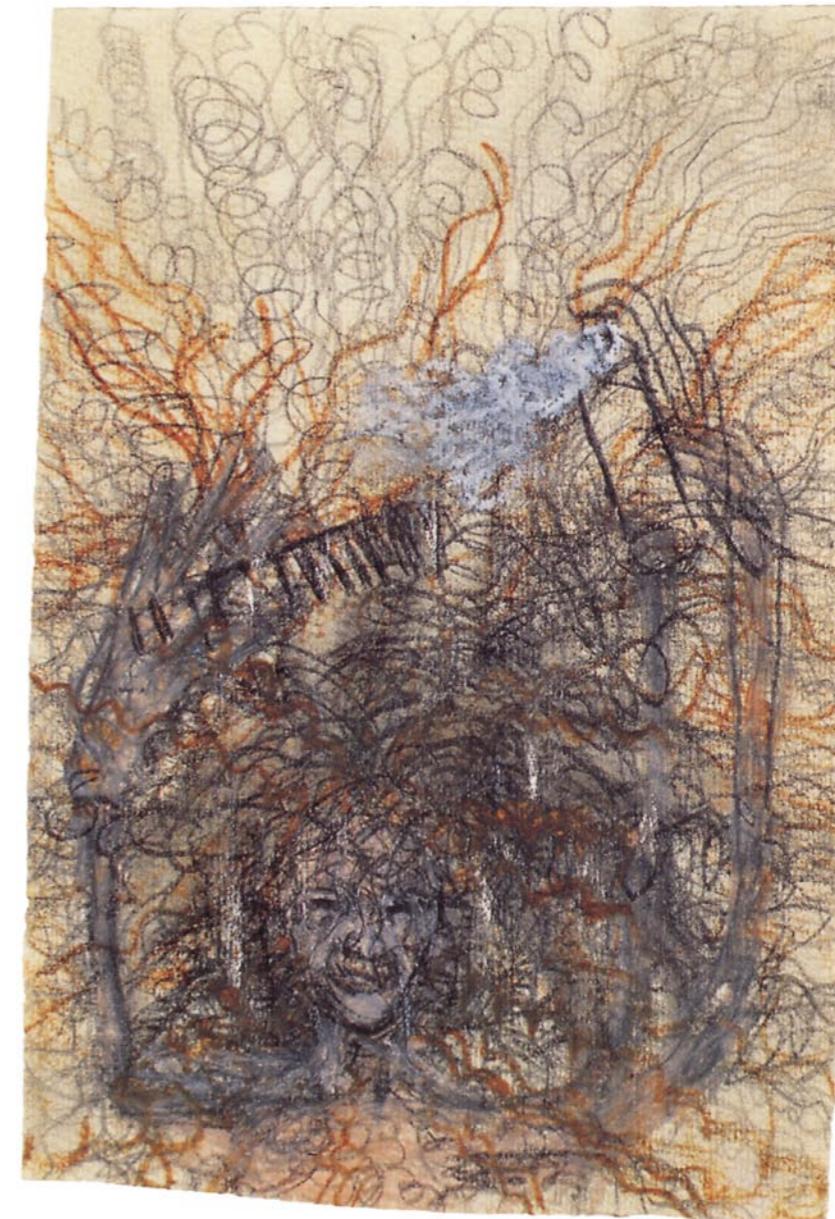
Untitled, ca 1989, acrylic on canvas, ca 140 × 80 cm



Untitled, ca 1989, pencil on paper, 29.5 x 20.9 cm



Untitled, 1989, mixed media and collage on paper, 16 × 12 cm



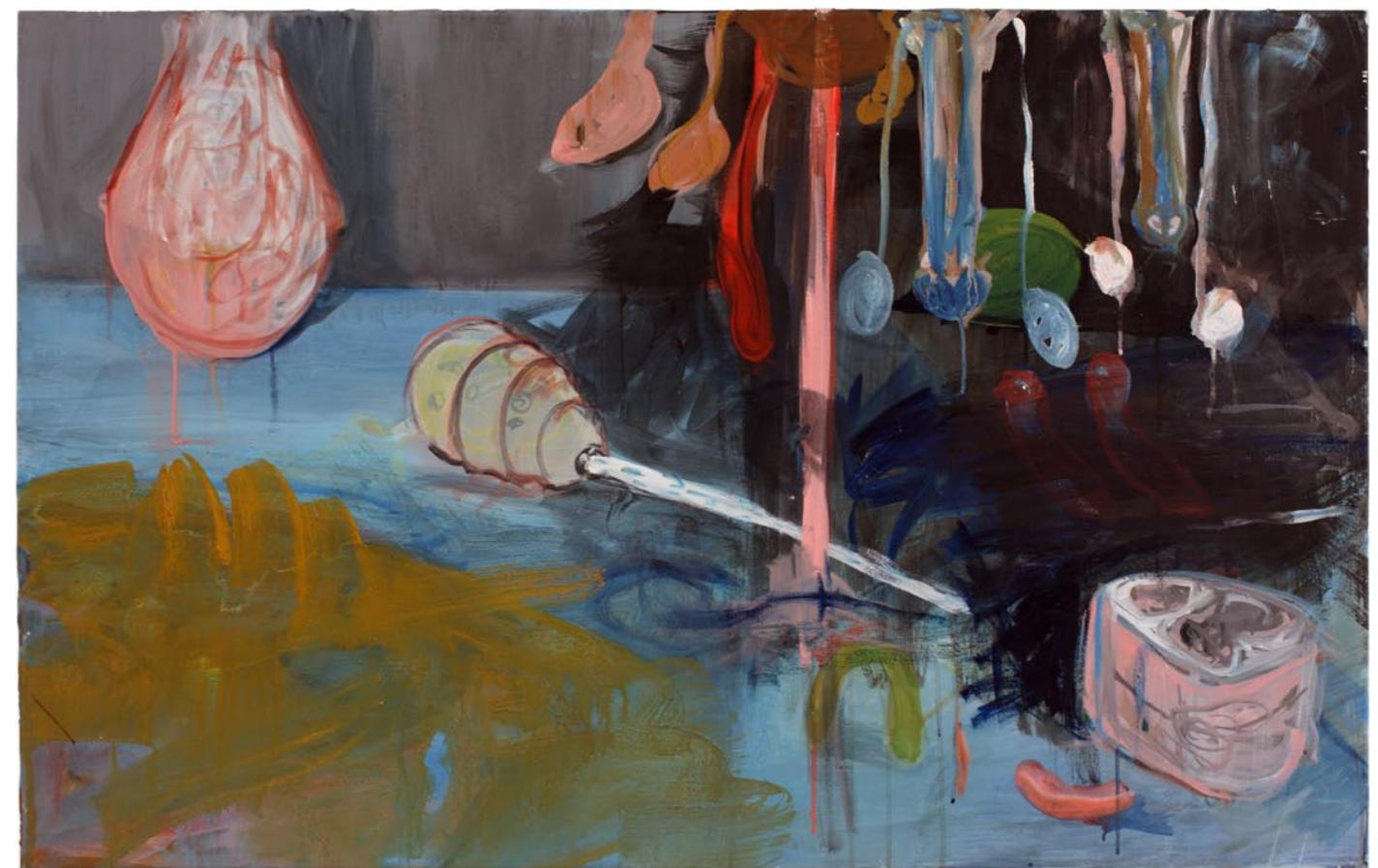
Untitled, ca 1989, crayon and pencil on paper, 15 × 10 cm



Untitled, ca 1989/90, acrylic on board, size unknown



Untitled, 1989/90, pencil on paper, 25 x 17 cm



Untitled, 1989, acrylic on canvas, 89.7 x 140 cm



Untitled, 1989, acrylic on canvas, 99.5 × 124.5 cm



Untitled, 1989/90, acrylic on canvas, 70 × 130 cm



Untitled, 1989/90, acrylic on canvas, 70 × 130 cm



Untitled, 1989/90, acrylic on canvas, 70 × 130 cm



Untitled, 1990, acrylic on canvas, ca 25 × 18 cm
Untitled, 1990, acrylic on canvas, ca 25 × 18 cm



Untitled, 1990, acrylic on canvas, 80 × 170 cm



Untitled, 1990, watercolour on paper, ca 10 x 25 cm



Untitled, 1990, watercolour on paper, 17 x 26 cm



Untitled, 1990, wax and muslin, ca. 25 x 10 x 12 cm each



Wurm

Wurm, 1990, watercolor on paper, 20.9 × 22.2 cm



Grottenalm

Grottenalm, 1990, watercolor on paper, 20.9 × 22.2 cm



Untitled, ca. 1991, pencil and marker on paper, 27 x 20 cm



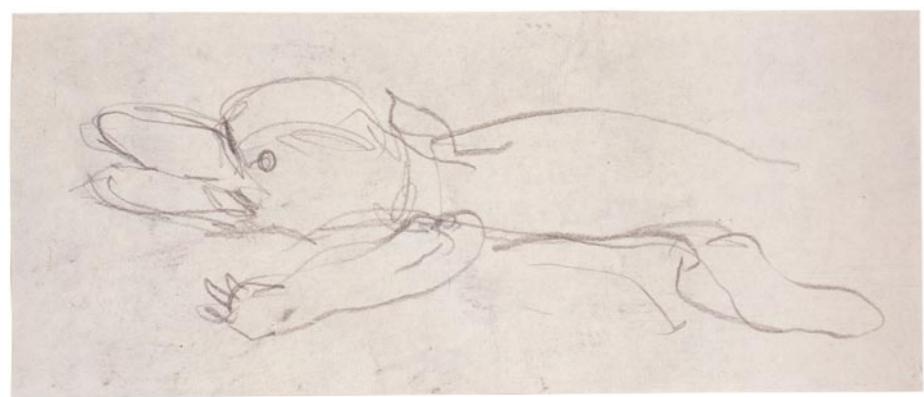
Untitled, 1990/91, watercolor on paper, 31.7 x 23.8 cm



Untitled, 1990/91, watercolor on paper, 23.8 × 31.7 cm



Untitled, watercolour and pencil on paper, 1990/91, 23.8 × 31.7 cm



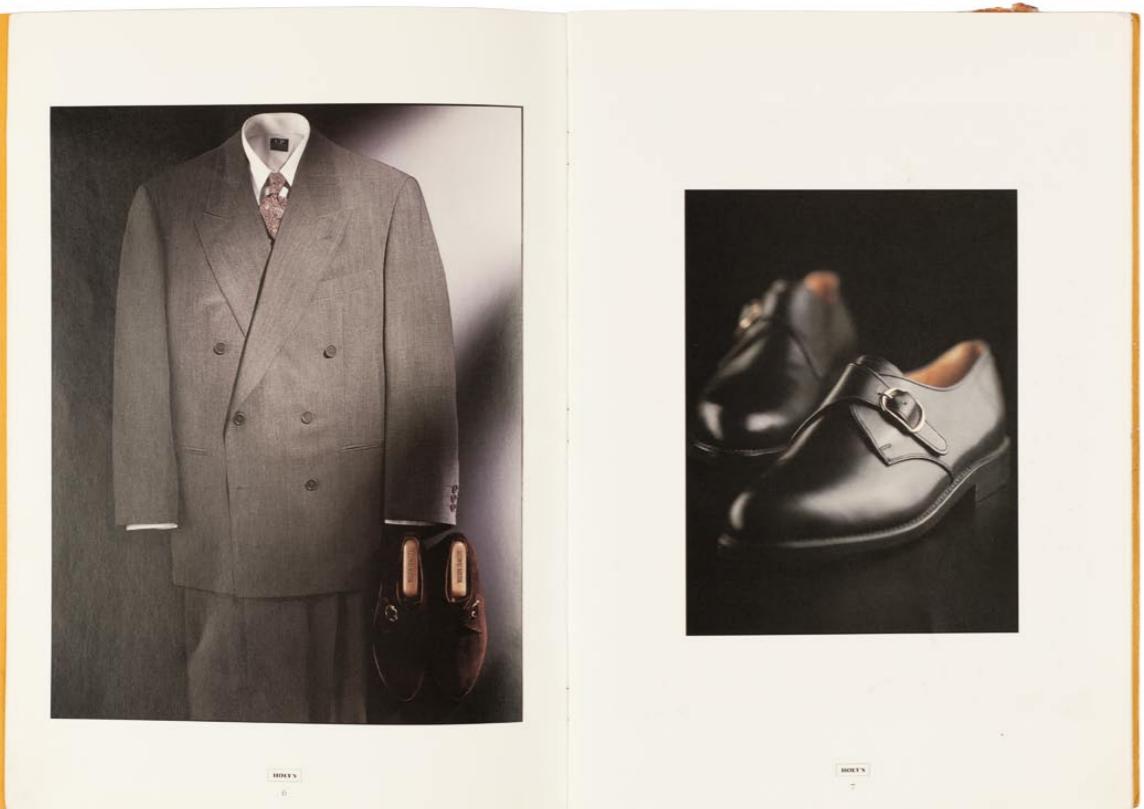
Untitled, pencil, verso of the drawing on page 63



Untitled, ca 1989/91, 29.5 x 28 cm, mixed media on paper
Pages 61-67: untitled collage in menswear fashion catalogue, ca 1991/92, 30 x 22.5 cm, 30 pages

DESIGNER





HOLY'S

8



HOLY'S

12



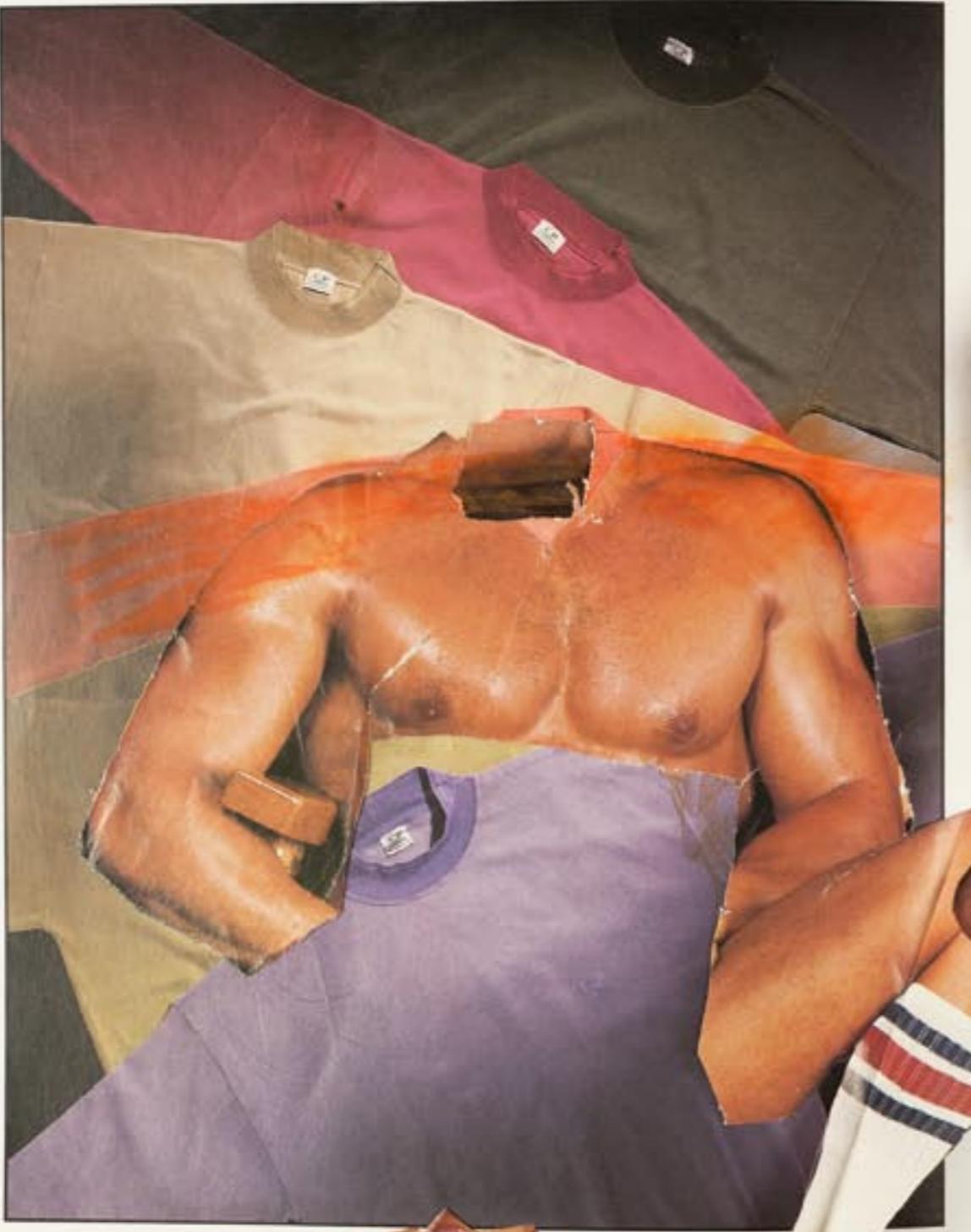
HOLY'S

16



HOLY'S

24

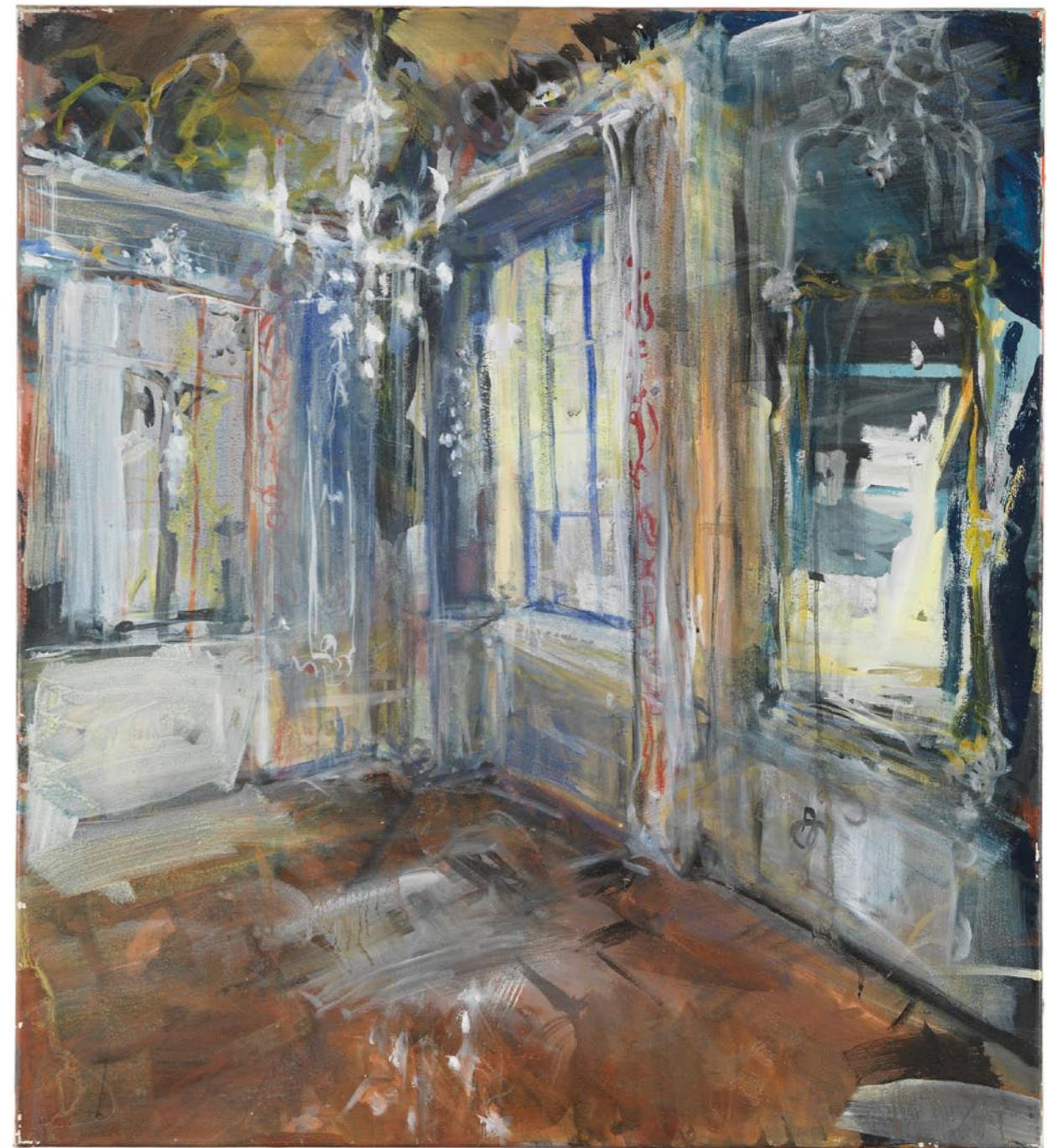




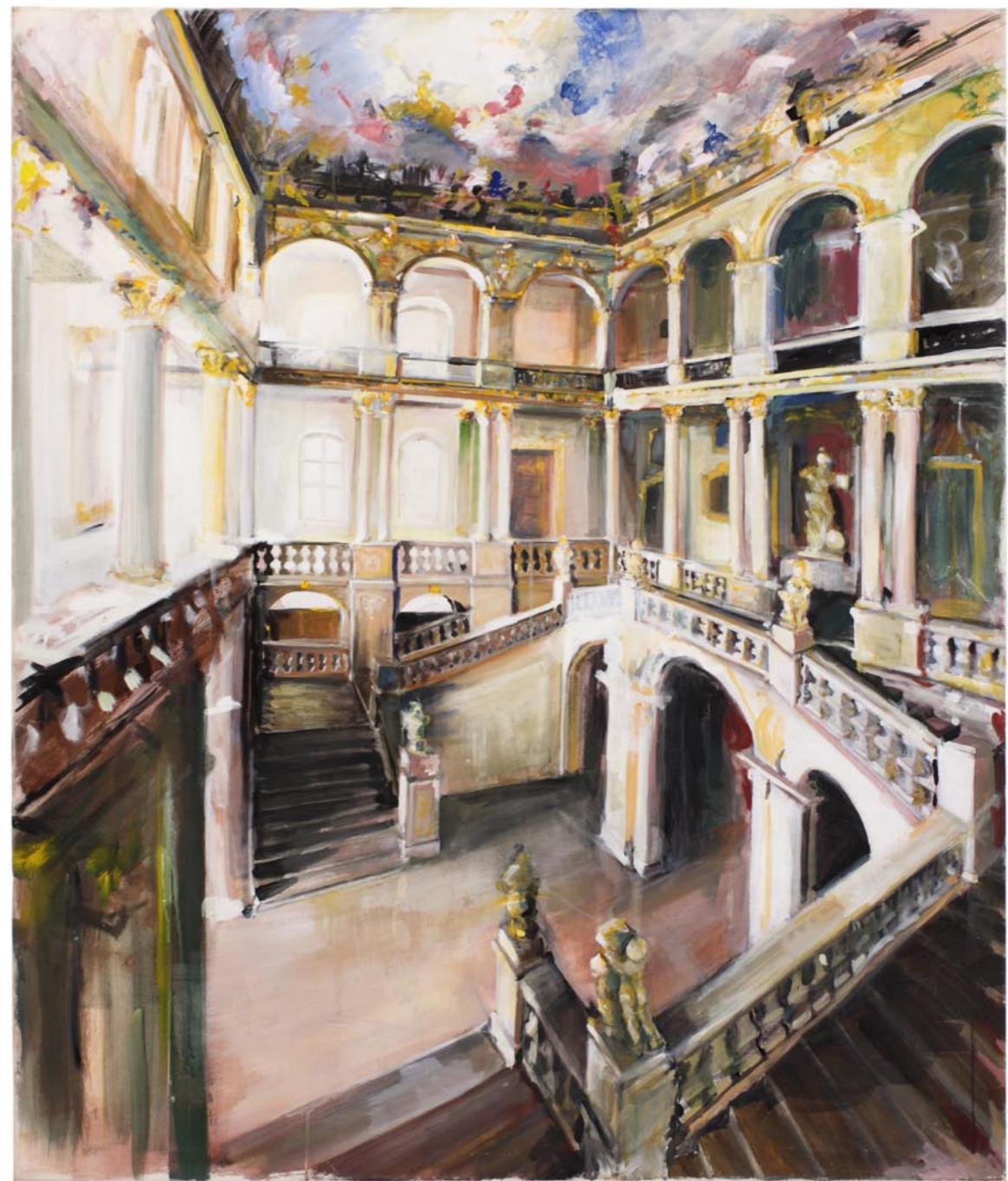
Untitled, 1991, acrylic on cardboard, 28.6 × 24.2 cm



Untitled, acrylic on canvas, 1991, 179.5 × 195.5 cm



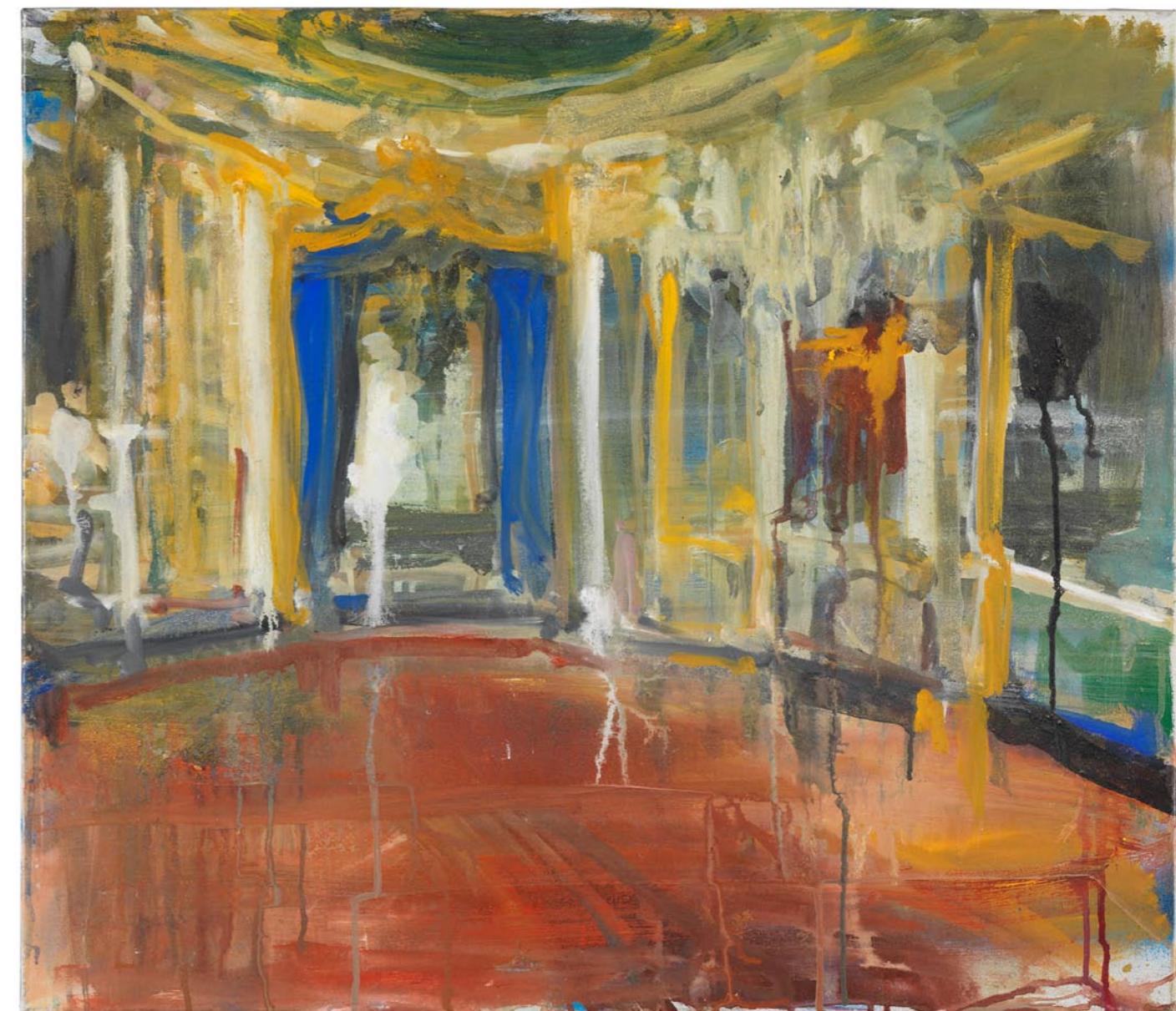
Untitled, 1991, acrylic on canvas, 100 × 90 cm



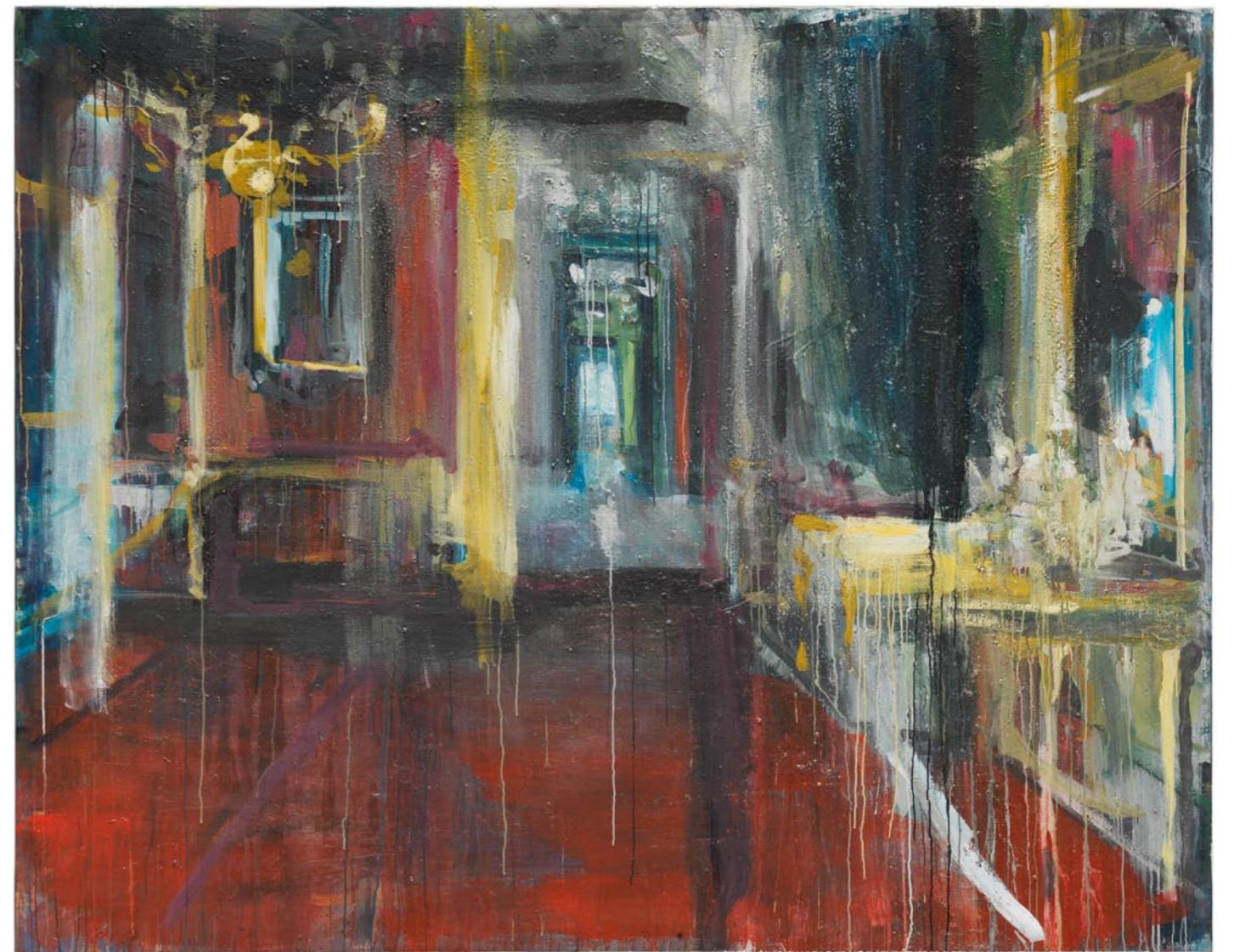
Untitled, 1991, acrylic on canvas, 179.5 × 149.5 cm



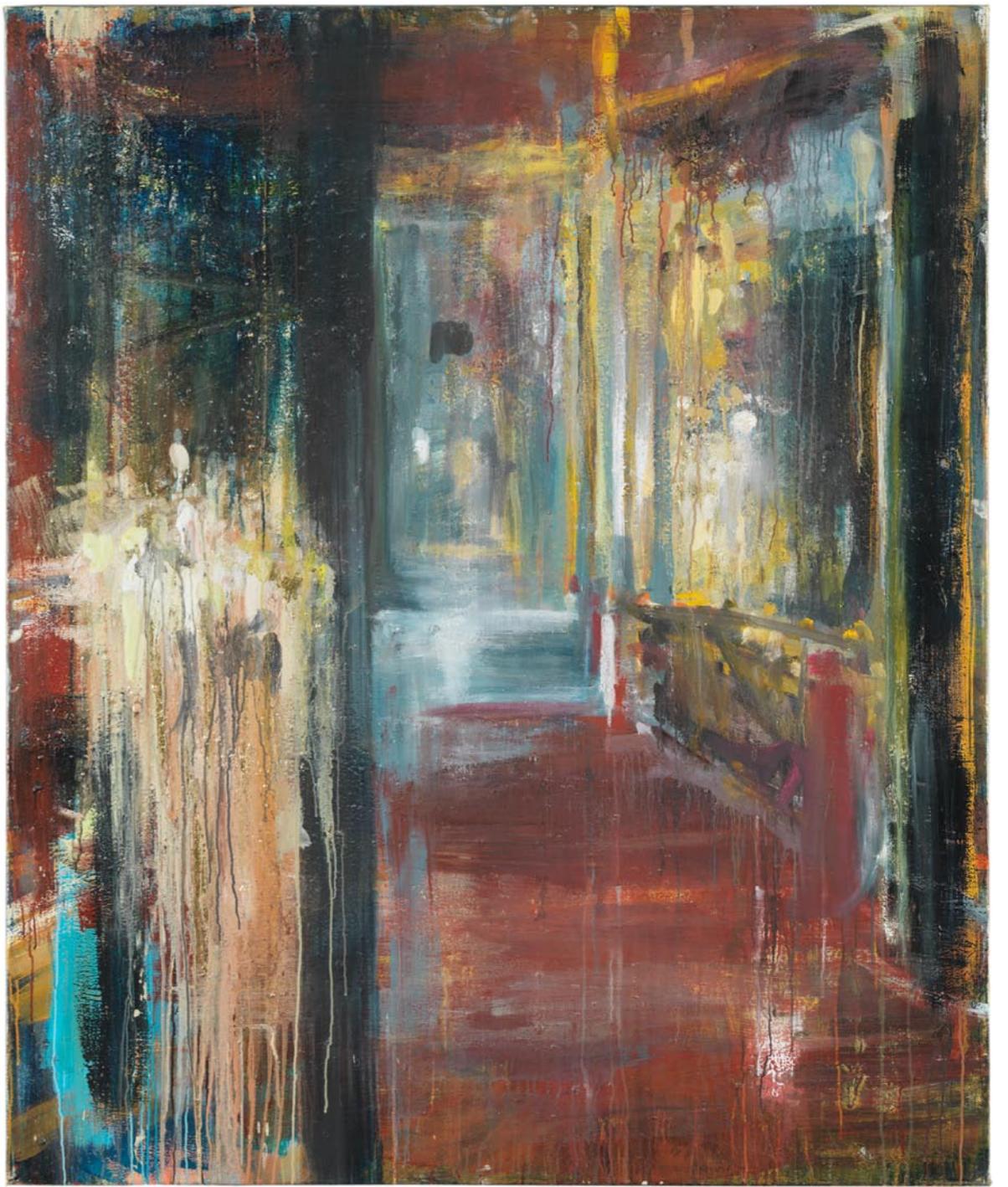
Untitled, 1991/92, acrylic on canvas, ca 200 × 225



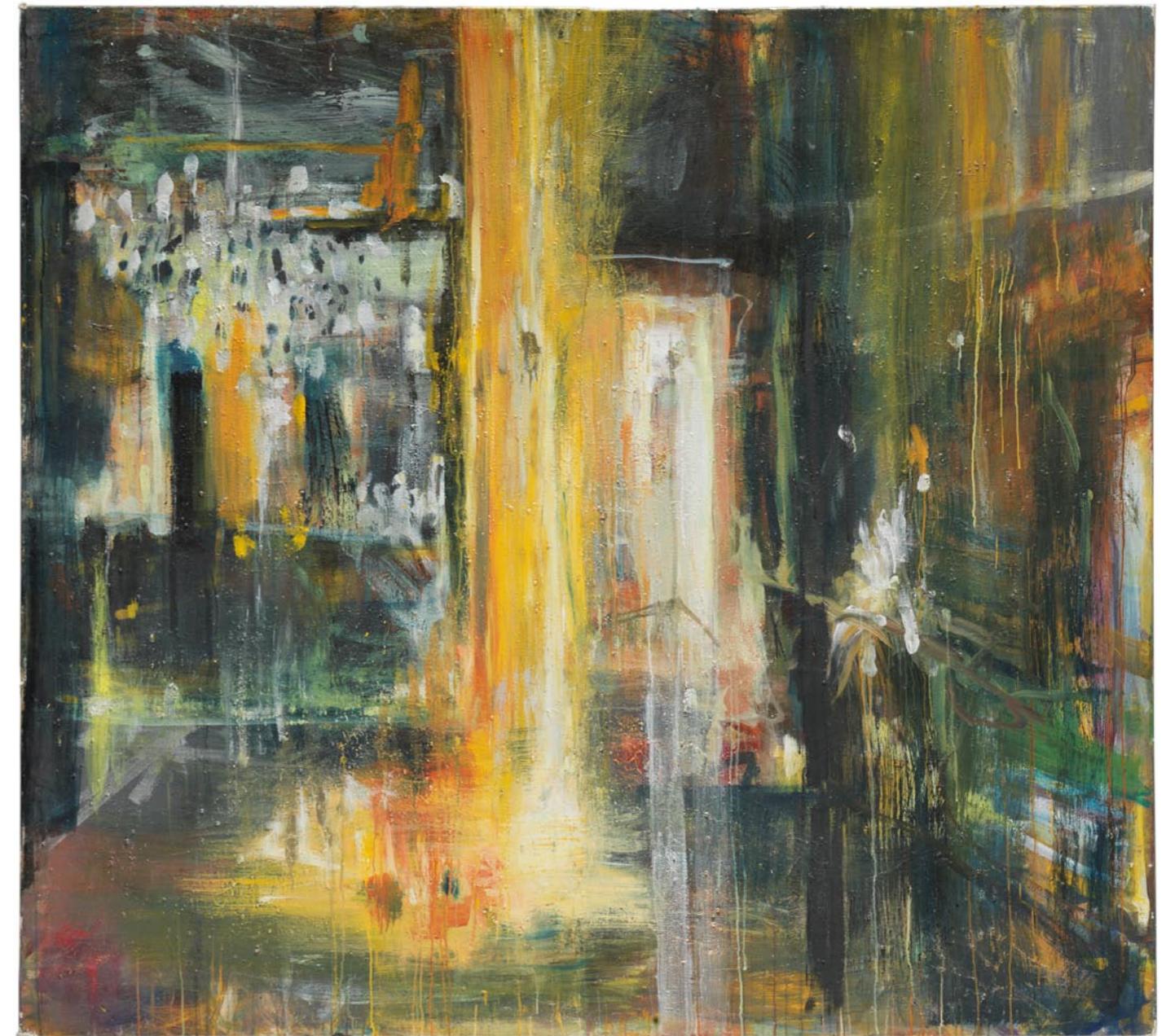
Untitled, 1992, acrylic on canvas, 65 × 75 cm



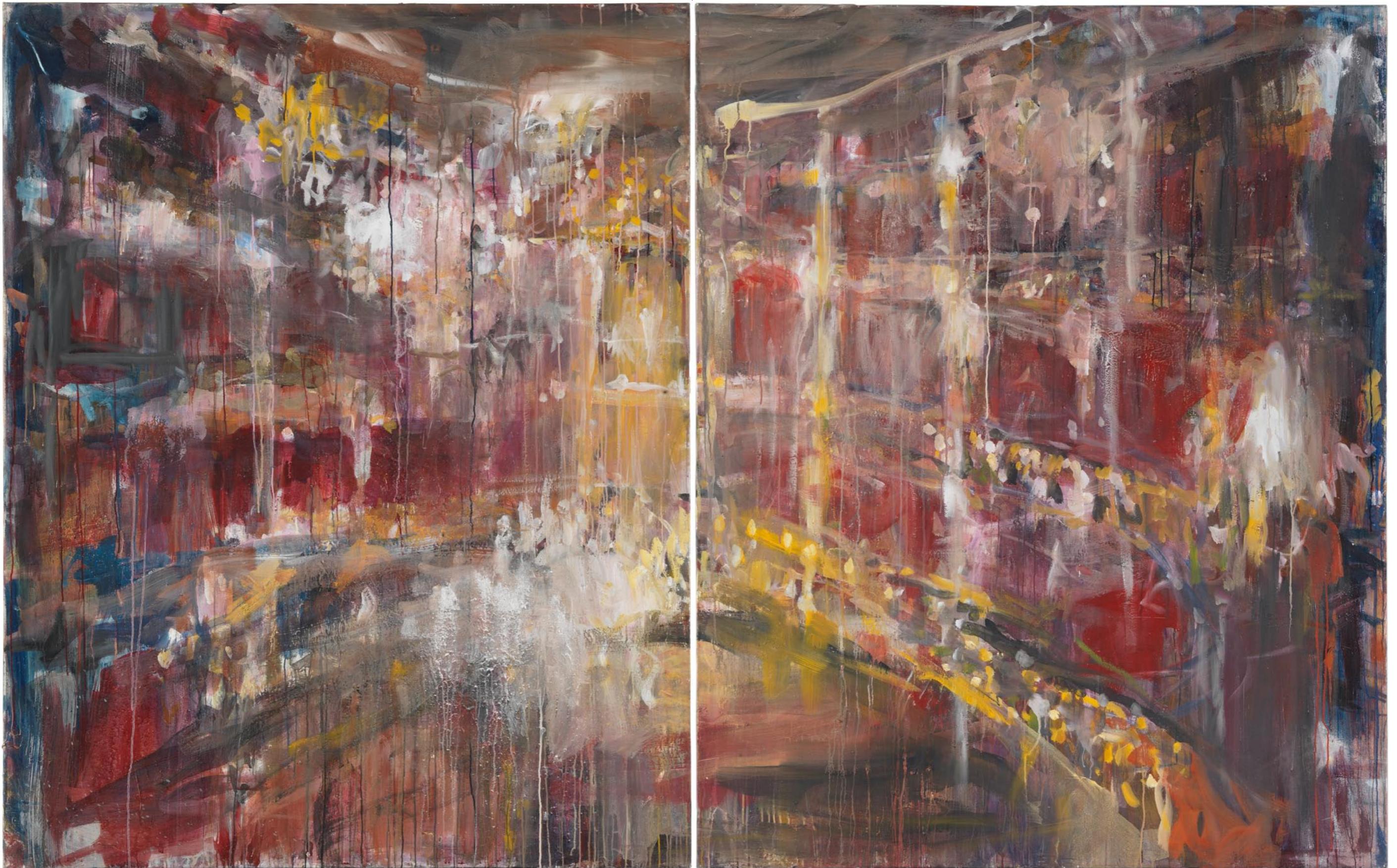
Untitled, 1992, acrylic on canvas, 200 × 250 cm



Untitled, 1992, acrylic on canvas, 190 × 160 cm



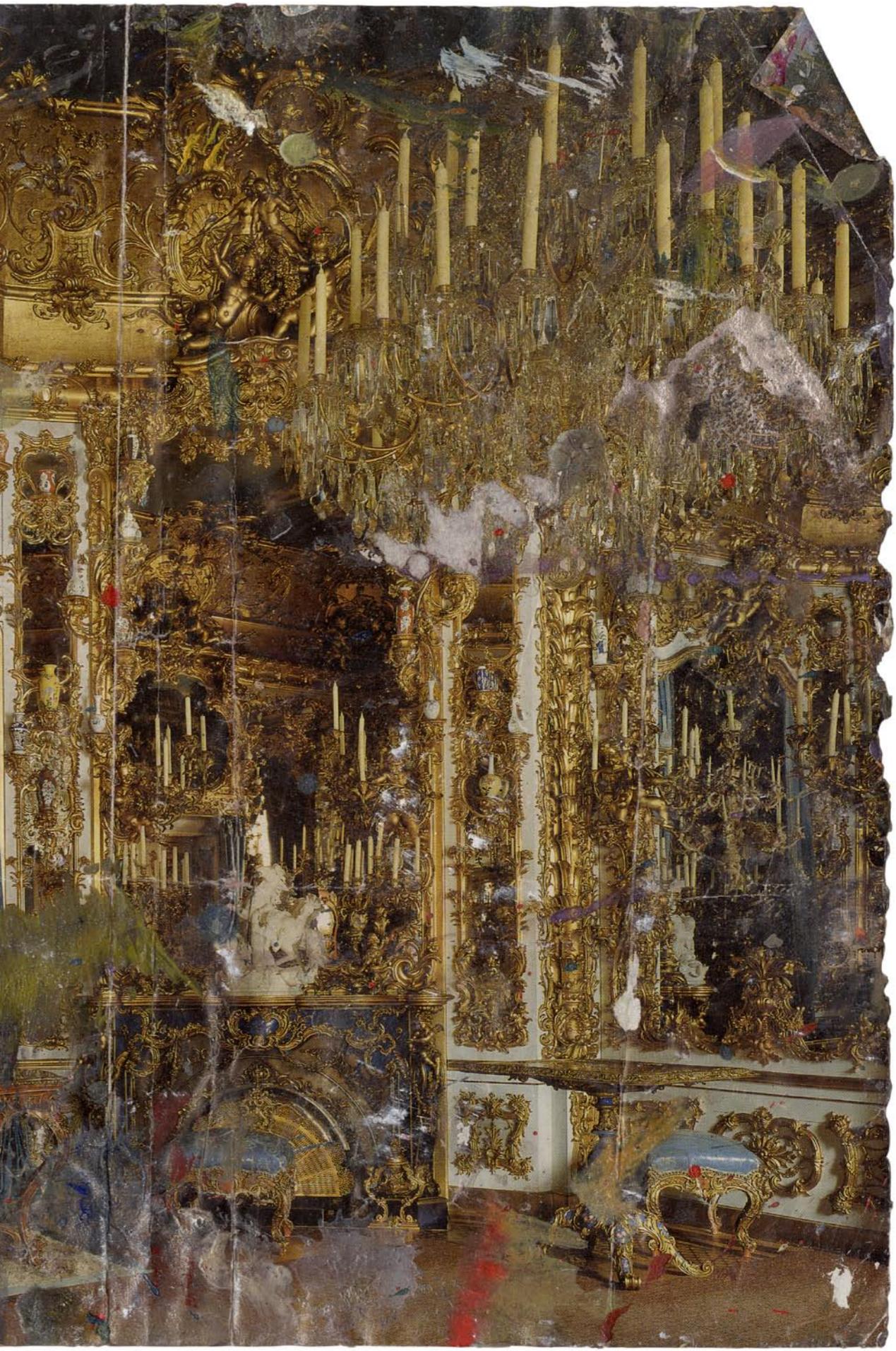
Untitled, 1992, acrylic on canvas, 220 × 200 cm



Untitled, 1992, acrylic on canvas, diptych 200 × 318 cm

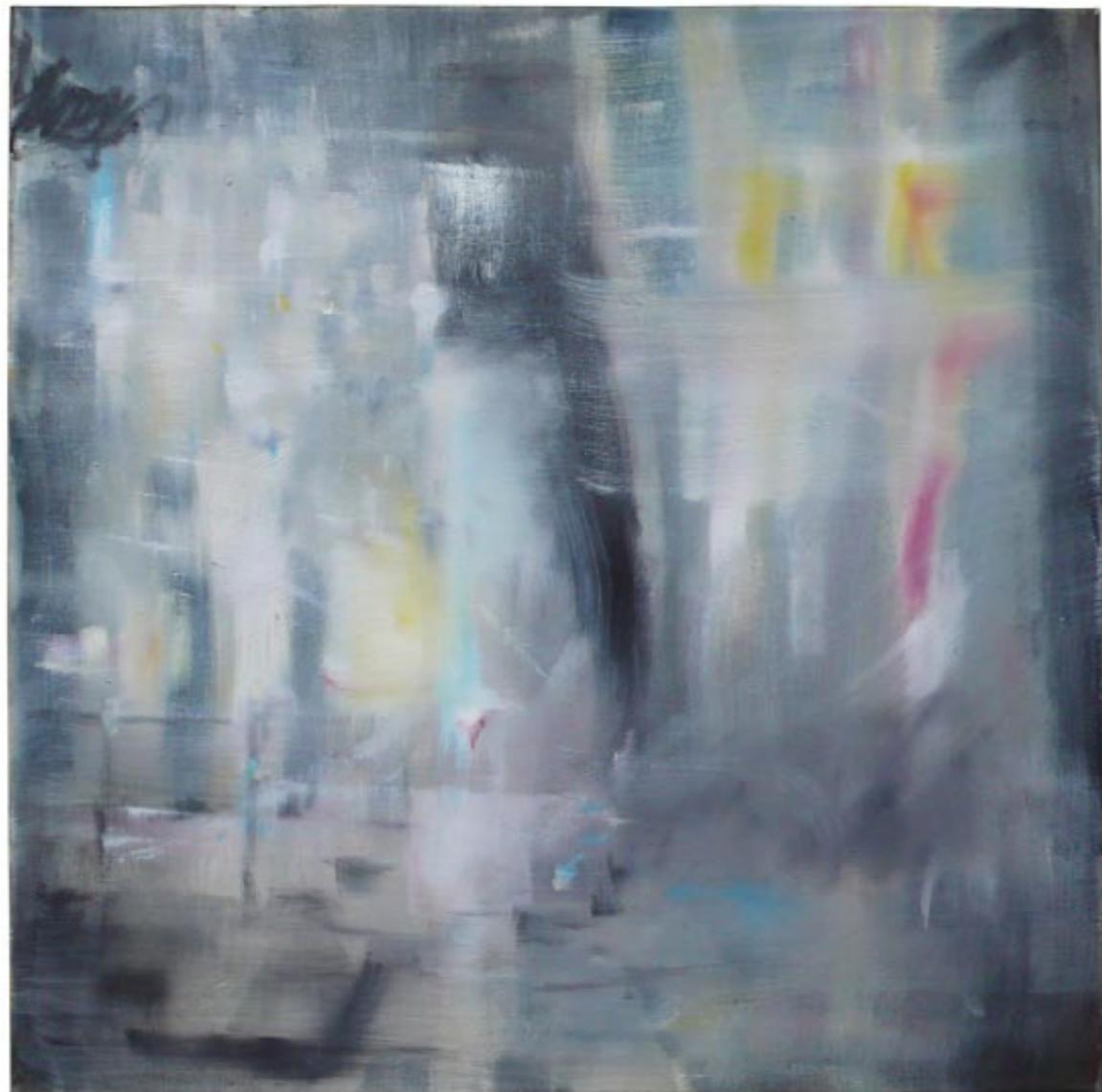


Image material from Jochen Klein's studio





Untitled, 1993, acrylic and collage on canvas, 200 × 250 cm



Untitled, 1993, acrylic on canvas, 60 × 60 cm



Untitled, 1992, acrylic on canvas, 140 × 130 cm

The English Garden in Munich

Thomas Eggerer, Jochen Klein, 1994



D. Chodowiecki, *Taste*, from a copper etching series *Natural and Affective Acts of Life*, 1778/79

The English Garden is not just the first public garden but also one of the world's largest inner city green spaces.

Its history is closely related to the constitution of the bourgeois social order. Beneath the surface of its utilization according to the leisure standards of modern society lies a specific genealogy. The English Garden was a symbolic place informed by the production of bourgeois moral categories. The official self-representation of the park as a unique Gesamtkunstwerk disregards the integration of its history in a general social and political discourse.

For homosexuals the park is, of course, interesting for other reasons as well. The garden accommodates the city's largest cruising area. The merging of an officially represented and an unofficial, nonrepresentable level conceals a strangely comical element. The daily perception of this point of intersection where both levels are separated and connected formed the point of departure for our study. Just as each "self" constructs and legitimizes itself by constructing an "other," bourgeois moral constituted itself by delineating itself from deviating modes of existence, as we will show in this text.

This dynamic does not just have an exemplary effect here; it is precisely this place that contributed to its emergence and stabilization in a specific way.

I. The Absolutist Court Garden

In the absolutist court garden, the preparation or meticulous delimitation of nature was symbolic of the monarch's claim to power. A garden stood for the monarchist state and world order and in this sense was completely subordinated to the laws of architecture. The architecture had to take into account the demand for adequate representation of the monarch's claim to power. It is thus a reflection of the social order at the time.

For the court state the garden served as backdrop for pompous mise-en-scènes and festivities. The castle park functioned as a stage for ceremonies where the nobility engaged in self-extoliation with its elitarian cultivation. The "never-ending" festivity was a symbol of the deployment of power at court. In a mise-en-scène in which the monarch played the central role, the court state functions as crowds like in a film

(festive bucolic plays in allegorical costumes, all sorts of masquerades, operas before ephemeral backdrops, etc.).

In late absolutism, the court medley becomes increasingly sublime. For instance, complex fantasies of simple, natural life are staged in a specially designed set. In this unintended cynical parody of real conditions, a change in the reception of nature is alluded to.

In sum, it can be said that God and morals played no role in the absolutist garden.

II. The Reception of Nature through the Enlightened Bourgeoisie and the Related Constitution of a New Ethics

In the Enlightenment period, the concept of nature was inseparably linked to the notion of freedom. Liberated nature was seen as a symbol for emancipated man. Prepared nature, by contrast, became a metaphor for the despotic order of the ancien régime. The new image of nature, seemingly liberated from the inscriptions of any power, became the projection screen for a new social order.

The constructed idyll of an imagined arcadia as a symbol of harmonious unity of cosmos and man. The burgher approaches idealized nature through contemplation and sensitivity, while keeping his distance to it. He slowly assimilates it by means of a series of constructed three-dimensional pictures derived from the Baroque landscape painting of Lorrain, Poussin or Ruisdael. Knowledge of these pictures belonged to the canon of bourgeois erudition.

The immense grass areas became emblematic of *égalité*—here everything grows evenly, no blade of grass is higher than the other. The endless expanse of the meadows is the stage of a cult of bourgeois sensitivity and thus a space for contemplation which lets a political transgression seem superfluous. Nature as a precultural and ahistorical fantasy that always conceals or does not reflect the fact that each concept of nature is constructed.

In this discursive empty space, a complex network of binding ethical norms is created to which the bourgeoisie directs its ethical-political claim to power. It is the rising political class that is under pressure to define itself. The landscaped garden is thus paradigmatically bespeaking the total artwork of its time since it, as no other, is

capable of representing the constitution of the bourgeoisie and the concomitant introduction of a moral catalog effective to the present day.

III. The Construction of Bourgeois Morality—The Introduction of Binding Ethical Norms

The landscape garden that is to ensure the mystic union with nature becomes the symbolic arena of a new bourgeois moral along a chain of concealed constructions such as

—pure sensation
—claimed morality
—man's being affected by this morality.

The ways this constructed wilderness are to be experienced are preformulated. Like in an educational parcours, the monumental seriousness of nature evokes different moods with various landscape images. The viewer is invited to engage in moral self-examination, while at the same time an offensive reflection of a possible new social order is circumvented.

The qualities ascribed to the new bourgeois concept of nature such as health, primevalness, purity, demand the construction of contrary absent categories such as disease, artificiality and filth. This mechanism exemplifies how subsequently a set of binding dichotomies such as

—moral vs. unmoral
—natural vs. unnatural
—good vs. abnormal
are inscribed.

Here the means of social hygiene inherent in bourgeois family culture emerge and are formulated for the first time in a visible way. Thus the bourgeoisie, which originally identified with the ideals of the French revolution, generates its own contradiction. The quickly evolving social apparatuses and the related discourses (justice, medicine/psychiatry/sexuality, paedagogics) are not merely control authorities external to society. They also penetrate society and proliferate.

By establishing norms, the apparatus increasingly constructs the deviation from these norms—a deviation that legitimates the control in a circular sense and stabilizes the apparatus (a threat that forms identity). The concepts "family" and "nation" are the constructed arenas of an ideology constantly reproducing itself.

This has brought about a development that is carried on by the various subsystems of society such as school, military, prison, etc. into the present.

IV. The Development of the English Garden in Munich

On July 14, 1789 the French Revolution broke out. Only one month later, on August 13, 1789, Prince Elector Theodor of Bavaria enacted a decree ordering the erection of a public park before the city gates of Munich. Karl Theodor's adjutant, lieutenant general B. Tompson, who was later named count of Rumford, had already erected a military garden on a meadow north of the city, so that the soldiers could spend their leisure time in a sensible way. These gardens were first also intended to cater to the relaxation of the civil population. In view of the political situation such a solution did not seem appropriate. Thus count Rumford prompted the prince elector to create the first public garden in history.

V. The English Garden as a Reflection of the New Bourgeois Consciousness
While the Bastille was being stormed by the citoyens of Paris, a revolution was taking place in Munich against the French garden architecture. This had a symbolic dimension that complied with the wishes of the governing class and directed bourgeois democracy efforts in the right channels. For he who goes for a walk in a park will not storm the walls of the residence.

Both in terms of its total conception as landscaped garden and in terms of all the construction measures, the English Garden reflects the bourgeois class's hunger for ethic orientation. On the basis of the monument program, part of which was actually implemented, it is possible to reconstruct the intellectual-political thrust of the garden. Allegory, once ascribed to the sovereign, now yields to the monument which recalls bourgeois virtues and demands national outlook. The decisive architect of the English Garden, Ludwig Sckell includes a public park like the English Garden in Munich "among the most necessary of educational art institutions of a human and sage government." In keeping with this program, the few buildings, in particular the plethora of monuments, were to be serious and educational in nature.

The construction program of a pure architecture (Palladio) modelled after the classical ideal of erudition was taken from the English landscaped gardens which were exemplary for the Munich garden. In 17th century England, a reform-minded nobility had developed a new garden architecture

in country estates. The anti-monarchic impetus, a leading motif in the original English Garden, is mitigated in Sckell's garden and reinterpreted. The temple thus assumes a new function: originally the temple represented an antithesis to the state. In Munich, however, Sckell demands monuments that "stand for an important patriotic service, an auspicious national event." When Bavaria became an empire in 1805, Sckell suggested building a pantheon which was to be dedicated to the "most esteemed of all monarchs" (Monopteros). A number of monuments placed at conspicuous spots in the garden scenario continue the educational character of the garden. The monument dedicated to count Rumford, for instance, calls upon the wayfarer, to follow his example in morality, virtue and property. The inscription of the Harmlos (harmless) statue recommends: "Harmlos strolls here, then returning with new strength to any obligation."

VI. The English Garden Today

Today the English Garden resembles a normal park in any big city. It has become an integral part of the city's self-image. In the sixties Munich was a center for the student movement. The atmosphere from that period, "merriness" among the students, was later integrated in a purified form into the city's self-projection. The modernization wave of the seventies (Olympic Games, subway and commuter train lines) assimilated a number of alternative ways of life that had developed in the sixties.

Against this historical backdrop, the large nudist's areal resembles a flashback. On a central meadow in the middle of the garden (in the city center) nakedness all of a sudden becomes rampant. Not hidden away or shut off in one section of the park but visible to all. An extremely strange constellation in view of Munich's conservative-Catholic background.

Nudism, a part of early worker's culture, has its roots in the early twenties of this century. It is a reaction to the mechanization and subjection of the proletarian's body in the productive process. Nature as a utopian place of unspoilt primeval purity (arcadia) is juxtaposed with the city as a place of exploitation.

National Socialism was to misuse this tradition for its own racist ideology of the body. In the students' protest movement nakedness in public was an expression of the protest against the prudery of the establishment.

Today nakedness has lost its virulence because the ^{untitled 1992} _{80 x 100 cm oil on canvas} body has meanwhile become discovered and exploited by capital.

Today the body is no longer hidden or suppressed. Instead an ideal of the body is produced and maneuvered by business. This fetishism gives way to an object-like, clean leisure-time body that no longer bears the traces of labor—only the traces of work with the body. Here the garden becomes a manipulatable space of consumption as a realm of leisure.

VII. Cruising

The southern end of the park has traditionally been the largest cruising area in the city. Especially in the summer months, many homosexuals meet here in the most elaborately landscaped part of the garden (artificial water falls, planned groves). The homosexuals deviate from the prescribed utilization of the park. They do not use the garden flora for contemplative leisure-time activities or relaxation. The search of potential contacts makes it necessary to develop a separate network of paths. These paths or better: traces reflect by virtue of their fleeting existence, the unstructured and undefinable aspect of this different level of the garden. In this sense, the official topography is accompanied by an unofficial, "non-visible" one.

This level of park utilization differs from the phenomena described above. It cannot be recognized by outsiders and thus evades all cooptation. It thus radically contradicts the fact that the garden is laden with social norms that were constantly changed throughout history in keeping with new exigencies.

Given the fact that the dissident level of utilization does not reveal any construction mechanism, it brings out the multiple discursive intersections of all other levels of utilization of this artificial space.

Der Englische Garten in München

Thomas Eggerer, Jochen Klein, 1994

Prolog

Der Englische Garten in München ist nicht nur der erste öffentliche Volksgarten überhaupt, sondern eine der größten innerstädtischen Grünanlagen der Welt. Seine Entstehungsgeschichte ist eng verknüpft mit der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Hinter der Oberfläche einer den Freizeitstandards der heutigen Gesellschaft entsprechenden Nutzung verbirgt sich eine spezifische Genealogie: Der Englische Garten war ein symbolischer Ort der Produktion bürgerlicher Moralkategorien. Die offizielle Selbstdarstellung des Parks als eines einzigartigen Gesamtkunstwerks vernachlässigt die Einbindung seiner Geschichte in einen übergeordneten sozialen und politischen Diskurs.

Insgesamt lässt sich sagen, dass im Garten des Absolutismus Gott und Moral keine Rolle spielen.

Für Schwule ist der Park freilich noch aus anderen Gründen interessant: Im Garten befindet sich die größte »cruising area« der Stadt. Das Aufeinandertreffen einer offiziell repräsentierten und einer inoffiziellen und nicht repräsentierbaren Ebene birgt eine eigentümliche Komik. Das alltägliche Wahrnehmen dieser Nahtstelle, die beide Ebenen trennt und an sich bindet, war der Ausgangspunkt unserer Untersuchung: So wie sich jedes »Selbst« durch die Konstruktion eines »Anderen« konstituiert und legitimiert, so hat sich, wie wir im Laufe dieses Textes darstellen wollen, bürgerliche Moral über die Abweichung der von ihr abweichenden Existenzformen konstituiert. Diese Mechanik wirkt nicht nur exemplarisch an diesem Ort, sondern gerade dieser Ort war in spezifischer Weise an ihrer Entstehung und Stabilisierung beteiligt.

I. Der absolutistische Hofgarten

Im absolutistischen Hofgarten war die Zurichtung beziehungsweise sorgfältige Abgrenzung der Natur ein Sinnbild für den Herrschaftsanspruch des Monarchen. Eine Gartenanlage war als Symbol einer monarchistischen Staats- und Weltordnung ganz und gar den Gesetzen der Architektur unterworfen. Die Architektur musste dem Anspruch nach adäquater Repräsentation des Machtanspruchs des Monarchen Rechnung tragen. Sie ist somit ein Spiegelbild der damaligen Gesellschaftsordnung. Der Garten war für den Hofstaat Kulisse prunkvoller Inszenierungen und Lustbarkeiten. Der Schlosspark fungiert als Bühne

eines Zeremoniells, auf der sich der Adel in seiner elitären Kultiviertheit feiert.

Das »endlose« Fest als Sinnbild höfischer Machtentfaltung. In einer Inszenierung, die den Monarchen zum Mittelpunkt hat, wird dem Hofstaat die Rolle der Statisterie zugewiesen (lustvolle bukolische Spiele in allegorischen Kostümen, Maskeraden aller Art, Opern in ephemeren Kulissen etc.). Im Spätabsolutismus wurde das höfische Treiben immer sublimer. Beispielsweise werden aufwendige Fantasien vom einfachen, natürlichen Leben in speziell dafür errichteten Kulissen inszeniert. In dieser unfreiwillig zynischen Parodie der realen Verhältnisse deutet sich bereits die Veränderung der Naturrezeption an.

Insgesamt lässt sich sagen, dass im Garten des Absolutismus Gott und Moral keine Rolle spielen.

II. Die Naturrezeption des aufgeklärten Bürgertums und die damit verbundene Konstitution einer neuen Ethik

In der Aufklärung war der Naturbegriff unlösbar mit dem Freiheitsgedanken verbunden. Die befreite Natur galt als ein Symbol für den befreiten Menschen. Die zugesetzte Natur hingegen wird zur Metapher für die despatische Ordnung des Ancien régime. Das neue Naturbild, das scheinbar von den Einschreibungen irgendeiner Macht befreit ist, wird zum Projektionsraum der neuen Gesellschaftsordnung.

Die konstruierte Idylle eines imaginierten Arkadien als Sinnbild der harmonischen Einheit von Kosmos und Mensch. Kontemplativ und empfindsam nähert sich der Bürger der idealisierten Natur, der er trotzdem immer fern bleibt.

Sie erschließt sich ihm nur in einer Folge konstruierter dreidimensionaler Bilder, die aus der barocken Landschaftsmalerei eines Lorrain, Poussin oder Ruisdael abgeleitet sind und deren Kenntnis zum Kanon des bürgerlichen Bildungsgutes gehörte. Die riesigen Rasenflächen werden dabei zum Sinnbild der Égalité – auf ihnen wächst alles gleichmäßig, kein Halm überragt den anderen. Die Weite unbegrenzt. Wiesengründe ist die Bühne eines Kultes bürgerlicher Empfindsamkeit und damit ein Kontemplationsraum, der eine Grenzüberschreitung im politischen Sinne überflüssig erscheinen lässt. Natur als vorkulturelle

und ahistorische Fantasie, die das Immer-schon-Konstruiertsein jeden Naturbegriffes verschleiert beziehungsweise scheinbar nicht reflektiert.

In diesem diskursiven Leerraum wird ein komplexes Netz verbindlicher Sittlichkeitsnormen installiert, über welches das Bürgertum seinen ethisch-politischen Führungsanspruch anmeldet. Ist es doch die aufkommende politische Klasse, die unter dem Zwang steht, sich selbst zu definieren. Der Landschaftsgarten ist somit paradigmatisch das Gesamtkunstwerk seiner Zeit, weil es als solches wie kein anderes in der Lage ist, die Konstitution des Bürgertums und die damit verbundene Installierung eines bis heute wirksamen Moralkataloges zu repräsentieren.

III. Die Konstruktion bürgerlicher Moral – Die Einführung verbindlicher Sittlichkeitsnormen

Der Landschaftsgarten, der die mystische Vereinigung mit der Natur gewähren soll, wird entlang einer Kette verdeckter Konstruktionen, wie

- der reinen Empfindsamkeit,
- der behaupteten Sittlichkeit
- sowie des Affiziertseins des Menschen von dieser Sittlichkeit

zum symbolischen Schauplatz neuer bürgerlicher Moral.

Die Wege des Erlebens dieser konstruierten Wildnis sind vorformuliert. Wie in einem erzieherischen Parcours sollen angesichts der monumentalen Ernsthaftigkeit der Natur in verschiedenen Landschaftsbildern Stimmungen evoziert werden, die den Betrachter zu sittlicher Selbstbefragung aufrufen, aber gegenwärtig die offensive Reflexion einer möglichen neuen Gesellschaftsordnung verhindern.

Die dem neuen bürgerlichen Naturbegriff zugeordneten Eigenschaften wie Gesundheit, Ursprünglichkeit, Reinheit verlangen die Konstruktion von gegenwärtig abwesenden Kategorien wie Krankheit, Künstlichkeit und Schmutz. Dieser Mechanismus zeigt exemplarisch auf, wie in der Folge ein Set verbindlicher Dichotomien wie beispielsweise

- moralisch und unmoralisch
- natürlich und unnatürlich
- artig und abartig
- festgeschrieben wird.

Hier erfährt das ab jetzt entstehende

Instrumentarium der Sozialhygiene der bürgerlichen Familienkultur seine erste sichtbare Formulierung. Somit generiert das Bürgertum, das sich ursprünglich über die Ideale der Französischen Revolution definiert hat, seinen eigenen Widerspruch. Die sich rasch ausbildenden Sozialapparate und die damit verbundenen Diskurse (Justiz, Medizin/Psychiatrie/Sexualität, Pädagogik) sind nicht nur die dem Gesellschaftskörper äußerlichen Kontrollinstanzen, sondern dringen in diesen ein und vervielfältigen sich.

Indem der Apparat Normen aufstellt, konstruiert er immer auch das Abweichen von diesen Normen, das zirkular die Kontrolle rechtfertigt und den Apparat stabilisiert (identitätsstiftende Bedrohung). Die Begriffe »Familie« und »Nation« sind die konstruierten Schauplätze einer sich permanent reproduzierenden Ideologie.

Damit ist eine Entwicklung entstanden, die von den verschiedenen Subsystemen der Gesellschaft wie Schule, Militär, Gefängnis und so weiter bis in die Gegenwart fortgeschrieben wird.

IV. Die Entstehungsgeschichte des Englischen Gartens in München

Am 14. Juli 1789 brach die Französische Revolution aus. Nur einen Monat später, am 13. August 1789, erließ Kurfürst Karl Theodor von Bayern ein Dekret, das die Anlage eines öffentlichen Parks vor den Stadttoren Münchens befahl.

Der Adjutant Karl Theodors, Generalleutnant Benjamin Thompson, der später zum Reichsgraf von Rumford ernannt wurde, hatte auf einem Wiesengelände nördlich der Stadt bereits die Anlage von Militärgärten angeregt, um die Soldaten in ihrer Freizeit sinnvoll zu beschäftigen. Diese Gärten sollten zunächst auch der Zivilbevölkerung zur Erholung dienen. Angesichts der politischen Situation schien diese Lösung jedoch nicht opportun, und so veranlasste Graf Rumford den Kurfürsten zur Anlage des ersten öffentlichen Volksparks in der Geschichte.

V. Der Englische Garten im Spiegel neuen bürgerlichen Bewusstseins

Während die Bürger von Paris die Bastille stürmten, fand in München die Revolution gegen die französische Gartenarchitektur statt. Dies hatte einen Symbolcharakter, der den Regierenden entgegenkam und bürgerliche Demokratiebestrebungen in geordnete Bahnen lenkte. Denn wer spazieren geht in einem Park, der rennt nicht gegen die Mauern der Residenz.

Sowohl in seiner Gesamtkonzeption als Landschaftsgarten als auch in der

Gesamtheit seiner baulichen Maßnahmen spiegelt der Englische Garten den Hunger des Bürgertums nach ethischer Orientierung wider. Anhand des teilweise ausgeführten Denkmälerprogramms lässt sich der geistig-politische Gehalt des Gartens rekonstruieren.

Anstelle der Allegorie, die dem Souverän zugeordnet war, tritt nun das Denkmal, das sowohl bürgerliche Tugenden anmahnt als auch nationale Gesinnung einfordert. Der maßgebliche Architekt des Englischen Gartens, Ludwig Sckell, zählt einen Volkspark wie den Englischen Garten in München »zu den allernötigsten der bildenden Kunstanstalten einer humanen und weisen Regierung«. Im Sinne dieser Programmatik sollten die wenigen Bauwerke, insbesondere aber die Vielzahl von Denkmälern und Monumenten ernsten und lehrhaften Charakter haben.

Das Bauprogramm einer am klassischen Bildungsideal geläuterten Architektur (Palladio) wurde aus den englischen Landschaftsgärten, die für den Münchener Garten eine Vorbildfunktion hatten, übernommen. In England entstand im 17. Jahrhundert auf den Landgütern des reformfreudigen Adels eine neue Gartenarchitektur. Der antimonalistische Impetus, der der Leitgedanke im ursprünglichen Englischen Garten war, wird im sckellschen Garten entschärft und uminterpretiert. So erfährt beispielsweise die Idee des Tempels eine Umwidmung: Ursprünglich stellte der Tempel nämlich eine Antithese zum Staat dar, in München forderte Sckell Denkmäler, die »für ein wichtiges vaterländisches Verdienst, eine glückliche Nationalbegebenheit stehen«. Als Bayern 1805 Königreich wird, schlägt Sckell die Erbauung eines Pantheons vor, das dem »würdigsten aller Monarchen« gewidmet sein sollte (Monopteros). Eine Vielzahl von Denkmälern, die an markanter Stelle in das Szenario des Gartens platziert werden, setzt den erzieherischen Charakter der Gesamtanlage fort. Das Graf Rumford gewidmete Denkmal etwa ruft den Wanderer auf, es diesem an Sittlichkeit, Tugendhaftigkeit und Anstand gleichzutun. Die Inschrift der *Harmlos*-Statue empfiehlt: »Harmlos wandelt hier, dann kehret neu gestärkt zu jeder Pflicht zurück«.

VI. Der Englische Garten heute

Heute wird der Englische Garten wie eine ganz normale Parkanlage in einer beliebigen Großstadt benutzt. Er ist integraler Bestandteil des Selbstbildes der Stadt. München war in den 60er-Jahren ein Zentrum der Studentenbewegung. Die damalige Atmosphäre studentischer »Heiterkeit« wird später in bereinigter Form der Selbstprojektion

der Stadt einverleibt. Der Modernisierungsschub der 70er-Jahre (Olympische Spiele, U- und S-Bahnbau) absorbierte viele der alternativen Lebensformen, die sich in den 60er-Jahren ausdifferenziert hatten.

Vor dem historischen Background nimmt sich das große FKK-Areal wie eine Rückblende aus. Auf einer zentralen Wiese mitten im Garten (mitten in der Innenstadt) bricht auf einmal die große Nacktheit aus. Nicht etwa versteckt oder auf einem abgesonderten Areal, sondern vor aller Augen. Eine vor dem konservativ-katholischen Hintergrund Münchens äußerst eigenartige Konstellation.

Als Bestandteil der frühen Arbeiterkultur hat der Nudismus seine Wurzeln in den frühen 20er-Jahren dieses Jahrhunderts. Er ist eine Reaktion auf die Mechanisierung und Unterwerfung des proletarischen Körpers im Prozess der Produktion. Die Natur als utopischer Ort unverdorbbener Ursprünglichkeit (Arkadien) wird der Stadt als Ort der Ausbeutung gegenübergestellt. Der Nationalsozialismus wird diese Tradition für seine rassistische Körperideologie missbrauchen. In der Studentenbewegung war Nacktsein in der Öffentlichkeit ein Ausdruck des Protestes gegen die Prüderie des Establishments.

Das heutige Nacktsein jedoch hat seine Virulenz längst verloren, weil der (nackte) Körper inzwischen vom Kapital entdeckt und ausbeutet wurde. Heute wird der Körper nicht versteckt oder unterdrückt, sondern von der Wirtschaft wird ein Körperideal produziert und gelenkt. Durch diese Fetischisierung entsteht ein objekthafter, cleaner Freizeitkörper, der nicht mehr die Spuren der Arbeit trägt, sondern nur noch die Spuren der Arbeit am Körper. Hier wird der Garten als Freizeitraum zu einem steuerbaren Konsumraum.

VII. Cruising

Das Südende des Parkes ist traditionell das größte Cruising-Areal der Stadt. Besonders im Sommer treffen sich hier – im landschaftlich am aufwendigsten gestalteten Teil des Gartens (künstliche Wasserfälle, angelegte Haine) zahlreiche Schwule.

Die Schwulen verlassen den vorgeschriebenen Pfad der Nutzung des Parks. Sie benutzen die Flora des Gartens nicht zu kontemplativer Freizeitgestaltung oder zur Erholung. Die Suche nach potenziellen Kontakten erfordert die Entwicklung eines eigenen Wegenetzes. Diese Wege oder vielmehr Spuren reflektieren in ihrer Vergänglichkeit das Ungeregelter und überhaupt Unbestimmbarer dieser anderen Ebene des Gartens. Somit ist der offiziellen topografischen Version eine inoffizielle,

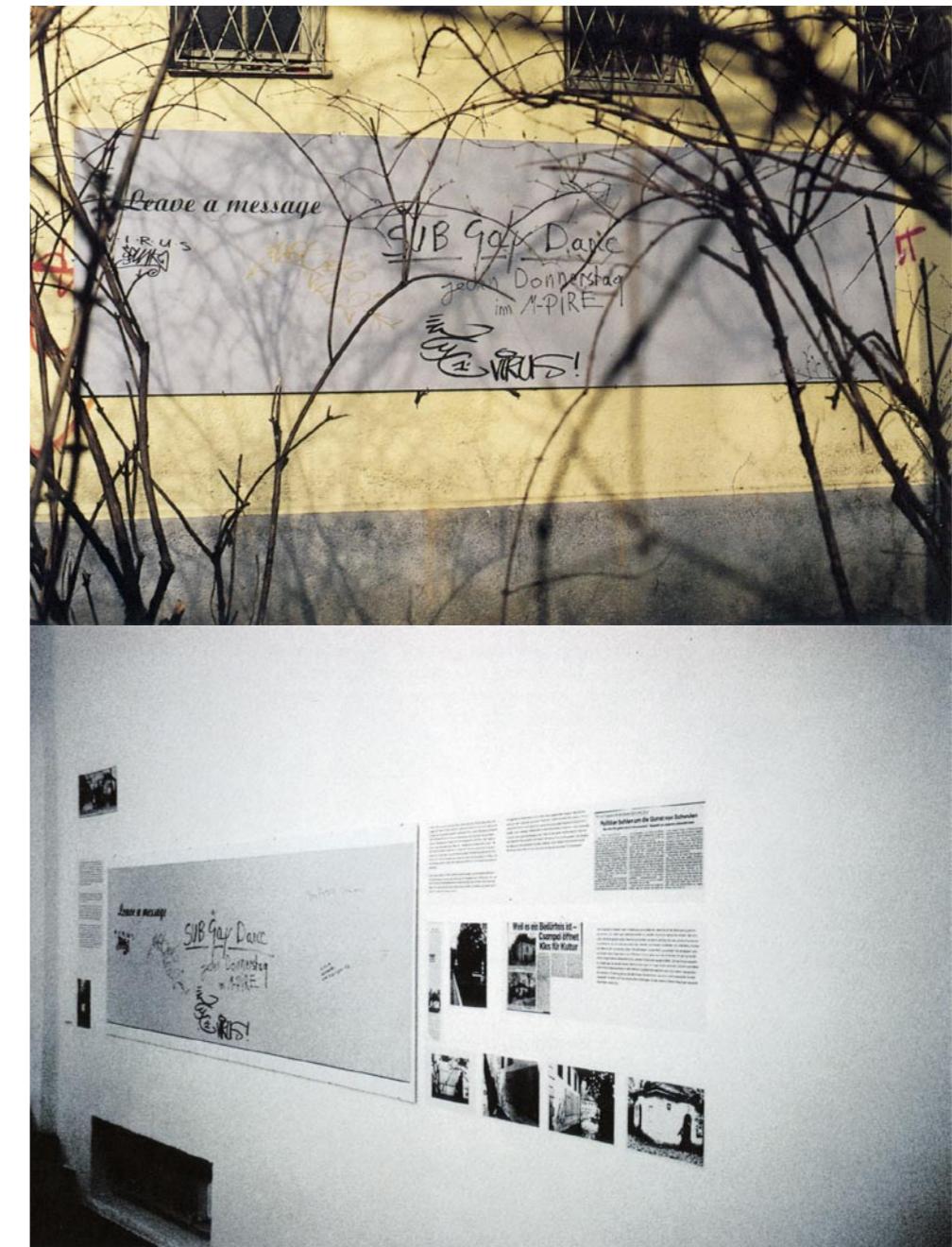
»unsichtbare« zugeordnet. Diese Benutzungsebene unterscheidet sich von den vorher beschriebenen Phänomenen, da sie Außenstehenden so nicht einsehbar ist und sich somit jeder Vereinnahmung entzieht. Damit steht sie in krassem Widerspruch zur Aufgeladenheit des Gartens mit sich im Laufe historischer Notwendigkeiten immer wieder neu orientierenden gesellschaftlichen Normen. Indem die dissidente Benutzungsebene in sich keine Mechanik einer Konstruktion aufweist, verweist sie gegenwärtig umso deutlicher auf die vielfache diskursive Durchkreuzung aller anderen Ebenen der Benutzung dieses künstlichen Raums.

Der 1994 verfasste Text wird hier erstmals veröffentlicht.





Thomas Eggerer, Jochen Klein, *leave a message*, 1994, outdoor project, Munich, installation view



Thomas Eggerer, Jochen Klein, *leave a message*, 1994, outdoor project, Munich, installation view
Thomas Eggerer, Jochen Klein, *leave a message*, 1994, *Oh boy It's a Girl!*, Kunstverein München, Munich, installation view

"So ließe sich denn beweisen, sagte er unvermittelt, daß jede Reinigung allein wegen eines Verstoßes gegen die gesellschaftliche Übereinkunft erfolge, aus keinem anderen Grund, wie immer man auch die Verstöße im einzelnen benenne, wie laut man auch behauptete, sie verletzten die Gesetze der Hygiene, des Schönheitsempfindens oder des Instinkts. Nicht nämlich von der Welt, wie es zuerst den Anschein hatte, wolle sich die Person säubern, sondern von ihrer Differenz zur Gesellschaft. Wenn sie darin vollkommen und widerstandslos aufgehe, dann (so sage sie selbst) sei für sie alles in Ordnung; wenn nicht, müsse sie schleunigst dafür sorgen; und notfalls putze sie sich selber weg. So durchaus werde sie, und merke es noch nicht mal, von außen definiert. Aber als was – das sei doch die große Frage, . . ."

(Christian Enzensberger, Größerer Versuch über den Schmutz)

Die Klappe ist ein konstituiert. Er ist

Der strategische Einsatz einer Vorstellung von kollektiver Identität ist die Bedingung, agieren zu können, bzw. überhaupt wahrgenommen zu werden. Solch ein operativer Ansatz, der eine allen Schwulen gemeinsame Identität unterstellt, ist jedoch anfällig für eine politisch-konservative Rhetorik, die ein Interesse daran hat, Männer von Frauen, Ausländer von Inländern, Homos von Heteros etc. zu trennen, bzw. "Minderheiten" einen Platz zuzuweisen. Sie akzeptiert und produziert eine Organisation von Differenz.

Im März 1994 wurden alle öffentlichen Toiletten Münchens (offizielle Begründung: Geldmangel) dicht gemacht. Damit wurde die traditionelle Nutzung der Toiletten als Treffpunkt für Schwule und Ort als potentieller Sexualität unterbunden. Im November 1993, also fünf Monate vor der Schließung, brachten wir eine Tafel mit der Aufschrift "Leave a Message" an der Außenwand eines Toilettenhauses an. Die Klappe sollte die gängige Praxis, im Innenraum Nachrichten zu hinterlassen aufnehmen und nach Außen verlagern.

Die rot-grüne Stadtregierung Münchens machte Anfang 1994 den Vorschlag, die Toilettenhäuser einer kulturellen Nutzung, Musik- und Folkloregruppen etc., zuzuführen. In der Klappe an der wir unsere Tafel anbrachten, sollten sich "Homosexuelle Umwidmung dieser Klappe in ein "schwules Cafe" wäre die vormalige Benutzung des Ortes nur noch in bereinigter und entpräsent. Mit anderen Worten: Die Bedeutung des Ortes als Schwulentreff würde zwar beibehalten, aber er wäre durch "sichtbar", d.h. kontrollierbar, gemacht und würde somit in entsexualisierter Form an die Schwulen zurückgegeben. Dieser Christianisierung heidnischer Kultstätten. Somit entstünde ein überschaubarer Ort, der den "Zugriff" auf den schwulen

ephemerer Ort, der sich lediglich aus Gesten, Blicken und dem Begehen nur durch wissende Aufmerksamkeit wahrnehmbar.

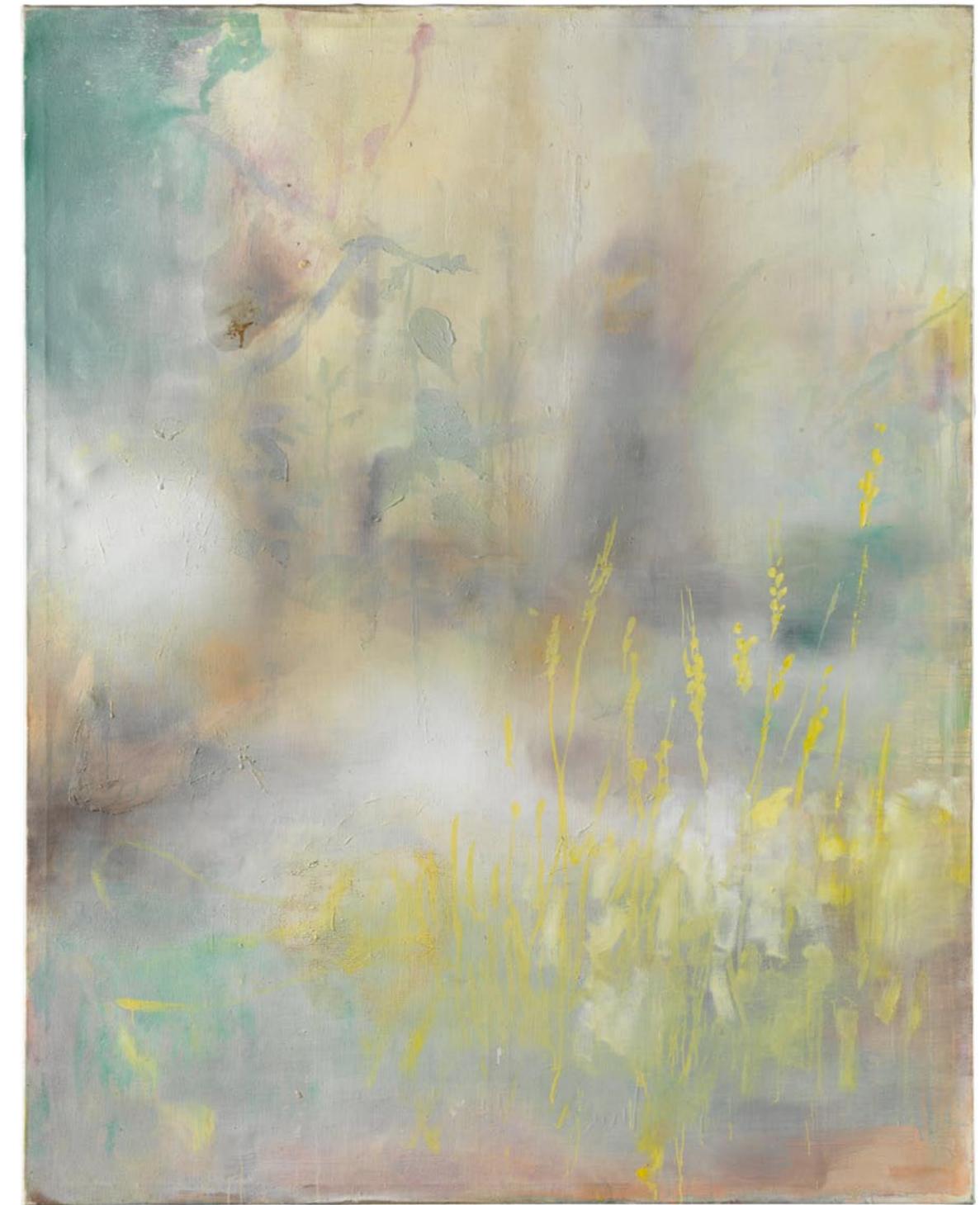
Im Gegensatz zur konservativen Kulturpolitik, deren hegemonialer Anspruch stets Grenzen zwischen einem "Innerhalb" und "Außerhalb" ziehen und somit den Zugang zu Kultur streng kontrollieren will, ist eine Politik, die sich als sozial aufgeschlossen und fortschrittlich versteht, daran interessiert, Minderheiten in ihre Kulturpolitik zu integrieren. Diese Politik gibt scheinbar ihren Legitimationsanspruch auf, indem sie die starren Fronten zwischen legitimer und illegitimer Praxis aufweicht, und dadurch den Radius ihres Zugriffs erweitert. Der Vorgang der Absorption marginalisierter Positionen bedeutet jedoch lediglich eine Erweiterung des Territoriums nach außen und nicht etwa eine Aufgabe der kulturellen Definitionsmacht.

etwa in Form von Übungsräumen für ein nettes Cafe einrichten". Mit der schärfster Form als Erinnerung seine Institutionalisierung Läuterungsprozeß erinnert an die Körper ermöglichen würde.

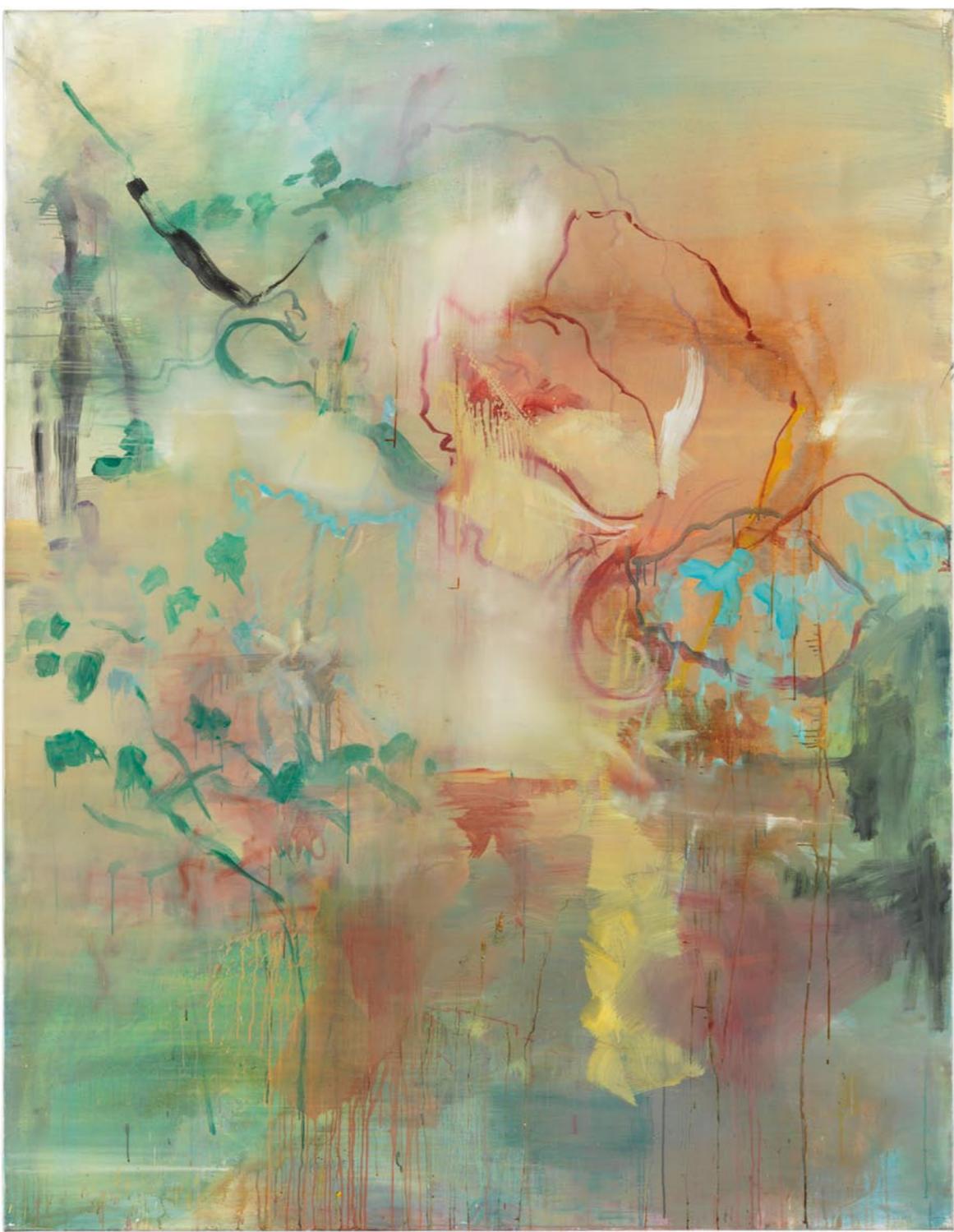
Es entspann sich in der Folge eine verdächtig liberale Diskussion über die Klappenproblematik: Der konsensfähige Tenor war dabei immer der, daß "sauberere" und "öffentlichere" Orte, also Orte innerhalb des Toleranzbereiches der Gesellschaft geschaffen werden müßten, nach dem Motto: Wir bieten Euch (wir wollen) schöne Räume, da könnt Ihr (können wir) machen was Ihr wollt (wir wollen); wir nennen es Kultur.



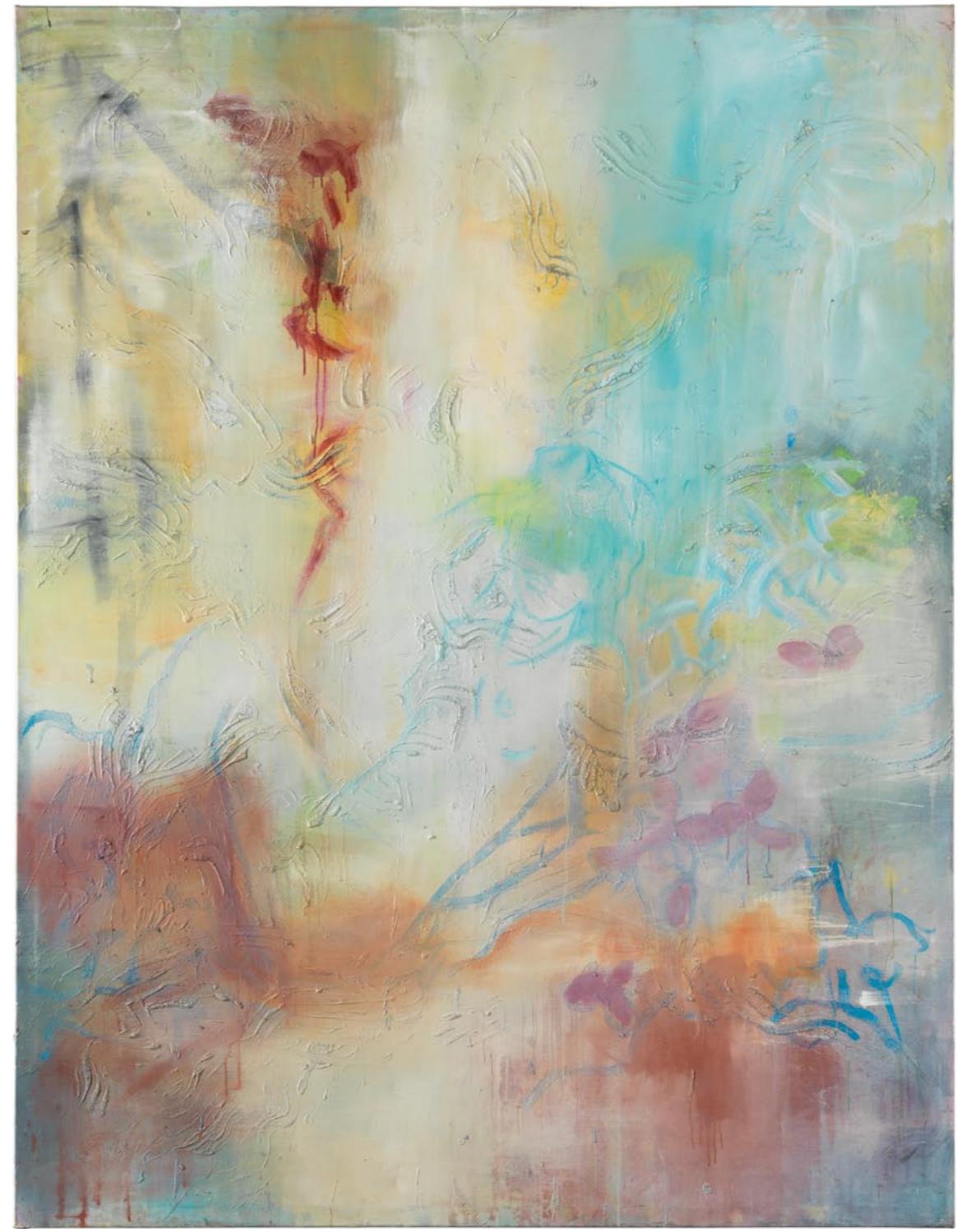
Untitled, 1993/1994, oil on canvas, 180 × 160 cm



Untitled, 1993, oil on canvas, 230 × 180 cm



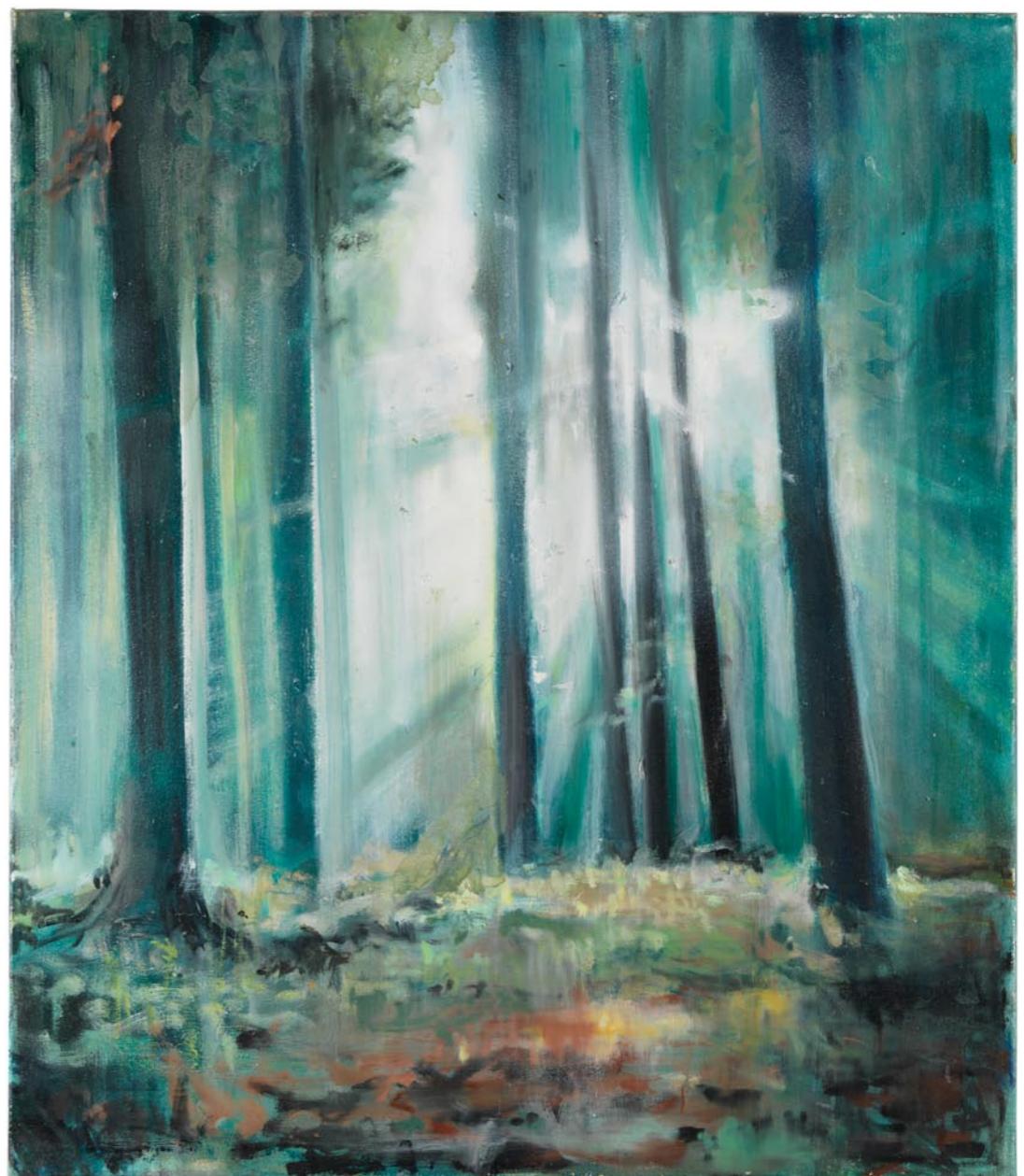
Untitled, 1994, oil on canvas, 230 × 180 cm



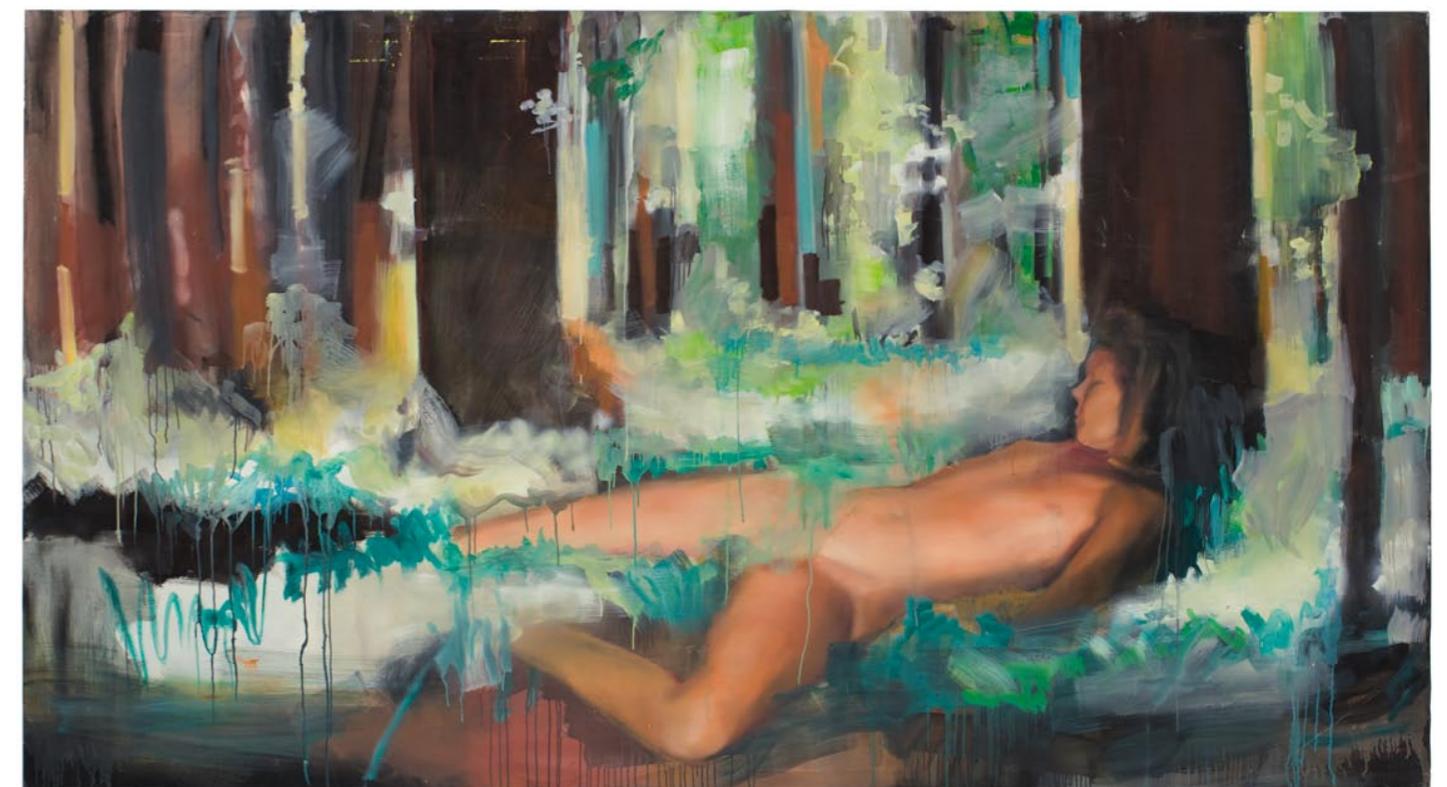
Untitled, 1994, oil on canvas, 230 × 180 cm



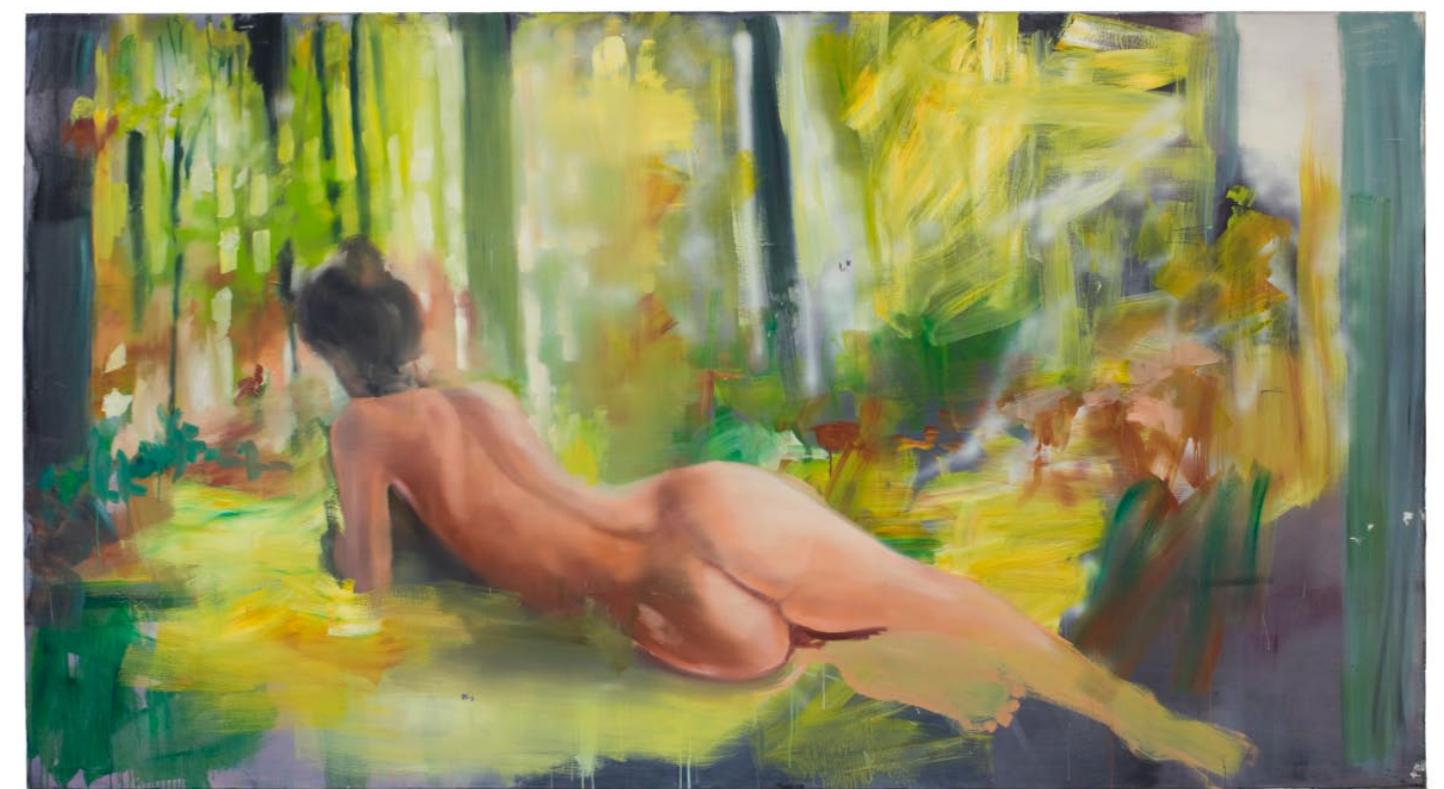
Untitled, 1993/94, oil on canvas, 110 × 130 cm



Untitled, 1994, oil on canvas, 100 × 85 cm



Untitled, 1994, oil on canvas, 144 × 255 cm



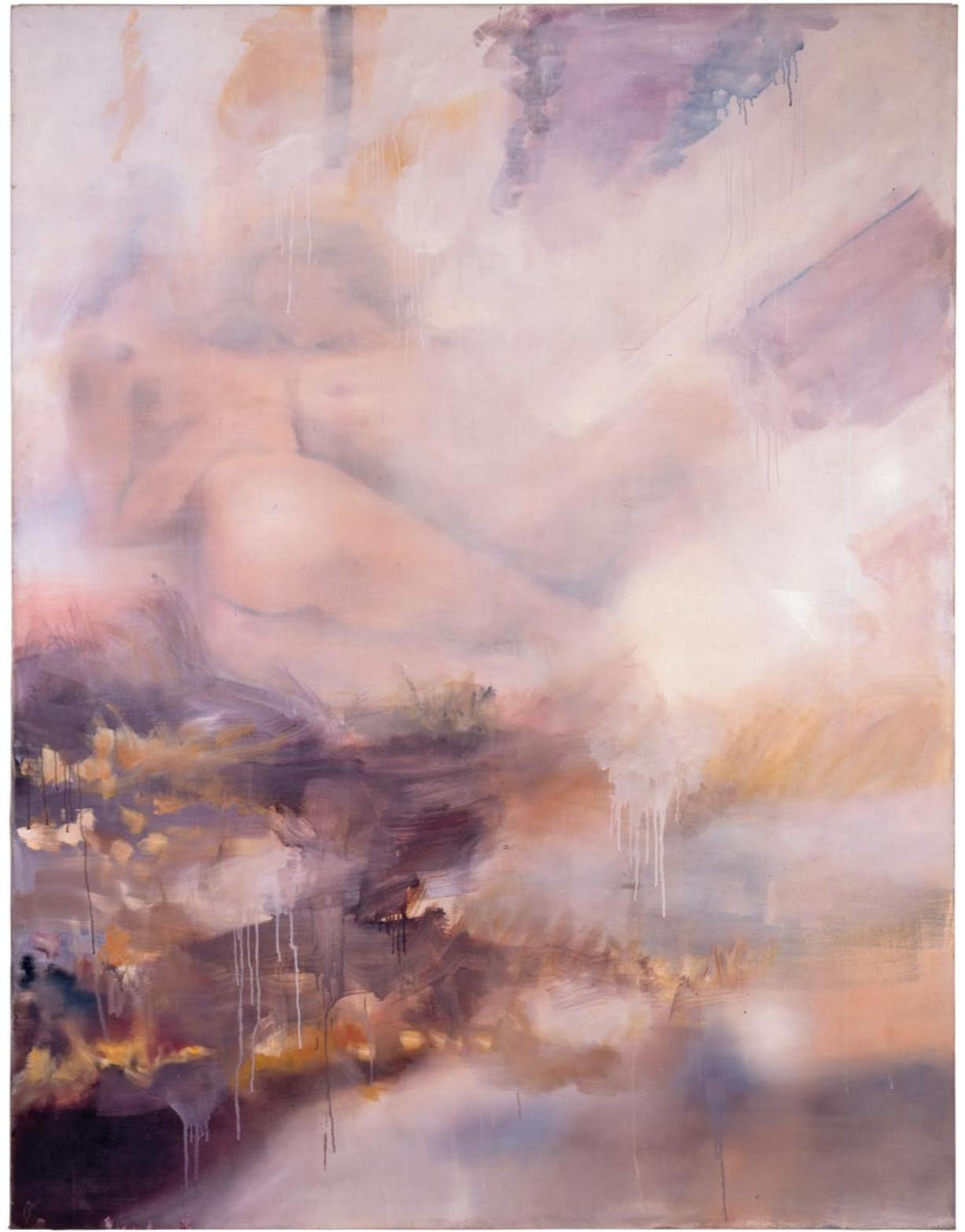
Untitled, 1994, oil on canvas, 144 × 255 cm



Untitled, 1994, oil on canvas, 230 x 180 cm



Untitled, 1994, oil on canvas, 230 x 180 cm



Untitled, 1994, oil on canvas, 230 × 180 cm



Group Material, *Market*, 1995, invitation card, Kunstverein München, Munich



Market

Group Material, 1995

“It’s Time For A Change . . . Let Your True Voice Be Heard.”
—from AT&T’s diversity-friendly mail campaign, 1994

This skillfully worded social appeal could have been authored on behalf of civil rights, feminism, lesbian & gay liberation, cultural visibility, or any other number of past or present self-determination struggles. That it is the headline on a direct-mail flyer targeting potential customers, presumably non-white and/or non-heterosexual, suggests a shift in social and political conditions within market culture that form the subject of this project.

It is both exhilarating and dismaying to witness elements of our social agendas coming from the tongues and ad-rooms of corporations whose goal is to profit by any means necessary. In order to create new markets, groups are identified/constructed in a blur of multiplication—commonalities and divisions are structured, categorized, and named. Today, businesses exhibit an unprecedented social suppleness in order to continually produce new commodity sites for individuals to describe and locate themselves. Commodity culture both registers and appropriates a topical vocabulary of cultural criticisms and affirmations.

A combination of societal mirroring and marketing strategy inform these processes. Despite the fact that you may find someone that looks like you (female . . . black . . . etc.) pictured on the cereal box, or a telephone company acknowledges your choice of a same sex partner, it’s clearly an intimate illusion of political affinity. We know this, but somehow it still works—when we go shopping, choices need to be made.

Commodifications of political ideal(l)s are not only co-optations and attempts to draw the margins into the center. Non-market values are not permanently diminished or annihilated by market trivializations.

The market as a variously expressed site of power also exists as a distribution system for politics, corrective gestures and pathways towards an imagined social justice. Coalition building through communication and transaction is more and more necessary, using venues of consumption and electronic & print media.

Today’s configuration of social relations within capitalism is elusive and

complex—conditioned by accelerated infiltration of every inch and moment of public and private space in the interest of “service delivery.” Political debate and publicly achieved solutions appear outdated, sources of bonding in former times (e.g. class) are obscured by seemingly unstoppable market-driven processes, relentlessly linked with notions of freedom.

The image of the word FREEDOM printed on a wallet was our entry into this subject and consequent project. This wallet, purchased in a variety store about ten years ago, was strikingly overt, more like a work of art than a mass-produced product. Such a visually concrete conflation of democracy and capitalism articulates the common public confusion between these two ideas, these two merged systems. The freedom wallet is suggestive of conflicting interior and collective experiences—frustration, rage, hope, anxiety, fear, desire, disappointment and yearning.



untitled, 1992, 80 x 100 cm, oil on canvas

Group Material, Market, 1995, installation view, Kunstverein München, Munich

Market

Group Material, 1995

»Es ist Zeit, etwas zu ändern ... laß Deine wahre Stimme hören.«
— aus der Minderheiten-orientierten Webekampagne der Telekommunikationsfirma AT&T, 1994

Dieser geschickt formulierte Appell hätte auch von Bürgerrechtlern verfaßt sein können. Oder von Feministinnen, der Lesben- und Schwulenbewegung, von einer kulturellen Minderheit oder irgendeinem anderen Vertreter vergangener oder gegenwärtiger Selbstbestimmungskämpfe. Daß der Slogan die Titelzeile eines als Wurfsendung verteilten Werbeflugblattes ist, womöglich an Nicht-Weiße und/oder Nicht-Heterosexuelle adressiert, suggeriert eine Verschiebung der sozialen und politischen Rahmenbedingungen innerhalb der Konsumkultur, die sich dieses Projekt zum Thema gemacht hat.

Es ist spannend und erschreckend zugleich zu verfolgen, wie Elemente »unseres« sozialen Alltags sich in den Werbestrategien der großen Firmen wiederfinden. Deren Ziel jedoch ist Profit um jeden Preis. Um neue Märkte zu schaffen, werden aus der verwirrenden Vielfalt heraus einzelne Gruppen identifiziert oder gar konstruiert, Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden kategorisiert und benannt. Heutzutage legen Firmen eine nie dagewesene Flexibilität an den Tag, sie sind völlig abhängig von der ununterbrochenen Produktion neuer Konsumräume, mithilfe derer sich der Einzelne beschreibt und ortet. Die Konsumkultur ist sowohl Träger als auch Nutzer eines aktuellen kulturreditiven wie auch kulturbejahenden Vokabulars. Diese Prozesse speisen sich aus der Verbindung einer gesellschaftlichen Spiegelbildfunktion einerseits und den eingesetzten Marketingstrategien andererseits.

Obwohl die Frau auf der Müslipackung ihnen vielleicht ähnlich sieht (weiblich, schwarz usf.), oder obwohl beispielsweise eine Telefongesellschaft ihre Wahl eines gleichgeschlechtlichen Sexpartners gutheißt, geht es doch eigentlich um die verinnerlichte Illusion politischer Affinitäten. Wir wissen das, aber irgendwie funktioniert es doch immer – beim Einkaufen müssen Entscheidungen getroffen werden.

Die Umsetzung von politischen Ideen und politischen Idealen in Konsumgüter sind nicht einfach nur Vereinnahmungen oder Versuche, Randbereiche in den Mittelpunkt zu rücken. Werte außerhalb des wirtschaftlichen Wertesystems werden durch die Trivialisierung des Marktes auf Dauer weder geschmälert noch annulliert. Der Markt ist in den unterschiedlichsten Ausformungen Schauplatz für die Macht; daneben fungiert er auch als Verteilersystem für politische Ansichten, Gegenentwürfe, korrektive Gesten, für Wege in Richtung einer imaginären sozialen Gerechtigkeit.

Die Bildung von Koalitionen mithilfe von Kommunikation und Handel wird immer notwendiger; dabei werden Konsum und die elektronischen wie die Printmedien als Schauplätze genutzt. Die Strukturen der sozialen Bindungen sind im heutigen Kapitalismus weitläufig und komplex. Sie werden bestimmt durch die verstärkte Durchdringung des privaten sowie des öffentlichen Raumes im Interesse der »Warenzustellung« – zu jeder Zeit, an jedem Ort. Politische Debatten und öffentlich erarbeitete Lösungen wirken altmodisch.

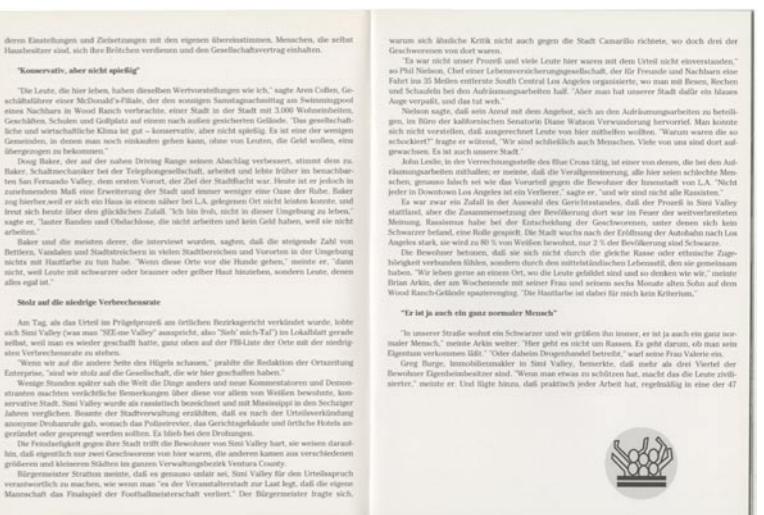
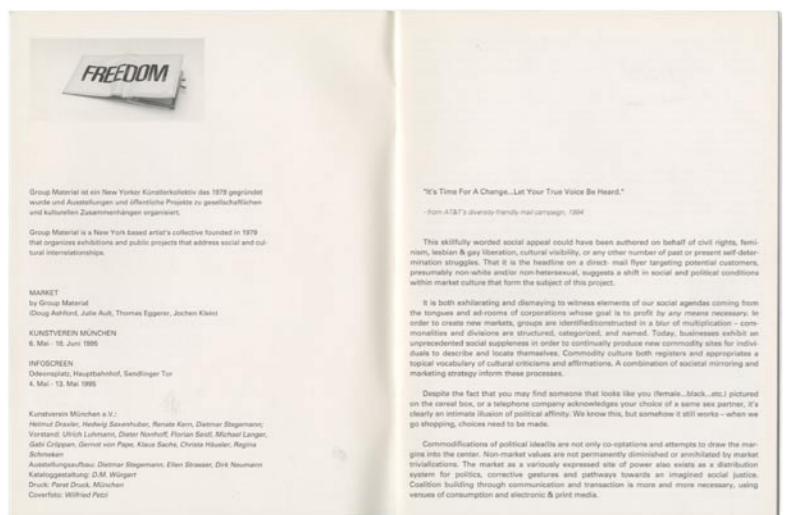
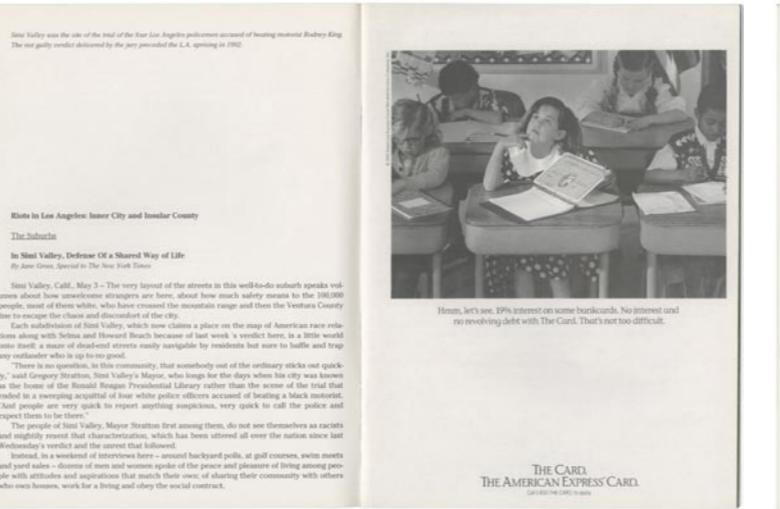
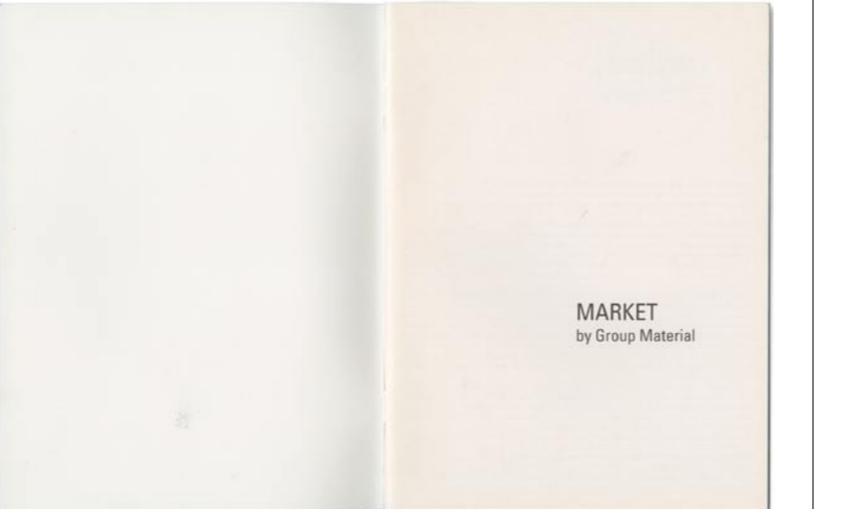
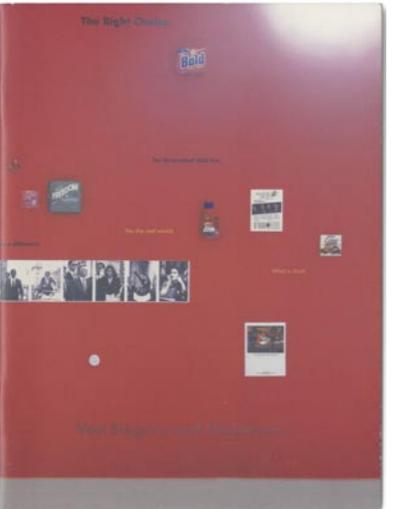
Frühere Leitbilder (zum Beispiel Klassenzugehörigkeit) werden verdunkelt und durch scheinbar unaufhaltsame, von der Wirtschaft bestimmte Prozesse ersetzt, die unweigerlich mit der Vorstellung von Freiheit verknüpft sind.

Das ikonische Bild des Wortes FREEDOM (Freiheit) auf einer Geldbörsen war unser Einstieg in diese Thematik und das sich anschließende Arbeitsprojekt. Diese Geldbörsen, vor etwa zehn Jahren in einem Kaufhaus erstanden, wirkte seltsam direkt, eher wie ein Kunstwerk denn ein industrielles Massenprodukt. In diesem Beispiel einer Art visuell-konkreten Verschränkung von

»Demokratie« und »Kapitalismus« artikuliert sich die gemeinhin übliche öffentliche Verschmelzung der beiden Ideenkonzepte und -systeme. Die »Freiheitsbörsen« ist ein Unterpfand für widersprüchliche innere und kollektive Erfahrungen – Frustration, Wut, Hoffnung, Angst, Furcht, Begehr, Enttäuschung und Sehnsucht.

Es geht darum, zwischen unserem Erleben von Ambivalenzen, die sich aus der Auflösung und der Neuformulierung einer allgemeinen sozialen Sphäre ergeben und der politischen Ambivalenz, zu unterscheiden. Was auf den ersten Blick wie der Markt der unbegrenzten Möglichkeiten erscheint, expansiv genug, jedes Bedürfnis, jedes Verlangen, jeden Sonderwunsch zu erfüllen, erweist sich bei genauerem Hinsehen als bloße Paraphrase, die mit einer vorgeschnittenen Verantwortlichkeit verführen will, während sie letztlich die sozialen Barrieren erhält, indem die hergebrachten und vertrauten Grenzlinien der Ungleichheit nachvollzogen werden. Dieses inhärent tendenziöse System der »freien« Marktwirtschaft erkennt sich nicht als ideologisch gleichgeschaltet im Dienste der sozialen Ordnung – der eigenen nämlich – und wird dadurch nur umso effizienter.

Es gibt keine festen Orte für Kritik mehr. Um unsere politischen Überzeugungen artikulieren zu können und um Veränderung – nicht einen vorgeschnobenen, sondern echten und dauerhaften Wandel – der sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen zu entwerfen, müssen wir flexible Räume der Kritik neben dem und gegen die Dynamik des Marktes prägen und schaffen.





... therefore, he would now juxtapose the four basic types of dirt with a view to formulating, on the general underlying principle.

Fritz, on the other hand, would be pre-occupying on the clean dissociation of the individual from his/her past, from his/her past experiences, from his/her past projections, from his/her past identification. For this reason, the individual wouldn't like anything to do with the past, to come out of his/her body. Apart from the dirt linked with tonus and elimination, he would also consider as unclean and avoid what belongs to him as an embodiment of the past, of the past experiences, of the past projections, of the past identifications. He would fall victim to amnesia and become prone to some kind of hedge-podge, meeting themselves, being harmed by impurity, insertion, addition, dislocation, drainage, and then again insertion, addition, dislocation, drainage, and so on. In this way, they would encounter so many mixtures of substances and intermediate stages which examples of dirt. This would also be at the root of the inextricable association of pain and suffering with dirt.

Apart from the dirt linked with mixing, they would thereby tend to shun disorganization, shudder and turn away when they see things turned topsy-turvy, when structures disintegrate; a rotting mushroom, a nose growing on the head. And then, they would be unable to identify with their past, with their past experiences, with their past projections, with their past identifications. They would disown themselves as individuals and hate all that muddling and wriggling, all those masses in the can go down and be lost, never to be found again....

... He would now formulate the fundamental principle of dirt even though the underlings could well seem insignificant. In fact, dirt provided a general concept of structure and order, whether it was the dirt of the floor or the dirt of the body. It was the dirt of the interior, the dirt of the margins, at the point of transition, there would appear the basis of the marginal infringement; that which was defined as bad according to the order. The character of marginalization would actually make dirt such a complicated concept that it could not be easily understood in this context. It was either the quality or the higher order, the dirt of the floor or the dirt of the body. It was the dirt of the floor that was clearer, ending by gathering it at the margins, by piling it up in one big heap, on the floor, but dirtying things. Such an accumulation and collection of dirt would sometimes turn the order upside down, but this dirt no longer caused disgrace among the underlings. It was the dirt of the body that was more difficult to come across, coming with someone like pulling and pinching, fingering, and he would consider this phenomenon last because it was related to dirt, both stand for a first, faint and yet very capable infringement of any order.

For a taxonomy of dirt, one could only need to look for the various types of human dirt softly encrusted on. This task would already have been completed for the individual. However, the individual was not alone in the world, but lived in pairs, in groups of several or many, and thus within three larger orders that might be no less encrusted upon. I thought that it might be quite a promising idea. One would only have to imagine what happens if the entities structured this way met another one and seriously claimed that it was the other. All one could do is swallow hard.

After all, as much as could be clear now: dirt was a category; all cleanliness was in varying degrees an order, the larger the quantities of dirt produced; the more sophisticated it was,



Im Gegensatz zu dem Eindruck, der hier erreicht wird, kann Tanzpaare nicht völlig abhant. Dass sie blindgezerrt werden können, ist ein Vorteil. Klarlungen können weigert sich zur Zelebrierung des Katalogspartners beitragen. Meistens werden jedoch griffige Fehler gemacht, die durch die Klarlungen nicht verhindert werden. Es kann passieren, dass der Klarlungen der entweder verfeindet oder Detestiert wird. Tanzpaare und dessen Zeitpunkt schneidet nach alten Kriterien ab, aber Sicherheit kann man das nicht sagen. Ein Sprecher von Tandem sprach darüber, dass „in manchen Fällen“ das Tanzpaar letztlich auf den Detesten liegenbleiben. Aber, so meint er, „es bleibt immer noch der Vorteil des graugrauen Maneuvrings, dass man mit dem Tänzer, der sich dabei fühlt, dass er nicht mit ihm vertraut ist, schwierigkeiten schafft.“

© 2000 Dugdale over Elisabeth Fland-Orndorff

diverse were the types of dirt. In some systems, man himself would turn into dirt. To his mind, the current system would be of this kind. At that point, ambiguity would come in: cleanliness would become dirt and perhaps vice versa. One would have to get back to that. . . .



... We enter the realm of terror with the thought of asiling in mind. This sentence by Paul Ricœur, he said, much earlier now, would summarize the entire role play exists in society. Something truly remarkable would happen here. All relations of dirst would in fact re-interpreted. The one who was the victim, the one who was the aggressor, the one who was threatened with power would use dirst to rule. No matter whether you were clean or not. If you were also to be beheaded the other, you were the boss. The reasons for the re-interpretation would have to be discussed later. Even in the smallest community it would reveal itself openly and fundamentally. The reason for this was that the individual did not know where his dirst had been infringed in the margins. This new dirst no longer linked to a particular function in terms of substances and no longer be bound to any substance. However, the individual would continue to carry it. ...

(Translation from German by Elisabeth Frantz-Großbauer)

Quoted from: Christian Endresberger "Gräßiger Versuch über den Schmutz" ("Essay on Dirt")
Berlin: Ulstein Verlag 1989.



Please Take a Left (Dreaming in America)

If the American Dream was once linked to the relative permeability of a class system which, in individual cases, enabled relatively unbounded social ascent and thereby constituted individual freedom, then the Dream of the 1990s is the Dream of the post-industrial society. The Dream of the 1990s is the defense of previously established authority, social exclusion, and the advancement of one's own pretensions and tastes. The Aurora expresses this through distance and charismatic distinction from those who can express their own dreams more via evasion and alienation, through social control and unwillingness to accept change. This is an effort to continue the process going on in the class war since the 1980s, and through a militant aesthetization of new technologies and merchandise.

What lies behind the dark windshield of Aurora? Seeing without being seen, private decisions and actions of public relevance, hidden politics behind a facade of the manifested dream. Because in the United States and in many parts of Europe much of the former public sector in education, health care, military, police, money, and infrastructure has long been privatized and thus controlled by the market, the market has become the cause of the crisis. The market is the cause of control. Aggressiveness and daring, once liberal virtues serving the interests of the common weal, have become instruments of exclusion and of a new arrangement of power, immune to liberal reform and to the principles of democracy and social justice.

However, manifest dreams (even American ones) can be considered as the distorted, repressed, and inverted material of their latent wishes and needs. The differentiation between the actual class interests of the exploited and the economy of desire of their accommodation to the market is the point at which only the most determined of them will be able to afford Aurora. They will never be able to afford Aurora still be fascinated by it, want it, and thus subjugate themselves to its actual owners even though they have them. Advertising for Aurora is thus aimed not only at those who can afford it, but also at those who cannot afford it.

To assemble materials means to capture the discrepancy between manifest and latent contents, to integrate them into new contexts of similar materials, and to facilitate critical reading at precisely the level where criticism threatens to be silenced.

Helmut Draxler

discuss. The problem isn't that *Tampax* enter women's bodies (tampons are further purified to prevent that), but that during the manufacturing process "fibrous end up downstream," says Grossman.

"We're strong, we are invisible," the Heidys' approved string enters. "We thought you'd feel good knowing..." - the VO goes. There's the rub - it's about feeling good. If women feel they're strong, the company will be stronger. The corporate creed is to convince us that most environmental hazards are from the household products that are bought, consumed, and discarded. The company wants us to focus on the throwaway stage, but not just to trust them at the manufacturing stage.

Playtex, which sells only plastic applicators, is publishing ads warning women not to Bush themselves. "It's not something that would appear on beaches." A Playtex spokesman releases us to say whether the company is finally going to get with the program and go cardboard. "We don't want to send signals to the competition."

July 24, 1990

Leslie Saven

Ragtime

Das Bild, das die Umschlag-Weisung in den USA eine leichte Flut gab – und nach der umstrittenen Film von Walter Hill und der Aussage „Keine Steuererhebungen, niemals für mich kein Wort“ auch ein Bild, das zur Wahl von George Bush führte – war die Aufnahme von einem Strand, an dem im Sommer 88 Einwiegpräparate und Tampax angekippt wurden. Earth Day wirkte für dieses wirklich schlimme Bild auf zwei krankhaften Weisen ein: Zum einen kam Tampax erstmals in die Kritik, zum anderen wurde es gleichzeitig für jene Produkte, die sich nicht gleichzeitig wegschießen lassen, als unhygienisch abgestempelt.

Höchstens ein Jahr konnte Tampons Fernsehdebüt bringen, in dem es MTV inspirierte. Ein junger Mann frisch aus dem Gymnastikunterricht, "Ich will für mich selbst entscheiden, ob meine Plastik-applicatoren wachsen", Wohlt ein Unterricht, wenn Earth Day großkonferenzähnlich gefeiert wird. Das Prinzip wird nach wie vor verkauft, die Fernsehwerbung allerdings geschrumpft. Stattdessen wird mit dem Titel "How to keep your tampons from falling out" ein anderer, leichter zu verstehender Werbesong für normale Tampons. Das Prinzip hat sich zwar nicht geändert, aber man sieht sich einfach folgendes vor: Der Feministin hat dieselbe Wurst wie die weibliche Hygiene und Umweltschutz ist traditionellweise der Bereich der Frau (dem Miss des Plastikmastes hinzugefügt). Aber der neue Werbesong ist nicht mehr so weiblich, sondern eher männlich. Tampax tagt einer Gekräher die Nira und hat Helen Reddy's Hymne "I Am Woman" aus den siebziger Jahren ausgespielt, um zu erwählen, daß ihr Tampon "biologisch abbaubar" ist.

In den vergangenen Jahren haben sich die Tampax-Verkäufer auf die Marketing-Maschine von tagelangen Krevise passieren. Die Testrille "Tam women, hear me roar, in numbers too big to ignore" ist mit Werchenschaufahrnahmen von weißlichen Air-Force-Angehörigen im Zweiten Weltkrieg unterlegt. "I know she has such nice ass go back and pretend" bringt uns zum Mischen unserer Tampax mit dem Sex, der in der Werbung nicht vorkommt, sondern nur in einer auf makellosem Make up. Von der Fließbandarbeit bis zur Dokuserienstar bis zur Karrierefrau, die eroberten Haupten durch die Flughafenbühne eilt, alle haben in ihrer Gründärigkeit etwas gemeinsam: Sie sind alle weiblich, aber nicht weiblich genug, um die Tampax zu kaufen. Gestützt. Dieser Gedanke des neuen Traditionsbewußtseins wird in ihrer letzten Einstellung klar: Eine junge Frau mit der Lockenfrisur der neunziger Jahre und einem schlichten Baumwollkleid tollt auf einem Tanzboden. "We didn't expect to see a girl like you," sagt der Moderator. Ein Frage an dem Tanzende, der sehr sehr gut zur Erde passt: "So, meant das die ganze Sache einer Männlichkeit aus dem Ozean? ...Tampax-Tampox können sie wappeln. Biologisch abbaubar seit 1973."

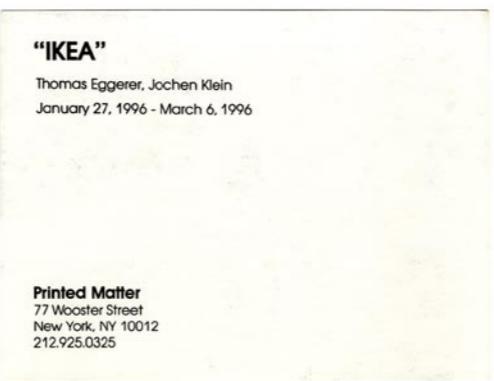
Nur drei Wochen nach dieser Wiedergabe von Tampons debütieren o.ä. in der Umwelt schützenden Kleid und unanständig wie o.ä. nun einmal ist, verhindert die Werbung den großen Auftritt. "Ich - ich dachte nur an mich," sagt eine hilflose junge Frau geschockt, während sie durch einen Park läuft. Bei diesem Auftreten gibt es kein Zurück mehr. Es ist der Tag, an dem die aus Umweltfreuden und plötzlich weiblich gewordene Tampax in die Abfallkippe - oder unter längere Gefrierkälte in dem Abfallkorb - setzt. Wegwerfapparate und damit auch keinen Müll gibt. "Man ist klüger als bei Tampax und verwendet den süßigen Ausdruck 'biologisch abbaubar' nicht."

Wie es bei Helen Reddy "We know how much," heißt, wir wissen auch wir zerstören, daß wir so tun können, als gäbten wir diese Behauptung. Tampons (und ihre freudigen Schwester, Dammendüsen) sind zwar für Müttergeburten lange kein so großes Problem wie Wegwerfbinde, über sie hinterlassen noch Spuren.



124

12



"IKEA"

Thomas Eggerer, Jochen Klein
January 27, 1996 - March 6, 1996

Printed Matter
77 Wooster Street
New York, NY 10012
212.925.0325

IKEA
Artists' Statement
By Thomas Eggerer and Jochen Klein

The window installation at Printed Matter treats "IKEA" as a subject, context and social space. IKEA is the world's largest, globally operating furniture company, having 121 branches in 25 countries on four continents. In 1994 one-third of IKEA's total sales were achieved in Germany.

The opening of the first IKEA store in West Germany in 1974 coincided with the peak of German left-wing "terrorism" in the form of the Red Army Faction. IKEA offered progressive design that would satisfy the desires of a new and rebellious generation. Indeed the 1970's could be seen as a period in which the former protesters were integrated into society as a new academic elite, while a small part of the protest movement turned into a militant organization. IKEA furniture is an analogy of this social change; it describes the retreat of the "revolt" into privacy.

Design of the 1960's and 70's had moved away from the classical object towards the shaping of collective experiences -- many designers had tried to participate in the engineering of social change. This approach failed because of the inherent contradiction in any kind of "designed utopia".

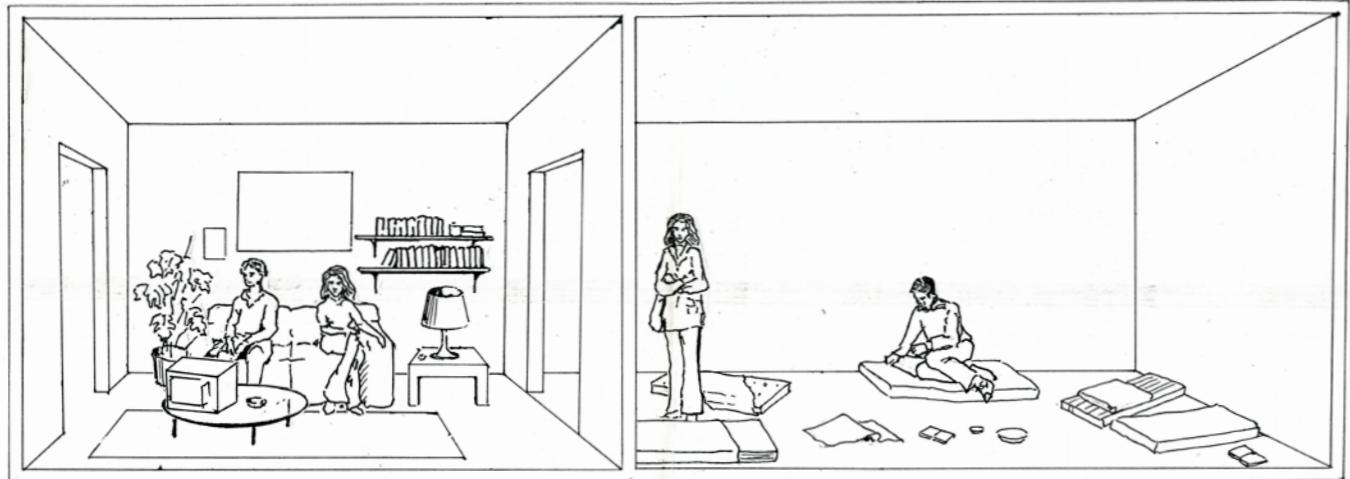
The formal vocabulary of IKEA furniture was originally derived from the marxist-utopian interior design of Italy (Archizoom, Colombo) and rationalist-modernist Scandinavian design (Aalto, Saarinen). This vocabulary suited the progressive climate of the 1960's: ecological, participatory, democratic, anti-authoritarian, transparent, etc. So, IKEA stands for the altered and more open society in Germany after 1968; but also for the student movement's shift towards a new status quo.

During the 1980's and 90's design seemed to have revised its idealistic claims, and begun to cater to an affluent and indulgent lifestyle. The design object has become a sign of expertise in good taste. A development that is paralleled in New York by the socio-economic change of SoHo, where art and design present themselves as part of the same spectacle.

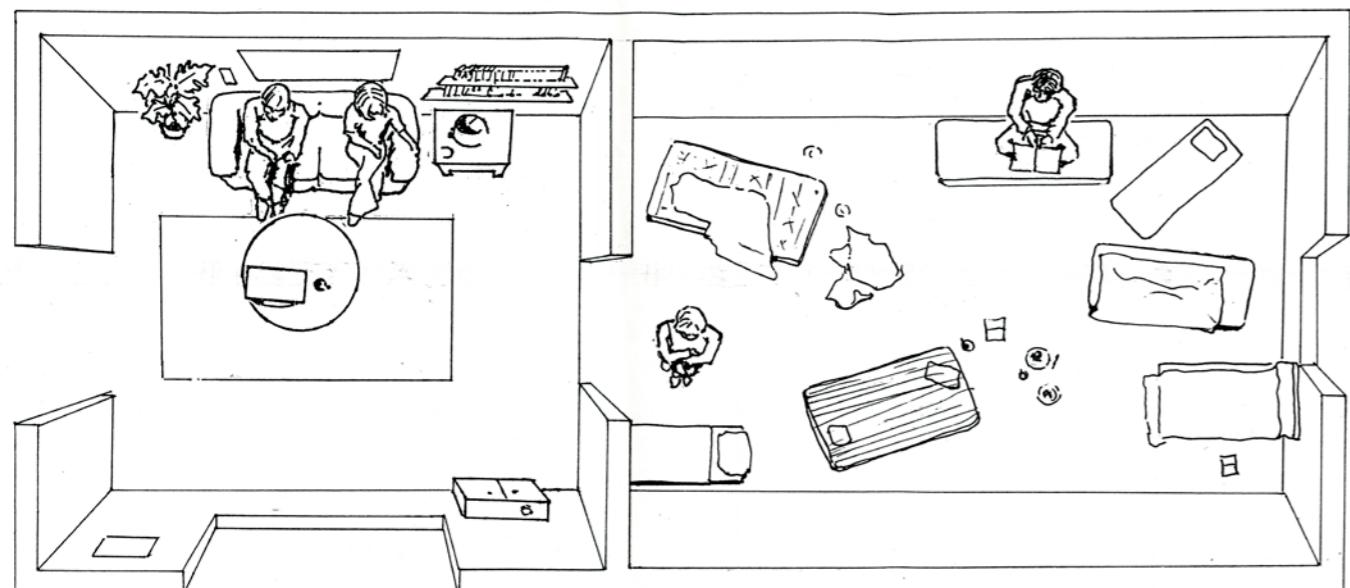
Our childhoods, growing up in West Germany in the 1960's and 70's, were furnished with IKEA. Still today IKEA mirrors cultural change. In its advanced marketing strategies, it shows again how consumer culture registers and appropriates criticism.



Thomas Eggerer, Jochen Klein, *Ikea*, 1996, front and back of invitation card, Printed Matter, New York.
Thomas Eggerer, Jochen Klein, *Ikea*, 1996, Printed Matter, New York, installation view

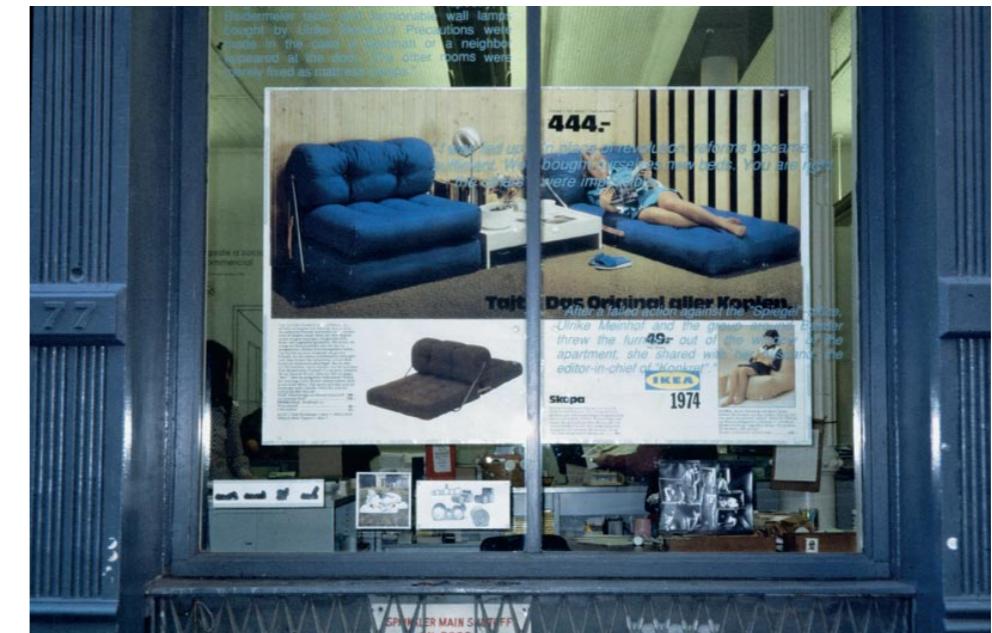


konspirative Wohnung: Seitenansicht



konspirative Wohnung: Draufsicht

Thomas Eggerer, Jochen Klein, drawing for *Ikea*, 1996, Printed Matter, New York



SPRINGER MAIN SHUTTER



Thomas Eggerer, Jochen Klein, 1996, *Ikea*, Printed Matter, New York, installation view

"After a failed action against the "Spiegel"-office, Ulrike Meinhof and the group around Baader threw the furniture out of the window of the apartment, she shared with her husband, the editor-in-chief of "Konkret"."

Zweimal / Tag, einmal / Tisch abwischen.

"A well-known industrialist/politician once said that IKEA has had a greater impact on the democratization process than many political measures combined." (Ingvar Kamprad, founder of IKEA)

44

"The entrance-hall to the apartment was furnished in good bourgeois taste: (With a tapestry, a Biedermeier table and fashionable wall lamps bought by Ulrike Meinhof.) Precautions were made in the case a postman or a neighbour appeared at the door. The other rooms were merely fixed as mattress camps."

"I was fed up. In place of revolution, reforms became sufficient. We bought ourselves new beds. You are right, the others were impossible."

Tait Das Original aller Kopien

von Gillis Lundgren ist so auffällend aus, so bequem und vielseitig, dass es nicht zahlreiche Freunde bekommen hat – sondern oft kopiert wurde. Denn mit dem Original ist ein ganz neuartiges, erfolgreiches Sitz-, T- und Liegemöbel geschaffen. Für Leute, die gern von Statussymbolen und viel von unzähligen, frechen Einrichtungsideen hielten, besteht aus zwei 190x86x86 cm grossen Sesseln, die mit starken Lederbändern verbunden sind. Dazu kommt das voluminöse, weiche Rollen am verchromten Rohrbügel. Das ist alles, Sie brauchen, um zu machen, was Sie brauchen: Beispiel einen Fauteuil (72 cm hoch, Sitzhöhe ca. Sitztief 50 cm). Oder ein 200 cm langes T. Oder die geeignete Diskussions-„Ebene“ bei jungen Leute (Polster nebeneinander, Rollen in der Mitte). Tait macht sich aber auch als Gruppe nicht schlecht. Sehen Sie sich nur mal das Bild oben an!

F. Polsterbezüge aus blauem Jeanstoff 198,-
rauhem Stoff 236,-
MA-Tisch. 30x80x80 cm.
lackiert 48,-
lackiert 53,-

T / Steh/Tischlampe s. Seite 5. HOLLAND
Au-Wand Teppich s. Seite 7.



49.-

Inkl. Kissen

Skopa

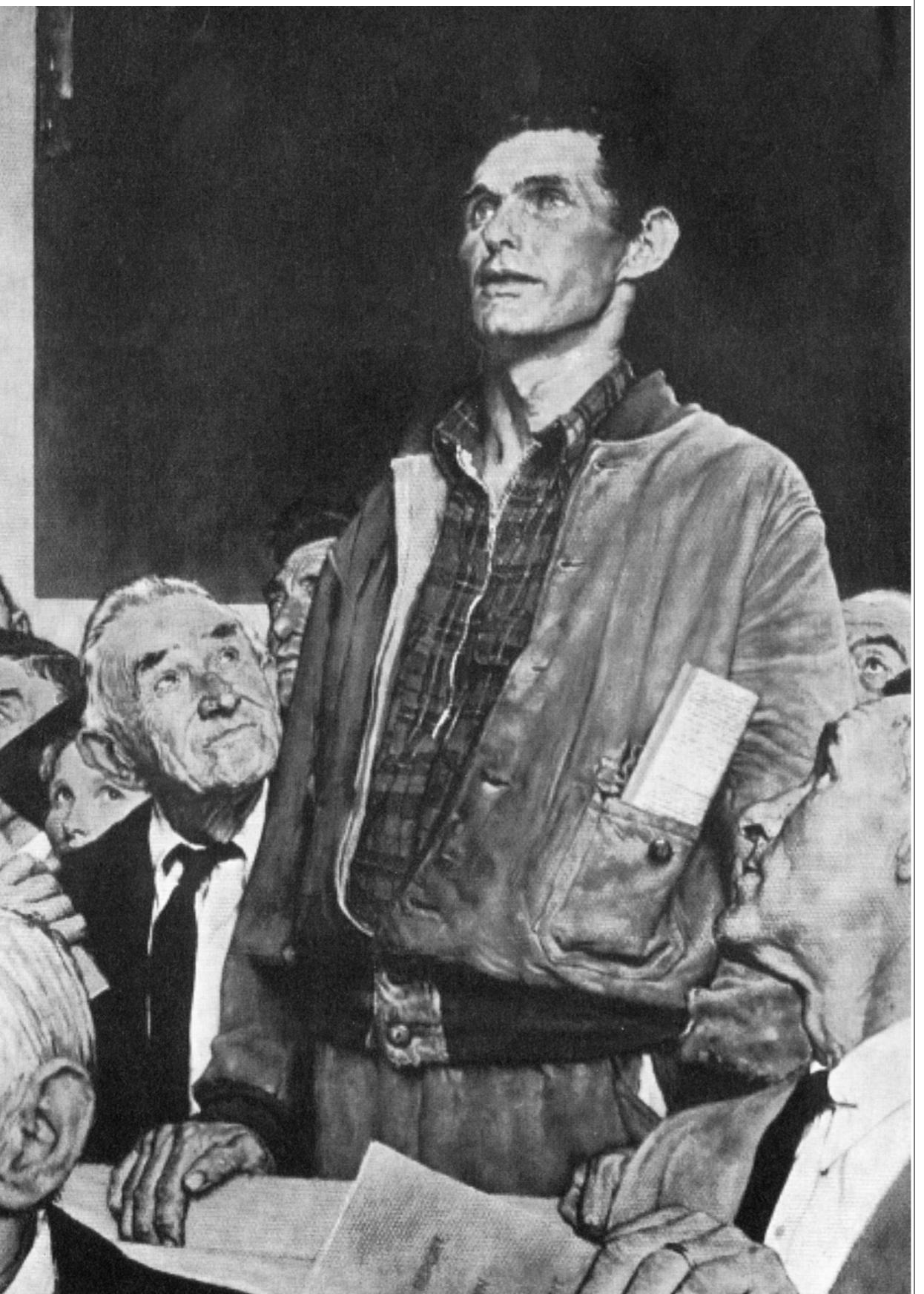
Schr preiswerte und bequeme Fauteuils für Drinnen und Draussen. Die formgespritzten, leichten und widerstandsfähigen Propan-Gestelle lassen sich stapeln. Farben: Weiss, Orange und Blau. Preis je 198,-



ULTRA. Diesen Sitz-Sack von Bernt Holm können Sie formen, wie Sie wollen. Und wie sich darin am wohlsinnig fühlen: Dank der Füllung aus Polystyrolkörnchen schmiegt er sich Ihnen

Communication as Ritual - the Talk Show in American TV

Thomas Eggerer, Jochen Klein, 1996



Norman Rockwell, Freedom of Speech, 1943.

Talk shows in the United States go back to the pioneer days of radio broadcasting. Especially during the New Deal period, in the early nineteen-thirties, informational shows, originally directed at housewives, were developed into a number of talk radio programs with direct audience participation. As the urban space itself was being restructured in the nineteen-fifties, the traditional notion of an "intact" private sphere—a definitive factor in the constitution of public space until then—was replaced by a new kind of neighborhood community. Television made it possible for growing suburban populations to have access to a new, imaginary, paraurban world. On the one hand, TV became the center of the new domestic sphere, while, on the other, it represented the altered public space. The title of an article written in 1954 by Sylvester "Pat" Weaver, president of NBC at the time, made it clear what the twin ambitions of the new medium were: "The Task Ahead: Making TV the 'Shining Center of the Home' and Helping Create a New Society of Adults."¹ In 1967, when Phil Donahue adapted the concept of audience-participation talk radio for television, he created the prototype for the interactive talk show. In the spirit of the late nineteen-sixties, the passive studio audience was replaced by active participants. The difference between the "classic" talk show (the so-called chat or celebrity show, as represented by Dick Cavett and Johnny Carson, in those days, or by David Letterman and Jay Leno today) and the interactive show lies in its altered dramatic structure. Before, there had been a physical separation between the host and guests in front of the camera and the studio audience behind the camera, whose presence was usually merely audible and whose perspective was seemingly identical to that of the television audience at home. This separation was removed through flexible camera work that could follow the interaction among all the participants.

Donahue's show did not neglect any of the "hot" topics of the time: drugs, minorities, emancipation, sex, etc. In a conversational atmosphere characterized by participation and transparency, cultural and sexual differences were supposed to be discussed and no longer ignored. "Authentic" experiences and emotions were considered more valuable than knowledge handed down by

authorities. This was also accommodated by the altered function of the host: he was no longer the expert who attempted to communicate a sense of "objectivity." Rather, he took various positions himself or created the space for different voices to be heard. For Donahue, the talk show was particularly different because it gave representation to voices that otherwise would have no media forum at all. "The interactive talkshow . . . provides 'you with the best opportunity to make your point' . . . especially if you have 'no other vehicle' to communicate your views."² He felt that his mission as a journalist was fulfilled by this multiplicity of voices because "the world has changed" and the definition of the journalist can no longer be so narrow. Phil Donahue has called talkshows and the tabloid news programs 'new sources of information,' arguing that 'more information, from any side, leads to truth.'³ Donahue reached the apex of his popularity in the late seventies, and in 1980 his show could be seen on 215 channels across the country. In 1979 a Newsweek article described the TV phenomenon as "part psychodrama, part street theater, Part group therapy . . . something live, spontaneous, rawly emotional, and real."⁴ With Donahue's success, the media industry quickly recognized a trend, and, in the early eighties, built a profitable market out of it. Right at the beginning of the Reagan era, in a climate of increasing social harshness that initiated the strong erosion of the lower middle class, the talk-show format was able to suggest the illusion of a still-intact community that was capable of solving everyday problems. The interactive talk show played a decisive role in developing the new kinds of programming in the nineteen-eighties (infotainment, reality TV), in which the boundary between information and entertainment, producer and consumer, the mediated and the "authentic" continued to vanish.

Donahue and other talk-show apologists shared the talk show's ideological ambition of providing a new, participatory public sphere. In the context of post-sixties debate, the talk show was often regarded as a pop cultural phenomenon with the potential to become a tool of resistance. This nostalgic attitude, though, ignored the fact that the mainstream media like cultural resistance because it can be transformed into higher

audience numbers. Marketing "deviant" behaviors is like illuminating the social body itself, and because of this, the question of finding that which is "alternative," part of the "subculture," and "dissident" becomes particularly urgent. Precisely because the talk show pretends to allow transgressions that could subvert the dominant order, it becomes an effective way to haul these violations back into an economically determined framework. In *Understanding Popular Culture*, cultural critic John Fiske presents the idea that through television, the dominant order "has created, paradoxically, the means of its own subversion, its very existence now depends upon those fissures and weaknesses that make it so vulnerable to the incursions of the popular."⁵ Fiske outlines a process that anticipates the development of the talk show in the nineteen-nineties. The "incursions of the popular" can be easily fended off simply by incorporating them into the medium and turning them into part of the dominant economy. The rising star on the talk-show scene Ricki Lake embodies the new trend. Her background is symptomatic of the development of the whole genre. She is known for her appearances in several films by John Waters (most recently in *Serial Mom*) and has no experience in journalism. In her show, "public debate" is merely an excuse to present real-life spectacle. This so-called confrontational talk lets members of families with multiple sexual or relationship problems really go at each other: nothing is too intimate to be kept under wraps. Carefully guided, balanced discussions give way to deliberately harmful denunciations, and, not infrequently, these verbal battles end in fistfights. Such confrontations are crucial to the show's entertainment value: the fiercer the discussion, the higher the audience ratings and advertising income. Obviously, Lake's success has forced other hosts to adapt to the new standards.

TV Guide, the most-read American television programming magazine, titled one of its articles "Are Talk Shows out of Control?"⁶ Just prior to the article's appearance, a fatal incident took place after the taping of an episode of the *Jenny Jones Show*. During the show (topic: secret admirers) twenty-four-year-old heterosexual Jonathan Schmitz was confronted by a homosexual admirer in front of the

cameras. After the show, Schmitz shot his secret admirer because, as he said, he could not stand the embarrassment the show had exposed him to. This case is not only another example of everyday American homophobia; it also reveals the cynical calculations behind media marketing strategies. As a media commodity, the talk show survives by constantly producing new variations of social ills and differences. Therefore, endless varieties of the gender/body/sexuality complex are produced: eating disorders, self-mutilation, intimate jewelry, sex with police officers, sex with animals, sadomasochism, homosexuality, cross-dressing, transvestism or transsexuality, as well as all forms of sexual violence, from conjugal rape to child abuse. The excitement of deviance is turned into an ambivalent spectacle.

Since the studio audience has a double status—audience and participant—the talk show becomes a manufactured public space. The myth of the free citizen's right to free speech, as expressed in the image of the American “town hall,” is the standard reference for the TV talk show. In the talk show, however, public argument is like a commodity. The television viewer is not only confronted with a problem that he himself can judge, but also with a well-orchestrated discourse involving many voices. By means of its lifelike character, the talk show simulates authenticity, with which it tries to lure viewers into its events and make them forget that they are consuming a media commodity. The viewer falsely supposes that he and his problems are the focus of public interest. Habermas described this kind of media appropriation of public debate as a “tranquilizing substitute for action.”⁷ Even though talk shows refer to the existence of repressive mechanisms within society, they do not touch upon their effects and internal logic.

Candidates for talk shows are systematically recruited. They answer newspaper ads or call toll free numbers broadcast during the programs. There is also a databank, known as the National Talk Show Guest Registry, which stores information on approximately three thousand people whose life stories offer convincing raw material for a talk show. Most guests come from suburbs and trailer parks in the Midwest, and belong to the lower classes of society. Besides earning a fee, participants in a show get airfare and lodging in a good hotel in the city where the show is taped, usually New York or Chicago.

The main reason for wanting to be on television, however, is to get a chance to share a transgression or a lapse, or to portray oneself as a victim in front of an audience

of millions. The anonymous television audience takes on the function of an imaginary power and receives confessions. “I had a perfect little Afro. I went to church every Sunday . . . and I did drugs.” With these words, Oprah Winfrey, still the most loved and successful of the now twenty different American talk show hosts, confessed on her January 13, 1995, show to having consumed cocaine twenty years in the past. She tearfully outed herself at a point when her ratings had fallen thirteen percent within a brief period of time. The topic of that day's show, “drug-addicted mothers,” gave Oprah an opportunity to turn herself into a case study; as she says, she wants to use her show to set people straight. After the show, a studio guest, who had been a drug addict for twenty-two years, said, “Oprah . . . gave me a little bit of hope.”⁸ Oprah's drug confession should be understood as a kind of group therapy scenario. This confession was intended to create a nonhierarchical impression, a way of building trust, and to loosen the tongues of all the participants. For classic shows like Oprah's or Donahue's, this sense of “we” is essential to their success; as Donahue said, “We are in this together.”⁹ The act of confession, originally performed under the protection of silence and privacy, becomes an act of self-humiliation under the conditions set by the media spectacle. The on-screen audience becomes the voyeur witnessing the shameless announcement of the embarrassing, intimate secret. As a result of the interest suddenly shown in the “confessing” participant, he is often led to force himself to manifest the symptoms attributed to him. Thus, the awareness of his own difference leads the guest to affirm his symptoms. For the producers of a talk show, guests are good if they have the potential to become media commodities. Here, the guest's desire for transgression—which will give him a sense of identity—and the interest of the talk show in marketing his transgression mesh. In the American media world, images of the “deviant” become surrogates for the desire for transgression.

The participant represents “his” symptom, with which the audience can identify, or else they recognize it as something that they cannot identify with. Generally, though, the reaction consists of “anti-identification”—the sense of relief that “that's not me.” Not only does the talk show offer the audience a chance for “primary” identification, making it recall its own real status as victim or perpetrator, but for the audience, the guest's transgression also represents an imaginary “Other,” which reflects its own desire to become an autonomous, self-determining,

active subject through an act of transgression. In order to become one with its “idol,” the audience has to put itself in his place.

In the audience's imagination, it becomes identical to its “model” via mimetic assimilation.

The transparency of the talk show is supposed to underscore the truthfulness of the confessions. Even though the subjects speak in first person, they are always objectified by the mode of media confession. The symptom is named and fit into the framework of standardized role models and behavioral patterns. For Foucault, the confession is a vehicle of power—meaning, a manner of speaking that assumes a balance of power between the one who confesses and the authority that receives the confession. In the media confession, this simple you-me structure is multiplied and depersonalized. The confession of difference not only provides a sense of identity (perpetrator/victim), but the incessant identification of abnormality, which is part of the confession, helps to establish a standardized composite image. It is this internalized ideal image that appears as an imaginary authority in the place of actual authority. Since the talk show never overcomes the confessional mode, subjectivity can only be represented within the limitations of the existing normative discourse.

As the presidential elections approach, right-wing attacks on pop culture (e.g., Dole's attack on Hollywood and Gangsta rap) increase in number. TV talk is now being instrumentalized in the “culture war.” Newsweek, for instance, addressed the supposedly dangerous character of talk shows, stating that the problem is not that teenagers want to become transvestites, but that our culture continues to be infected with a general “anything goes” ethic.¹⁰ It is, however, not so much the fear of cultural collapse that the guardians of morals bring to the fore; the actual worry is the loss of patriarchal power as it has been preserved in the puritan ethic. The talk show becomes a symbolic stage where the “threat” to society is highlighted by all the nontraditional ways of life.

Published in *Texte zur Kunst*, 1996

For footnotes see page 137.

Communication as Ritual - die Talk Show im Amerikanischen TV

Thomas Eggerer, Jochen Klein, 1996

Die Anfänge der Talkshow in den USA reichen zurück in die Pionierjahre des »radio-broadcasting«. Aus den Informationsprogrammen für Hausfrauen entwickelten sich, besonders während des New-Deal ab Anfang der 30er Jahre, eine Anzahl von Radio-Talk-Programmen mit direkter Publikumsbeteiligung. Durch die Umstrukturierung des urbanen Raums in den 50er Jahren wurde die traditionelle Vorstellung einer »intakten« Privatsphäre, die bis dahin für die Konstitution des öffentlichen Raums maßgeblich war, durch eine neuartige nachbarschaftliche community ersetzt. Das Medium TV ermöglichte der Bevölkerung der wachsenden Vorstädte, einen neuen imaginären para-urbanen Lebensraum zu betreten. Das Fernsehen wurde einerseits das Zentrum der neuen Häuslichkeit, andererseits repräsentierte es einen veränderten öffentlichen Raum. Der Titel eines 1954 vom damaligen NBC-Präsidenten Weaver verfaßten Artikels machte den doppelten Anspruch des neuen Mediums deutlich: »The Task Ahead: Making TV the ›Shining Center of the Home‹ and Helping Create a New Society of Adults«.¹

Als Phil Donahue 1967 das Konzept des Talkradio mit Publikumsbeteiligung für das Fernsehen adaptierte, schuf er den Prototyp der interaktiven Talkshow. Ganz im Geiste der späten 60er Jahre wurde das passive Saalpublikum durch aktive Teilnehmer ersetzt. Der Unterschied zum »klassischen« Talkshow-Modell (der sogenannten »Chat- oder Celebrity Show«, wie sie in der Nachfolge von Dick Cavett oder Jonny Carson heute von David Letterman oder Jay Leno repräsentiert wird) liegt in der veränderten theatralischen Struktur: Die räumliche Trennung zwischen den vor der Kamera plazierten Akteuren (Host und Gäste) und dem hinter der Kamera meist nur akustisch erfahrbaren Studiopublikum, dessen Blick mit dem des Fernsehzuschauers scheinbar identisch war, wurde durch eine flexible Kameraführung ersetzt, die der Interaktion aller Beteiligten folgen konnte.

Donahues Show ließ keines der »heißen« Themen der damaligen Zeit aus: Drogen. Minderheiten, Emanzipation, Sex etc. In einer von Partizipation und Transparenz gekennzeichneten Gesprächsatmosphäre sollten kulturelle und sexuelle Differenzen ausgesprochen und nicht länger ignoriert werden. »Authentische« Erfahrungen und

Gefühle wurden als wertvoller erachtet als durch Autorität vermitteltes Wissen. Dem trug auch die sich verändernde Funktion des Gastgebers Rechnung: Er war nicht mehr der Experte, der versuchte, »Objektivität« zu vermitteln, sondern er nahm selbst verschiedene Positionen ein, bzw. schuf den Raum für verschiedene Stimmen. Für Donahue liegt die spezifische Qualität der Talkshow gerade in der Repräsentation derjenigen Stimmen, die sonst kein mediales Forum haben: »Die interaktive Talkshow bietet gerade demjenigen die Chance, ein Problem anzubringen, der sonst keine Möglichkeit dazu hat.² Seinen immer betonten journalistischen Auftrag sieht er in dieser Vielsprachigkeit verwirklicht, denn, so Donahue: »Die Welt hat sich verändert, und die Definition des Journalisten kann nicht mehr so eng gefaßt werden. Talkshows und Tabloid News Programs bieten mehr Information von verschiedenen Seiten und sind so näher an der Wahrheit.³ In den späten 70er Jahren erreichte Donahue den Gipfel seiner Popularität und wurde 1980 landesweit auf 215 Kanälen gesendet. Ein *Newsweek*-Artikel beschrieb 1979 das TV-Phänomen als »Part psychodrama, part street theatre, Part group therapy, [...] something life, spontaneous, rawly emotional, and real«.⁴ Im Erfolg Phil Donahues erkannte die Medienindustrie rasch einen Trend, der sich Anfang der 80er zu einem profitablen Markt ausbauen ließ. Gerade zu Beginn der Reagan-Ära, also in einem Klima zunehmender sozialer Härte, das die untere Mittelschicht einer starken Erosion aussetzte, konnte das Talkshowformat die Illusion einer weiterhin intakten community suggerieren, die in der Lage ist, Alltagsprobleme zu lösen. Die interaktive Talkshow hatte eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der neuen Programmformen der 80er Jahre (Infotainment, Reality-TV), in denen sich die Trennungslinie zwischen Information und Unterhaltung, Produzenten und Konsumenten, dem Mediatisierten und dem »Authentischen« immer mehr auflöste. Den ideologischen Anspruch, daß die Talkshow eine neue, partizipatorische public sphere zur Verfügung stellen sollte, teilt Donahue mit anderen Apologeten der Talkshow. Innerhalb einer post-68er Diktionswelt wird die Talkshow oft als populärkulturelles Phänomen gesehen, das kulturelle Widerstandspotentiale aufzeigen könnte.

Diese nostalgische Auffassung läßt außer acht, daß kulturelle Widerstände in den Mainstream-Medien erwünscht sind, weil sie in höhere Einschaltquoten verwandelt werden können. Die Vermarktung gerade »devianter« Verhaltensweisen kommt einer Ausleuchtung des Gesellschaftskörpers gleich, der die Frage nach den möglichen Orten des »Alternativen«, der »Subkultur« und des »Dissidenten« besonders dringlich werden läßt. Gerade indem die Talkshow vorgibt, Transgressionen zuzulassen, die die dominante Ordnung subvertieren könnten, wird sie zu einer effektiven Möglichkeit, diese Überschreitungen in einen ökonomisch bestimmten Rahmen zurückzuholen. Der Kulturkritiker John Fiske vertritt in *Understanding Popular Culture* die These, daß die dominante Ordnung durch das Fernsehen »paradoxerweise die Mittel ihrer eigenen Subversion geschaffen hat. Ihre bloße Existenz ist nun geradezu abhängig von den Rissen und Schwächen, die sie so verletzlich für die Angriffe des Populären machen.⁵ Damit skizziert er einen Prozeß, der die Entwicklung der Talkshow in den 90ern vorwegnimmt: Der »Angriff des Populären« wird locker abgewehrt, indem er einfach in das Medium inkorporiert und Teil von dessen Ökonomie wird. Der Newcomer-Star der Talkszene, Ricky Lake, verkörpert den neuen Trend. Ihr eigener Background ist symptomatisch für die Entwicklung des ganzen Genres. Sie ist bekannt durch ihre Auftritte in mehreren Filmen von John Waters (zuletzt in *Serial Mum*) und ohne journalistische Erfahrung. In ihrer Show ist die »öffentliche Debatte« nur noch als Alibi vorhanden, um ein Life-Spektakel zu inszenieren. Dieser sogenannte »Confrontational-Talk« läßt die Beteiligten einer zumeist sexuell überdeterminierten Familien- oder Beziehungsproblematik regelrecht aufeinander los: Nichts ist zu intim, als daß es nicht ausgebreitet werden könnte. Die sorgfältig gelenkte und um Ausgleich bemühte Diskussion weicht der bewußt verletzenden Bloßstellung – der verbale Schlagabtausch endet nicht selten in Handgreiflichkeiten. Die entstehenden Auseinandersetzungen sind für den Unterhaltungswert der Show entscheidend: Je heftiger die Diskussion geführt wird, desto höher sind die Einschaltquoten und die Werbeeinnahmen. Offensichtlich zwang der Erfolg Ricky Lakes andere Hosts, sich den

neuen Standards anzupassen.

So titelte der *TV Guide*, die meistgelesene amerikanische Programmzeitschrift: »Are Talk Shows out of Control?«⁶ Kurz zuvor war es nach der Aufzeichnung einer »Jenny-Jones-Show« zu einem fatalen Amoklauf gekommen: Während der Show (Thema: Heimliche Verehrer) wurde der 24jährige Heterosexuelle Jonathan Schmitz vor laufender Kamera mit einem schwulen Verehrer konfrontiert. Nach der Show erschoß Schmitz seinen stillen Anbeter, weil er, nach eigener Aussage, die Peinlichkeit, der er sich durch die Show ausgesetzt fühlte, nicht ertragen konnte. Dieser Vorfall ist nicht nur ein Beispiel amerikanischer Alltagshomophobie, sondern er offenbart auch das zynische Kalkül medialer Marktstrategien. Als mediale Ware ist die Talkshow darauf angewiesen, permanent neue Variationen gesellschaftlicher Symptome und Differenzen zu produzieren. Deswegen wird der Komplex Geschlecht/Körper/Sexualität ins Unendliche vervielfältigt: Eßstörungen, Selbstverstümmelungen und Intimschmuck; Sex mit Polizisten, Sex mit Tieren, Sadomasochismus, Homosexualität, Crossdressing, Transvestismus oder Transsexualität, alle Formen sexueller Gewalt, von Vergewaltigung in der Ehe bis zum Mißbrauch von Kindern. Die Sensation des Devianten wird zum ambivalenten Spektakel.

Durch den Doppelstatus des Studiopublikums als Publikum und Akteur wird die Talkshow zu einem produzierten öffentlichen Raum. Der Mythos der freien Rede des freien Bürgers, wie er im Bild der amerikanischen »town-hall« zum Ausdruck kommt, ist für die TV-Talkshow die maßgebliche Referenz. In der Talkshow jedoch wird das öffentliche Räsonieren warenförmig. Der Fernsehzuschauer sieht sich nicht nur mit einer Problematik konfrontiert, über die er sich selbst ein Urteil bilden kann, sondern bereits mit einem vielstimmig orchestrierten Diskurs. Mittels ihrer durch ihren Life-Charakter simulierten Authentizität versucht die Talkshow den Zuschauer direkt in das Geschehen einzubinden und ihn vergessen zu lassen, daß er Konsument einer medialen Ware ist. Der Zuschauer wähnt sich und seine Probleme im Brennpunkt des öffentlichen Interesses. Habermas beschreibt diese mediale Aneignung öffentlicher Diskussion als »quietiven Handlungssatz«.⁷ Die Talkshow weist zwar auf die Existenz repressiver Mechanismen innerhalb der Gesellschaft hin, läßt aber deren Wirkungsweisen und innere Logik unangetastet.

Die Kandidaten der Talkshow werden mit System rekrutiert: Sie reagieren auf Zeitungsanzeigen oder wählen eine der

gebührenfreien Nummern, die während der Sendungen eingeblendet werden. Es gibt darüber hinaus eine Datenbank (»National Talk Show Guest Registry«), in der die Daten von circa 3.000 Personen gespeichert sind, deren Lebensgeschichte überzeugendes Rohmaterial für eine Talkshow bietet. Die meisten Gäste kommen aus den Vorstädten und Trailerparks des mittleren Westens und gehören der unteren Mittelschicht an. Die Teilnahme an einer Show beinhaltet neben einer Gage die kostenlose Reise zum jeweiligen Aufzeichnungsort (meistens New York oder Chicago) und eine Übernachtung in einem guten Hotel.

Der Hauptgrund des Wunsches nach TV-Präsenz liegt jedoch in der Möglichkeit, sich vor einem Millionenpublikum zu einer Überschreitung, einer Verfehlung zu bekennen oder sich als Opfer mitzuteilen. Das anonyme Fernsehpublikum übernimmt die Funktion einer imaginären Macht, an die eine Beichte gerichtet wird.

»I had a perfect little Afro. I went to church every Sunday [...] and I did drugs.« Mit diesen Worten gestand Oprah Winfrey, die immer noch beliebteste und erfolgreichste der derzeit 20 amerikanischen TalkmästerInnen, in ihrer Show am 13.01.95 ihren zwanzig Jahre zurückliegenden Kokainkonsum. Das tränreiche Selbst-outing erfolgte zu einem Zeitpunkt, als Oprahs Einschaltquoten innerhalb kurzer Zeit um 13 % abgestürzt waren. Das Thema der damaligen Talkshow, »Drogenabhängige Mütter«, veranlaßte Oprah, die ihre Show benutzen will, um »die Leute aufzurichten«, sich selbst zum Fall zu machen. Nach der Show sagte ein seit 22 Jahren abhängiger Studiogast »Oprah machte mir Mut. Sie verbreitete eine Aura der Heilung.«⁸ Das Drogengeständnis von Oprah ist ganz im Sinne eines gruppentherapeutischen Szenarios zu verstehen. Der erwünschte enthierarchisierende Effekt dieser Beichte war eine vertrauensbildende Maßnahme, die die Zungen aller Beteiligten lockern sollte. Das Wir-Gefühl aller Beteiligten ist für klassische Shows wie die von Oprah oder Donahue Voraussetzung für den Erfolg (Donahue: »We are in this together«).⁹ Der

Akt der Beichte, der unter dem Schutz der Verschwiegenheit und Nichtöffentlichkeit vollzogen wird, wird unter den Bedingungen des Medienspektakels zur Selbster niedrigung. Der Zuschauer am Bildschirm wird zum Voyeur der schamlosen Veröffentlichung von Peinlichem, Intimem und Geheimem. Das plötzliche Interesse, das dem »geständigen« Teilnehmer entgegengebracht wird, verleiht diesen oft dazu, die ihm zugewiesene Symptomatik zu forcieren. Das Bewußtsein der eigenen

Differenz verleiht den Gast also, sein Symptom zu bejahen. Für die Produzenten der Talkshow liegt die Qualität der Gäste einzig in ihrem Potential als mediale Ware. Das Begehr des Gasts nach identitätsstiftender Transgression und das Interesse der Talkshow an der Vermarktung dieser Transgression greifen ineinander. In der amerikanischen Medienwelt werden die Bilder des »Devianten« zu Surrogaten des Begehrns nach Überschreitung. Der Teilnehmer repräsentiert »sein« Symptom, mit dem sich die Zuschauer entweder identifizieren oder als nicht identisch erkennen können. Meistens besteht die Reaktion jedoch in einer »Anti-Identifikation« – der Erleichterung des »Not me«. Die Talkshow bietet dem Zuschauer nicht nur »primäre« Identifikationsmöglichkeiten an, die ihn an seinen eigenen realen Status als Opfer oder Täter erinnern. Die Transgression der Teilnehmer repräsentiert für den Zuschauer darüber hinaus ein imaginäres »Anderes«, das sein eigenes Begehrn widerspiegelt, in einem Akt der Transgression ein autonomes, selbstbestimmtes und aktives Subjekt zu werden. Um mit seinem »Idol« eins zu werden, muß sich der Zuschauer selbst an dessen Stelle setzen. In seiner Phantasie wird er mit seinem »Modell« durch mimetische Assimilation identisch.

Die Transparenz der Talkshow soll den Wahrheitscharakter der Geständnisse unterstreichen. Die Subjekte sprechen zwar in der ersten Person, sie sind aber durch den Modus des medialen Geständnisses immer schon objektiviert. Das Symptom wird benannt und in den Rahmen standardisierter Rollenbilder und Verhaltensmuster eingepaßt. Für Foucault ist das Geständnis ein Vehikel der Macht, d. h. eine Redeweise, die ein Machtverhältnis zwischen dem, der gesteht, und der Autorität, der gestanden wird, voraussetzt. In der medialen Beichte wird diese einfache Ich-Du-Struktur vervielfältigt und entpersonalisiert. Das Geständnis der eigenen Differenz ist nicht nur identitätsstiftend (Täter/Opfer) – im Geständnis wird durch das unablässige Benennen des Abnormen ein normengerechtes Phantombild errichtet. Es ist dieses verinnerlichte Idealbild, das als imaginäre Instanz an die Stelle der Autorität tritt. Da die Talkshow nie den Modus des Geständnisses überwindet, kann Subjektivität immer nur innerhalb der Schranken der bestehenden normativen Diskurse repräsentiert werden.

Mit dem Näherrücken der nächsten Präsidentschaftswahlen nehmen die Angriffe der Rechten auf populärkulturelle Phänomene zu (z. B. Doles Attacke gegen Hollywood und Gangsta-Rap). Auch

TV-Talk wird neuerdings im »Cultural War« instrumentalisiert. So befasst sich *Newsweek* mit dem angeblich gefährdenden Charakter der Talkshows: »Das Problem ist nicht, daß Teenager Transvestiten werden wollen, sondern daß unsere Kultur weiterhin mit einer allgemeinen »anything goes«-Ethik infiziert wird.«¹⁰ Es ist jedoch weniger die Angst vor dem drohenden Verfall der Kultur, die die Hüter der Moral auf den Plan ruft – die eigentliche Sorge – gilt dem Verlust patriarchalischer Macht, wie sie sich in der puritanischen Ethik konserviert hat. Die Talkshow wird zum symbolischen Schauspielplatz, um die »Bedrohung« der Gesellschaft durch alle nichttraditionellen Lebensweisen zu markieren.

Erschienen in *Texte zur Kunst*, 1996

1 Sylvester L. (Pat) Weaver, »The Task Ahead: Making TV the «Shining Center of the Home» and Helping Create a New Society of Adults«, in: *Variety*, 6. Januar 1954, S. 91. Zit. nach Lynn Spiegel, in: »The Suburban Home Companion: Television and the Neighbourhood Ideal in Postwar America«, in: Beatriz Colomina (Hrsg.), *Sexuality and Space*, New York: o.J., S. 193.

2 Phil Donahue, zit. nach Wayne Munson, in: *All Talk: The Talkshow in Media Culture*, Philadelphia 1993, S. 63.

3 Ebd.

4 »The Talk of Television«, in: *Newsweek*, 29. Oktober 1979, S. 76.

5 John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston 1989, S. 26.

6 *TV Guide*, 1. April 1995.

7 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1990, S. 262.

8 »What She Did for Love«, in: *People*, 30.13.1995, S. 55.

9 Phil Donahue, zit. nach Wayne Munson 1993 (wie Anm. 2), S. 63.

10 Zit. nach Richard Goldstein, »Trash TV and the Discourse of Desire«, in: *Village Voice*, 21. November 1995, S. 45.



Confrontation TV: The host presents a smoking pregnant woman, whose cigarette is grabbed by another studio guest.



Oprah Winfrey confessing.



Talk-show host Montel Williams warming up his audience.

INSIDE THE FESTIVAL

Juried Visual Arts	2
Points of Entry	3
Public Art	5
PPG Place	6
Children's Area	7
Performing Arts	8
Artists Market	14
High School Banners	14
Acknowledgments	15
What's Happening	16

Three Rivers ARTS Festival

JUNE 7-23, 1996

PITTSBURGH

Pittsburgh is like a big fort. Geographically it's bound by a highway which goes all around the city. So before you get to Pittsburgh you can't see it. Usually you can see a city five or ten minutes before you arrive—but not here. It's very separating.

Once I made drawings of the paths people took through downtown on their lunch hours. I would sketch these little maps to see if there was any important shape or hidden meaning in the routes people took.

Part of my experience is that some of my family lived in the city so I grew up half there and half in the suburbs—and there's a big difference between them. In the city you can get away with so much more, there's less cops and so many people just hanging out on the street corners. The ratio of cops to kids is high...they watch you nonstop. The city cops don't care what you do because they got bigger things to deal with. The city represents a lot more freedom, an in-between place where you can get away with things out in the open you wouldn't do in the suburbs.

You know the problems in big cities today—how people go out and live in the suburbs and never come back. They come here 9 to 5 but they don't come in on the weekends and this draws them back. Festivals are what every city wants to do so its' citizenry will realize the city is a good place to live and have a good time, not just a place for work. It changes downtown. It's obviously valuable to the human condition, but also in terms of money for the city. When they come they spend downtown: they have to park, they go to stores, they go to McDonald's. Think about it, we spread out all over so they're going to walk all over downtown—the exposure is great. The city knows. Believe me, the city knows it.

WELCOME

Welcome to the 1996 Three Rivers Arts Festival. Each year, for 37 years, the Festival has presented contemporary visual and performing arts programming free to the people of this region. We are particularly proud that the 1996 Official Festival Program is a part of the Pittsburgh Post-Gazette Weekend Section. I hope you will enjoy reading about Festival exhibitions, performances, and children's activities, and that you will bring this program with you to the Festival as your official guide to our event. Festival exhibitions include a wide variety of special projects, ranging from artists who have chosen to address issues of political and social importance to those who turn inward to explore their own dreamscapes. Our performances include music, dance, theater and performance art; and our goal is to provide opportunities to sing along when you know the words or to take a risk with something new and different if you choose. Because we present the work of artists of our time, the Festival includes artists who choose to challenge the boundaries of what constitutes artmaking. I believe we capture the true spirit of our community by offering programming that reflects a variety of cultures and points of view within a context that is both proud of its common values and tolerant of diverse ideas and experimentation. On behalf of the staff, the Festival Committee, and all of the participating artists, let me extend my sincere welcome and our hope that you enjoy this year's event.

Jeanne Pearlman
Executive Director

GROUP MATERIAL

The quotations and underlying images running throughout this program guide were compiled by Group Material as our contribution to this year's public art component of the Three Rivers Arts Festival, *Points of Entry: A Community Based Public Art Project*. We have integrated the Festival's schedules and information with a constructed 'dialogue' from interviews conducted spontaneously on the street, during a radio call-in program, and from scheduled discussions in homes and offices. Several excerpts are reproduced from previous writings by architects, critics, and designers. All texts are represented anonymously to de-emphasize attributes normally used to categorize identity—such as location of residency or institutional affiliation—and instead highlight actual statements.

The questions we raised with interviewees were largely about their experience using the city, neighborhoods and public spaces, recent relevant changes, personal and collective histories, functions of urban festivals and the cultural, corporate, and consumer entities that administrate, support and visit such events. The linked fragments can be read as a textual chain that was not conducted as a dialogue in real time, but should convey a logic of interconnectedness between topics.

As 'community' and 'public' are amorphous terms it is crucial to question the ideological underpinnings and context as well as the character of social constellations at work when they are invoked. Given recent trends toward professionalization of community-based art alongside privatization of public space, we decided to investigate 'community' term in relation to the festival itself.

Our project is not a sociological or scientific survey, nor is it a random sampling of Pittsburgh residents and there is no pretense of objectivity here. The overarching goal of the project is to introduce unarticulated perspectives and voices into the official festival arena and to construct a picture of 'community' and 'the city' as indeterminate and contested by introducing unexpected observations, critiques and agendas.

Group Material is a New York based collective that investigates interrelationships between aesthetics and politics.

City planners now know they have to be a little creative about what they do. They can't simply plow over neighborhoods anymore the way they used to. They have to at least use the word community. They can't just make decisions unilaterally anymore. I don't know if actual planning has really changed that much—but the techniques certainly may appear to folks to be more inclusive.

Many cultural institutions will lose their credibility if they don't develop community-based initiatives. Art may have appeared very exclusive but it is now a way for organizations to appear to have an interest—a stake in representing community concerns. The predicament is that nonprofits are in crisis right now. As government funding becomes scarce they have to look for support in other areas. So, suddenly these groups realized they need to develop community constituencies.

JURIED VISUAL ARTS

The Juried Visual Arts Exhibition continues to be one of the Festival's most popular programs. This year's Juried Exhibition features artists from 11 states and the District of Columbia. The largest number of artists comes from Pennsylvania, with 38 Pittsburgh artists represented. The Festival would like to thank this year's jurors:

Two-Dimensional Art	Dan Cameron Senior Curator New Museum of Contemporary Art New York
Sculpture	Michael D. Olijnyk Curator of Exhibitions Mattress Factory Pittsburgh
Crafts	Michael W. Monroe President Peter Joseph Gallery New York
Photography	Clarissa Sligh Photographer and Installation Artist New York
Video	Mary Ellen Strom Independent Video Maker, Performer and Teacher New York

The Best of Show in Crafts Award is underwritten by the Galbreath Company, USX Tower. All artwork in the Juried Exhibition is for sale. Please call the Festival office at 261-7040 or visit the Festival Information Booth on Liberty Avenue to inquire about purchasing an artwork. Also, catalogs describing all of the works in the Juried Exhibition are available for sale at the Festival Information Booth.

Two-Dimensional Art	Yellow Pavilions on Gateway Center Plaza 4r
Sculpture and Crafts	Lobby, USX Tower, 600 Grant Street
Photography and Video	The Wood St. Galleries, 601 Wood Street

POINTS OF ENTRY: A COMMUNITY-BASED PUBLIC ART PROJECT OF THE THREE RIVERS ARTS FESTIVAL

Art in Public Places. The term brings to mind generals on horseback, serene green spaces, large monuments to famous heroes or abstract ideas, or architectural structures commemorating classical forms or modern function.

Community-Based Art/Art in Context: Art created by collaborative efforts either in the conception or execution of the artwork. The relationship is no longer simply about space and object, but expands to include those who live and work in these broadly defined spaces we designate as public.

The Three Rivers Arts Festival has become part of the on-going dialogue regarding the nature of public art through our Public Art Program that commissions temporary works of site related sculpture including Nancy Rubins' found object sculpture in the trees in Point State Park (*Another Kind of Growth*, 1988), steelworkers in the park (Luis Jimenez, *Steelworker*, 1991) "Barge Ballets" (Mierle Ukeles, *Towboat & Barge Ballet: Moving on Along*, 1992) and commemorations of survivors of domestic abuse (*Underground*, Suzanne Lacy, 1993).

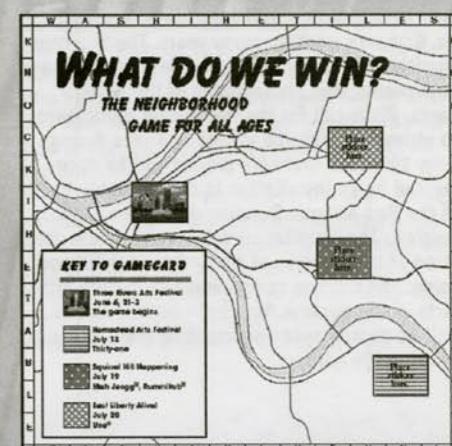
Points of Entry: A Public Art Initiative in Pittsburgh consists of six projects that have been carried out in communities throughout Allegheny County. *Points of Entry*, developed by the Festival in consultation with Independent Curator Mary Jane Jacob of Chicago, began in 1995 with extended residencies by local and national artists. These residencies provided opportunities for artists to join with community members to address issues of shared concern. During the 1996 Festival, June 7-23, works of public art that reflect the artists' experiences within the community settings will be exhibited.

Group Material, an artists collective from New York City, focused their work on a series of interviews of people in Pittsburgh in an effort to retrieve their memories of this region and their thoughts on the organization and planning of urban environments. Group Material's research appears as a publication that serves as the Guide to Festival Programs for 1996.

WHAT DO WE WIN?

WHAT DO WE WIN?

Michelle Illuminato, of Madison, Wisconsin, formerly of Pittsburgh, has focused on the issue of aging by exploring how older women in a variety of situations form social networks that provide support and a sense of belonging. She has chosen three communities in Allegheny County: Squirrel Hill, East Liberty, and Homestead where she worked with the Jewish Community Center, Vintage, and New Heritage, Inc. The artist discovered that one of the primary focuses of social networking for the women she interviewed was playing games in small groups. The games were quite varied and included card games, bingo, and other table games. During the game playing, the women found the opportunity to form "alternative families" and developed a significant support system within the context of the game. Ms. Illuminato's project will continue throughout the summer and will involve extending the game playing activities at the three major summer community events that take place in July in Squirrel Hill, Homestead, and East Liberty. At each festival, there will be an opportunity to meet older women from the community and learn their favorite games. What do we win? encourages participants to explore the social benefits of game-playing, moving out onto their larger community "gameboards."



Many officials are using the vocabulary of community. This kind of thing reminds me of Pat Buchanan quoting Martin Luther King. He said, something like; as a presidential candidate he "wants color blindness and this is what Dr. King wanted." So much of the language common in the sixties in the civil rights movement is now used by conservatives. It's being absorbed. Today you can justify dislocating people by using a language of inclusivity.

POINTS OF ENTRY: A Community-Based Public Art Project of the Three Rivers Arts Festival

LIVING IN A SPIRIT HOUSE/THE AFRICAN-AMERICAN GARDEN PROJECT

AN INVISIBLE LIFE: A VIEW INTO THE WORLD OF A 120-YEAR OLD MAN

Lonnie Graham, of Pittsburgh, has created a project entitled the African-American Garden Project, which will re-establish a vital link between an African village and an American community. Two community gardens have been developed with the cooperation of the Western Pennsylvania Conservancy. The first project has enlisted a group of women who represent the constituency served by the Alma Illery Medical



Center on Tioga Street in Homewood. The women have developed and planted a garden in a plot of land next to the Medical Center. A second community garden has been established at a site on Hamilton Avenue. At the same time, a garden is being established in Mugaga, a village near Nairobi Kenya, which has been a site for Mr. Graham's work for many years. The two communities will exchange garden designs, tools and implements, and photographs of the participants. Plans call for the Homewood participants to ultimately visit the village in Kenya during July, 1996. Mr. Graham's project will be documented by an installation in the Assembly Room of the Bell Atlantic Building during the 1996 Festival. The installation will involve the re-creation of three rooms of Mr. Graham's childhood home. The Kitchen component will feature artifacts of the gardens from both continents, as well as photographs documenting the process of creating the gardens.



cally rich and socially turbulent 1930's. The artist's site visits have consisted of working with community collaborators through documenting oral histories and archival research. Like his well-known installation, Mining the Museum, at the Maryland Historical Society—Baltimore (1992), Mr. Wilson has "mined" Pittsburgh's social and cultural history to re-create a web of places and people who shaped the cultural landscape of their time, yet whose lives may have been invisible, even to their contemporaries. These experiences will emerge in Mr. Wilson's project through the recreation of the life and work of Baldwin Antinous Stein, a 120-year-old photographer and world traveler, who may have lived in Pittsburgh in the 1930's in a home at 939 Western Avenue. The house, a historical dwelling that belonged to the Rhodes family, was built in the middle to late 1860's by Joshua Rhodes, a prominent, 19th cen-

tury, Pittsburgh industrialist. The artist will use a variety of media including video and sound, as well as the display of artifacts from Baldwin's life in Pittsburgh in the 1930's. All of these, from the special effects to the paintings, photographs, books, and other items, will provide clues to the remarkable life of Baldwin Stein. Each day during the Festival, visitors will be invited to tour the house, guided by trained docents who will tell the story of the Rhodes family, as well as talk about Baldwin's unique contribution to local history. Tour hours are 12 p.m. to 6 p.m. For tour information, call 261-7040.

FREE TO THE PEOPLE, SELF PORTRAITS WITH TEXT CREATED BY INMATES ON PENNSYLVANIA'S DEATH ROW.

EMBASSY OF CRITICAL THINKING STANDARDS OF CIVILIZATION, A NINE-MONTH PROJECT WORKING IN COLLABORATION WITH 15 STUDENTS.

Daniel J. Martinez, of Los Angeles, California, designed a project wherein he simultaneously engaged two very diverse communities throughout the course of his year-long residency. For the period between September, 1995 and June, 1996, Mr. Martinez engaged in a collaborative letter writing and drawing project entitled Free to the

free to the people

a collaborative letter writing



drawing project between



15 inmates on death row



in the state of Pennsylvania

Leslie Charles Beasley AM-5208
Jerrard Bradley BO-4128
Daniel Clegg BM-8177
Jernard Cox CS-4242
Anthony Fletcher CA-1734
Thomas J. Gorby AJ-3164
Harrison Graham AS-0178
William Grubbs CC-7447

Kevin J. Hartwell C59974
Anthony Peatlie CC-8103
Daleene Rivers 608626
Marvin Speight Jr. CC-4923
Andrea Stevens CC-0246
William Tilley AJ-9881
Robert Wharton AJ-6874

a situation is under control only when members of a society agree to abuse or to be abused by it's rules of operation.
a operation is out of control when members of a society disagree on their situation.
members of a society are a disposable commodity that can be bought, sold, and tossed away.

People. During that period, he corresponded with 15 inmates on death row in Pennsylvania prisons. The project began with a form letter sent to 196 men and women living on death row. The letter simply stated that the artist was interested in conducting correspondence as part of a project commissioned by the Three Rivers Arts Festival. Over time, a core group began to write regularly. Ultimately, Mr. Martinez made a request of each prisoner to send a drawing, a self portrait that would in some way be shared with the people attending the Three Rivers Arts Festival in June 1996. He also requested a line of text, a message to the people who would ultimately visit the event and see the self portraits. Fifteen prisoners responded, 14 men and one woman.

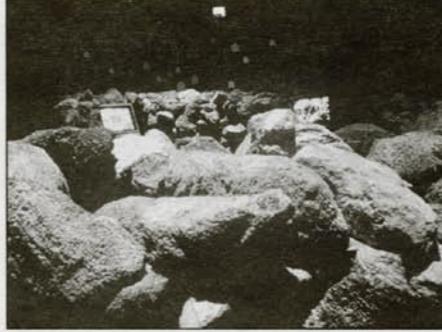
During this same period, Mr. Martinez commuted to Pittsburgh, once each month, to work with a group of students from the Alternative School Program in the Pittsburgh Public Schools. The goal was to work with the students to explore a variety of creative expressions and through these expressions to provide a positive and constructive forum for discussion of issues around neighborhood, community, relationships, and activism. The project will conclude at the 1996 Festival when the artwork of 9 of the participating students will be displayed in their neighborhoods.

A ROCK AND A HARD PLACE

An Installation by Terry Berkowitz

Terry Berkowitz has transformed the The Wood Street Galleries second floor into a multi-media installation that addresses the Middle East, specifically the West Bank and Gaza and its ongoing political and social strife. As you enter the Gallery, you will encounter Berkowitz's environment of objects, sounds, and video images that conjure up a site "between a rock and a hard place"—Gaza and the West Bank where Palestinians live. In these times of turmoil and hope in the Middle East, Terry Berkowitz is asking us not to forget who we are and those faces and voices with whom we share the world we live in.

Terry Berkowitz lives and works in New York City.



The Wood Street Galleries Hours, June 7-23, 12 noon to 8 p.m.

Programming at the The Wood Street Galleries is underwritten by a grant from the Howard Heinz Endowment.

Special Thanks to The Pittsburgh Cultural Trust

PUBLIC ART IN POINT STATE PARK

Boat as Metaphor: Sculptural Interpretations

Festival visitors will find a variety of beautiful and intriguing works of public art in Point State Park at this year's event. We are pleased to present the work of two of the artists from the Boat as Metaphor Project, organized in collaboration with the Three Rivers Rowing Association, as part of the Festival's Public Art program. (Read more about Boat as Metaphor on page 6)

Karen Gilg, of Gardiner, Maine, has created Spirit Crossing, which includes a straw and bulrush boat, a straw figure, and six poles, and reminds us of the sense of adventure that caused those early travelers to take to the waterways.

Ragnhild Reingardt, of Brookline, Massachusetts, has brought her installation WHITE MARKING: SURFACE SAIL, a celebratory journey, to Point State Park. Visitors will immediately be captivated by the 49 white sailcloth units placed in a triangular form near the fountain as they respond to the natural conditions of air, wind, rain and light.

Pittsburgh Artists James Loney and James Shipman Enliven Point State Park with Commissioned Works of Public Art.

James Loney's new work, Estuary, located in the grove of trees adjacent to the "finish line" continues his exploration of site driven works derived from observations of natural events. The work is a response to the January 20, 1996 flood during which "Point State Park was transformed into something which looked more like Hudson Bay than the Golden Triangle." Loney's installation recalls that fateful day and its impact on the environment.

James Shipman responds to the site with his new work, King, Warrior, Lover, Magician, a steel and clay sculpture that towers over Festival visitors at a height of almost 15 feet. James Shipman's work creates an imposing figure that stands as guardian and protector of the panorama of this beautiful downtown park.

I want to know why all of a sudden there is all this interest in the community. Why now, at this particular time, when you were not interested in us before. What are your motives? What are your hidden agendas? Why is there this trend?

I think urban redevelopment cut off the people on The Hill like a dead arm. And if that's not enough, they go on to make Penn Circle something that would change the entire face of East Liberty. I know that they knew that would happen.

I'm a perfect example of a Pittsburgh guy of the 20th century. I'm 31 years old, went out of town for college, and came back here because it's a great place to raise a family—low cost of living, comfortable. It's a town of two and a half million people but the culture is such that people treat it like a small town,

You can see the geography of segregation. In the seventies Pittsburgh went through an integration process that was largely successful. There was non-violent, well supported integration in public schools. It was a well-designed program. Recently there was a reaction from people who wanted a community school without strangers coming in. There was a re-initiation of neighborhood school programs so that they wouldn't have the kind of districting which would impose integration.

The Northside has been given a very bad reputation by the media in the past few years—it isn't as defined as other Pittsburgh communities. People think of the Northside as a very large area so if you look at crime statistics they appear to be unusually high. This is for propaganda sake because they want to do a lot of development over there. You've got enticement there for those who are trying to convert the area. This is similar to the process of turning Downtown into someplace more hospitable. So they make it worse than it actually is. Then there's some tax incentive to clean it up.

The mission is to attract and create special events for the purpose of creating vitality in downtown Pittsburgh with a long term goal of having Pittsburgh recognized as a tourist attraction. This is funded by the county hotel/motel tax...the goal is heads in beds. The idea is you want to develop multiple days events that would bring people in, that can be marketed in advance. They should be reoccurring so that they're predictable.

PITTSBURGH

Virtually Queer—Gay Politics in the Clinton Era

Thomas Eggerer and Jochen Klein, 1996



Participants in a mass wedding during the March on Washington for Lesbian, Gay, and Bi Equal Rights and Liberation, 1993.

Anyone reading *The New York Times* recently must have noticed the presence of several articles dealing with gay and lesbian issues. Whether the articles are dealing with the battle over ordaining a gay priest, the opening of a “gay section” in a public library, the banning of “gay college clubs” in Utah, or the long-running topics of gays/lesbians in the army or gay/lesbian marriage—the whole topic is hot. The nation’s sexual self-discovery is being tracked, almost to the point of obsession. In the attempt to generally reorient the culture after the collapse of communism, the “real evil empire,” Christian fundamentalists seem to be setting the tone for now. Homosexuality has meanwhile replaced abortion as the major symbolic battlefield in the fight for moral renewal. This can primarily be seen in the currently ferocious battle in a few states over legal initiatives intended to deprive homosexuals of their basic civil rights (e.g., protection from discrimination at work). Paradoxically, homophobia in the United States increases precisely in proportion to the amount of cultural access gays have. In certain regions, America finds itself retreating to the Middle Ages when it comes to culture and politics, while at the same time homosexual intellectuals and activists are now arguing with each other over the “right” way to be gay or lesbian. Among the abundance of strategic papers and publications appearing nowadays, two books with remarkably similar titles stand out: *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality* by Andrew Sullivan¹ and *Virtual Equality: The Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation* by Urvashi Vaid.² Sullivan is the openly gay publisher of *The New Republic*, a liberal-conservative magazine, and, as such, one of the leading spokespersons of the right-wing gay scene. Urvashi Vaid is one of the most outspoken activists; until just recently, she was the chairperson of the Gay and Lesbian Task Force, one of the largest civil rights organizations in the United States.

“Virtually equal” or “virtually normal”—the respective choice of title is emblematic of the gap between the two attempts to determine a standpoint. While equality, as a fundamental political principle in the ideal sense, is supposed to give everyone the same rights, the concept of normality

automatically raises the question of who determines the norms that define normality. As can be seen in the course of his argument, Sullivan’s notion of normality refers to the heterosexual norm, toward which homosexuals are supposed to orient themselves. With this, he excludes from the start any approach that might deconstruct the hegemonic relationship between hetero- and homosexuality. Vaid’s analysis is devoted to the ongoing battle for social and political recognition and equality. For her, “virtual equality” describes the illusory equality and ensuing political paralysis that cultural access has brought. Her audience is the imagined “community” of all American gays and lesbians, while Sullivan directs his comments to the (homo- and heterosexual) mainstream.

Sullivan is a white, Catholic yuppie. His ideas of gay politics are characterized by a belief in a possible “reconciliation” between homosexuals and heterosexuals inside the status quo. Gays should ignore the history of discrimination against them and its social conditions; in turn, they will be rewarded with access to the core institutions of society: the military and marriage. Sullivan calls this “public equality,” a construct that protects his own privileges as part of the elite, and, above all, allows him to retain his belief in the neutrality and integrity of the state and its institutions. This kind of opportunism has the basic features of the classic bourgeois arrangement with the existing social order. So it is not at all astonishing to discover that he believes that any sort of special antidiscriminatory laws are superfluous: “Homosexuals can pass. . . . They have more power in this respect than any comparable minority, because they have the power to define and choose the moment and nature of their public identity.”³ The queen, the butch dyke, the leather man, or other visibly expressed forms of queerness do not appear in his world view. He does not recognize that each act of violence against gays takes place in a socially predetermined field containing complicated ways of assigning identity. Hatred of homosexuals—which, like racism, has a permanent position on the dark side of the “American way of life”—is simply an intellectual misunderstanding, according to Sullivan. As a pragmatist experienced in dealing with the base,

Vaid does not believe that phobias in the collective subconscious can be overcome rationally. Although the tenor of her book is not resigned, her analysis is sobering. She criticizes the way the gay and lesbian movement has become bourgeois and institutionalized, and notes that it has very little it can employ to oppose the cultural backlash. In her opinion, mainstreaming has fueled the fragmentation of the gay movement. For instance, Vaid laments the way gay film mogul David Geffen—without consulting representatives of the large gay and lesbian organizations—brought a promise from Clinton to put a legal end to the discrimination against homosexuals in the army if the Democrats win the election.⁴ Laws are, for her—in opposition to the middle-class camp—superficial and reversible: “There is a big difference between the process of passing legislation and the process of building a social change movement.”⁵ Independent acts like Geffen’s tend to occur in the same place where laws are made: a world mainly defined and dominated by men. She denounces the general sexism of the large gay organizations, which are not able to integrate their agenda into the spectrum of other minorities’ battles. Her own concept calls for a coalition of all classes of oppressed and exploited people (victims of sexism and racism, etc.). Here, her analysis becomes nostalgic and diffuse: the atmosphere in the United States today is hardly one of general optimism, as it was in the late nineteen-sixties, for instance. Through the internal battles for identity going on at the moment, minorities are losing their former infectiousness. Looking beyond one’s own “community” in order to examine the overall social context is not a topic right now—a reassuring situation for anyone who profits from the status quo. Vaid and Sullivan are representative of the extremes of the area of conflict within which homosexual identities and politics are configured today. While Vaid, apparently untouched by her own observations, continues to assume that there is an oppositional “we,” Sullivan does not see himself in any kind of categorical conflict with society. Sullivan’s revisionism does not represent a lone voice in the wilderness, but is, instead, part of a trend that was affirmed during the congressional elections in 1994. After

this election, Rich Tafel, president of the Log Cabin Republicans (the organization of gay Republicans), stated, "This election marks the definitive end to the Stonewall generation of politics. . . Now that the old generation has been repudiated, the next generation of gay leaders has to redefine the movement."⁶ What are the reasons for this electoral shift to the right among American gays? How can it be that the parameters of gay politics are suddenly being partially determined by the right? This set of questions demands a look back at the history of the gay and lesbian movement.

The activism that Tafel wants to bury along with Stonewall (the founding myth of the gay liberation movement) was, in its early days, closely associated with other minority movements in the nineteen-sixties.⁷ In those days, gays and lesbians were not simply seeking social acceptance but a fundamental change in society (family, school, economic conditions, etc.). The motto for the gay movement was visibility, and the collective coming-out ended the general silence on the subject of homosexuality. As a stable infrastructure grew in the big cities during the nineteen-seventies, the idea of the "gay community" gained meaning in its attempt to define territory and content. As the revolts withdrew into the private sphere, the militant agenda gave way to a more defensive, diplomatic set of goals, with the aim of integrating into the mainstream and receiving its acknowledgement. Organizing a "we" creates problems: responsibility has to be handed down or assumed; posts have to be occupied; power is created and has to be expanded. Experience has shown that as oppositional movements have become institutionalized and bureaucratized, their effectiveness and flexibility is often hindered. From today's perspective we can see how the assumption of collective, established identities can make it easier for dominant structures to maintain control.

The fact that it willingly took up a position in the multicultural dance is probably also the main reason for the dead end in which the gay movement now finds itself.

Originally a term that described a territory, such as a neighborhood, or a self-defined group of like-minded people, such as a minority, the concept of community is often used today as an administrative term, as part of the rhetoric of power. Those affected no longer speak for themselves, but are discussed instead. With their flood of kitschy, gay devotional objects, communities bursting with "pride" belie the deep ideological and social rifts that divide the gay movement today.⁸

Through the AIDS crisis, it became more

common to see representations of homosexuality in the media, starting in the late nineteen-eighties. The confrontation with AIDS—in which the gay man is usually instrumentalized as an AIDS victim or else as a carrier who has brought his condition upon himself—was expressed through the production of polarizing images. The right-wing demonization of homosexuals was countered by, for example, the agitprop strategies of ACT UP. The strong visuals of the AIDS debate turned the sexual male body into an object of public scrutiny. Consumer culture adapted this development for its own purposes. The nineteen-nineties discovered the homosexual as a walking advertisement for socially progressive consumerism. Most of the time, the increased presence of gays in the media was greeted as politically valuable by those it represented. The production of stereotypes (white, rich, hip) was not recognized as such; instead, gays often became participants in the process of stereotyping. Their own images of themselves resembled the ones represented in the media—a situation that makes everybody in marketing very happy. As designated trendsetters in big-city lifestyles, gays are a highly desirable market segment. The internalized illusion of general social acceptance crops up in this affirmation of consumer culture—a misunderstanding that mixes up the market economy with politics. However, stereotypes created to serve a refined, tasteful culture usually neglect the everyday experiences of the less privileged, those who live outside the protective zones of the gay meccas. In front of the backdrop of a worsening internal political climate, this conflict between the urban and rural spaces will continue to deepen.

Recently, Clinton announced the slogan for the second term of office he is seeking. His compromise with Gingrich's "Contract with America" is called "Lean Government." This probably means more than simply minimizing a (supposedly bloated) administrative apparatus. As the state withdraws from almost all areas of public life, the structural crisis in health and education will only degenerate. In recent years the rate of illiteracy in the white population, particularly in the Midwest and the South, has risen alarmingly.

Above all the economically endangered middle class in rural areas is increasingly seeking spiritual and moral fortification in Christian fundamentalism, which sets the tone and mood of today's cultural backlash. The racist militants responsible for the attack on the federal building in Oklahoma City were recruited from the ranks of self-appointed moral guardians, who believe

that "white supremacy" and the retention of patriarchal power are in danger. Ultraconservative populists, like Pat Buchanan, have established a power base on the far right edge of the Republican party in an attempt to use the political system to carry out the moral about-face they desire. The front in the battle against gays and lesbians long ago moved from the big cities to the states of Colorado, South Dakota, and Maine. In the United States, "compulsory heterosexuality" is no longer a catchphrase in the gender debates, but everyday reality, written into the laws of many states and established by many state courts. Although in a few states, homosexuals are at least considered equal before the law, fourteen states still have sodomy laws to punish gay sex in general. Hawaii, on the other hand, might be the first state to legalize same-sex marriage. Conservative states like Oregon, Utah, and Arizona promptly reacted with preemptive political initiatives so that the legality of these marriages would not be recognized by these states. These contradictory laws are just one example of the completely different realities in which homosexual American citizens find themselves living. Being gay or lesbian today no longer triggers the same homogeneous social reactions: the climate of repressive tolerance in the Clinton administration and the active homophobia of antagonists like Jesse Helms contribute equally to the atmosphere.

Not even ten years ago, things looked very different: the provocative passivity and ignorance of the Reagan administration in the face of the devastation of the AIDS crisis, as well as the infamous Hardwick judgment, whereby the Supreme Court officially made homophobia part of the United States' cultural heritage, affected and threatened everyone in equal measure.⁹

Sorrow, rage, and personal concern triggered a national political mobilization, leading to the first march on Washington on October 11, 1987—the biggest gay and lesbian demonstration experienced in America until then. AIDS activists in the second half of the nineteen-eighties managed to build a movement that went beyond sexual, ethical, and class boundaries to discover strategies and symbolic forms that allowed queer culture to enter the gay mainstream.¹⁰

Looking back, Gregg Bordowitz has described the formation of a new kind of activism: "What was interesting about the turn from the early Hardwick protests to the early ACT UP-meetings was that we went from a defensive position to an offensive position. Instead of just protesting against repression, we built ourselves up

and went forward with our own positive agenda."¹¹

On April 25, 1993, a second, even bigger march on Washington took place, with over a million participants. David Deitcher described it as follows: "Throughout the city, gay men and lesbians could be seen demonstrating that straight Americans do not hold the patent on 'family values' and patriotism. Placards, T-shirts, and buttons declaring Homophobia Is Not A Family Value or I WANT YOU! To End The Military Ban."¹²

The demonstration of civil disobedience from October 1987 had been transformed into a legitimate, highly organized event with financial sponsors. In a lead article,

even *The New York Times* wondered at

how much desire there was for self-domestication: "Ordinary" and 'The People Next Door' were mantras of the weekend, as

though the right of full citizenship depends

on how one chooses to dress. It doesn't, and

it's a dangerous idea."¹³ The causes for the

radical change in political priorities between

1987 and 1993 can probably be mainly

attributed to the increased institutionalization

of the gay movement triggered by

AIDS. "Fundraising" was—understandably

so—the major concern.

Still, it was probably also misguided self-confidence that motivated people to demand access to precisely those institutions that contribute to their marginalization. Besides law and religion, the nuclear family, the military, and marriage are the ideological systems of heterosexism that determine cultural norms. The concept of "family values" is essentially bound up with patriarchy, which is anchored in the puritan ethic. The criminalization of homosexuality is required for the existence of patriarchy, as it is for the military. Most homosexual identities are at odds with normative structures, even when they later faithfully copy them.

Almost every coming-out is accompanied by the traumatic experience of "Otherness" in a heterosexually dominated environment. At the October 1993 march in Washington, sexuality was indeed permanently addressed (as repressed), but its deviance and subversion were no longer politicized. Here, it almost seemed as if the burden of marginality, which was certainly made heavier by AIDS, was supposed to be compensated for in a collective, quasiregressive moment.

In his recently published book, *Homos*, Leo Bersani describes how "deaging" contributed to the depoliticization of the gay movement. "What's troubling is that, in rejecting the essentializing identities derived from sexual preference, they mount a resistance to homophobia in which the agent of

resistance has been erased: there is no longer any homosexual subject to oppose the homophobic subject. The desirable social transgressiveness of gayness—its aptitude of contesting oppressive structures—depends not on denying a gay identity, but rather on exploring the links between specific sexuality, psychic mobility, and a potentially radical politics."¹⁴

For Bersani, the disadvantage of "queerness"—as an essentialist and therefore correct concept of identity—is that it does not specify the political consciousness of sexual difference; instead, it generalizes and therefore downplays (hit of the season: "bisexuality"). The "reidealization" of social institutions and the repression of sexual difference can be instrumentalized, as described above, in a neoconservative climate. To return to Andrew Sullivan: "One of their [the homosexuals'] critical roles in society has also often been in the military. Here is an institution which requires dedication beyond the calling to the biological, nuclear family, that needs people prepared to give all their time to the common endeavor. . ."¹⁵

This is not overachieving to the point of parody, but the enthusiasm paraded here leans in the direction of an attempt to compensate for an internal lack, a sense that something is missing. The self-imposed limitation on the ability to accept criticism, which mixes up structural criticism with suggestions for some improvement, has led the gay movement to lose its fundamental context for the moment. The notion of the "gay community" as a political base is obviously no longer useful. It is a myth that helps naturalize the status quo discourse.

Published in *Texte zur Kunst*, 1996

1 Andrew Sullivan, *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality* (New York, 1995).

2 Urvashi Vaid, *Virtual Equality: The Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation* (New York, 1995).

3 Sullivan 1995 (see note 1), p. 77.

4 Urvashi Vaid acknowledges that the compromise finally made here was a disaster: "Don't ask, don't tell" in Clinton's embarrassing dupe and has actually made the situation of gays and lesbians in the military worse.

5 Vaid 1995 (see note 2), p. 181.

6 Quoted by Lou Chibarro, Jr., "Log Cabin: GOP Takeover Was 'Best Thing for Gay Movement,'" in *Washington Blade* 49, December 2, 1994, p. 14. Tafel is referring to the approximately ten percent of gay/lesbian voters that switched from the Democrats to the Republicans.

7 The massive protests triggered by the New York police's occupation of the Stonewall Inn gay club on June 28, 1969, ended the passive tolerance of the usual discriminatory practices of the authorities.

8 The crisis behind the concept of "community" can also be seen elsewhere: most recently, Farrakhan's

"Million Man March" made it clear how divided the black community is right now.

9 The Supreme Court affirmed the legality of Michael Hardwick's arrest in Atlanta, Georgia. He was caught in flagrante, in his own bedroom, performing oral sex, and was arrested under Georgia's law against sodomy. One of the arguments in the court's opinion was the following: "Proscriptions against [homosexual sodomy] have ancient roots. Sodomy was a criminal offense at common law and was forbidden by the laws of the original thirteen States when they ratified the Bill of Rights."

10 "Queer" describes the politicization of sexualities that go beyond binary ascriptions of identification and are in active conflict with the male-dominated, white, capitalist, heterosexual culture.

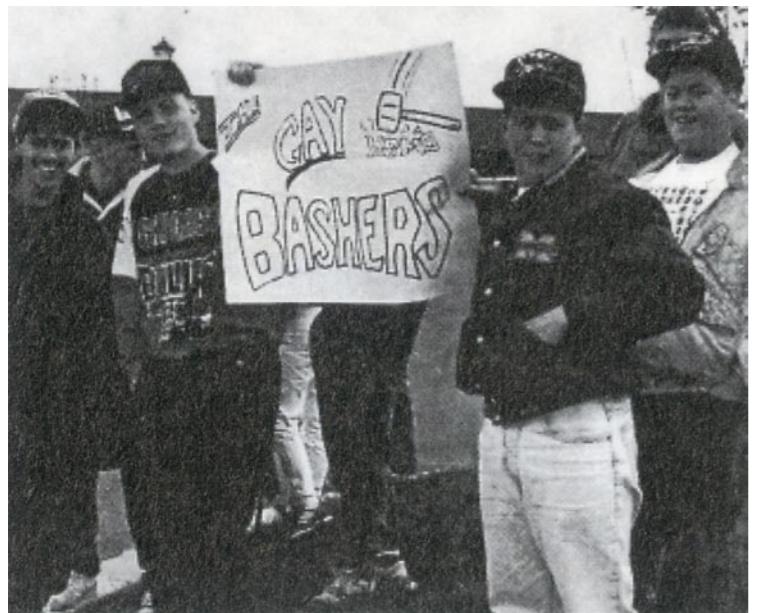
11 Quoted by David Deitcher, "Law and Desire," in *The Question of Equality: Lesbian and Gay Politics in America since Stonewall*, ed. David Deitcher (New York, 1995), p. 151.

12 Deitcher 1995 (see note 11), p. 136.

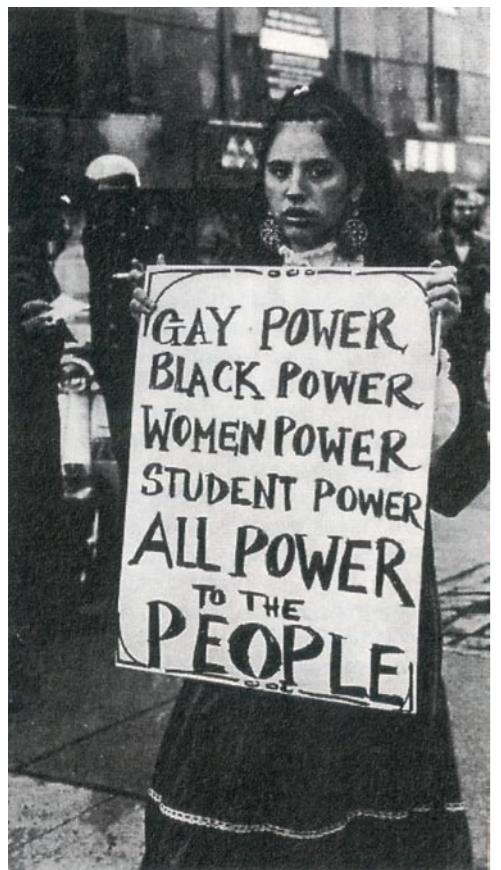
13 "Washington—by Way of Stonewall," *The New York Times*, April 27, 1993, p. A13.

14 Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA, 1995), p. 56.

15 Sullivan 1995 (see note 1), p. 200.



High school students at an antigay demonstration in Belleville, Maryland.



Student demonstration at New York University in the early seventies.

Want to reach 410,000 affluent gay consumers throughout the nation in one ad buy?

Reach for the phone. Rivendell Marketing:
(212) 242-6863

Marketing advertising in the gay newspaper New York Native, 1993.



"Find the dyke in this picture" from the New York activist group Fierce Pussy.

Virtually Queer—Gay Politics in the Clinton Era

Thomas Eggerer and Jochen Klein, 1996

Bei der Lektüre der *New York Times* fällt einem seit einiger Zeit die Präsenz von Artikeln auf, die sich mit gay/lesbian issues befassen. Sei es der Streit um die Ordination eines schwulen Priesters oder die Eröffnung der »gay section« in einer öffentlichen Bibliothek, das Verbot von »gay college clubs« in Utah, oder seien es die Dauerbrenner Schwule und Lesben in der Armee und schwul/ lesbische Heirat – die Thematik ist »hot«. Die sexuelle Selbstfindung der Nation wird geradezu obsessiv verfolgt. Bei dem Versuch einer generellen kulturellen Neuorientierung nach dem Wegfall des Kommunismus, als dem »Realen Reich des Bösen«, scheinen die christlichen Fundamentalisten zunächst die tonangebende Rolle zu spielen. Homosexualität ist inzwischen an die Stelle von Abtreibung, als dem symbolischen Hauptschlachtfeld im Kampf um die moralische Erneuerung, getreten. Dies zeigt sich vor allem im derzeit tobenden Kampf um Gesetzesinitiativen in einigen Bundesländern, wo Homosexuellen grundlegende Bürgerrechte (z. B. Schutz vor Diskriminierung am Arbeitsplatz) aberkannt werden sollen. Die Homophobie nimmt in den USA paradoxalement genau in dem Maße zu, in dem Schwulen kultureller Zugang gestattet wird. Während sich Amerika regional auf einem kulturellen und politischen Rückzug ins Mittelalter befindet, streiten sich homosexuelle Intellektuelle und Aktivisten um die richtige Art, schwul oder lesbisch zu sein.

In der Fülle der zur Zeit erscheinenden Strategiepapiere und Publikationen fallen zwei Bücher auf, deren Titel einander auf markante Weise ähneln. *Virtually Normal. An Argument about Homosexuality* von Andrew Sullivan¹ und *Virtual Equality. The Mainstreaming of Gay & Lesbian Liberation* von Urvashi Vaid². Sullivan ist der offensichtliche Herausgeber von *New Republic*, einer liberal-konservativen Zeitschrift, und als solcher einer der Meinungsführer des rechten schwulen Spektrums. Urvashi Vaid ist eine der prägnantesten Aktivistinnen und war zuletzt Vorsitzende der Gay and Lesbian Task Force, einer der größten Civil-Rights-Organisationen in den Vereinigten Staaten.

»Virtuell Gleich« oder »Virtuell Normal« – die Wahl der jeweiligen Buchtitel zeigt emblematisch die Kluft zwischen den beiden Versuchen einer

Standortbestimmung. Während Gleichheit als politisches Gestaltungsprinzip im idealen Sinn alle gleichberechtigt machen soll, zieht der Begriff der Normalität automatisch die Frage nach sich: Wer bestimmt die Normen der Normalität? Die Normalität, die Sullivan meint, bezieht sich, wie sich im Verlauf seiner Argumentation zeigen wird, auf die heterosexuelle Norm, an der sich der/die Homosexuelle zu orientieren hat. Damit verschließt er sich von vornherein jedem Ansatz, der das hegemoniale Verhältnis der Hetero- und Homosexualität dekonstruieren könnte. Voids Analyse ist dem fortwährenden Kampf um soziale und politische Anerkennung und Gleichberechtigung gewidmet. »Virtual Equality« bezeichnet für sie die illusorische Gleichheit und die daraus resultierende politische Lähmung, die der kulturelle Zugang mit sich gebracht hat. Ihr Publikum ist die imaginierte »community« aller amerikanischen Schwulen und Lesben, während Sullivan sich an den Mainstream (homo- und heterosexuell) richtet.

Sullivan ist ein weißer, katholischer Yuppie. Seine Vorstellungen von schwuler Politik sind geprägt von dem Glauben an die mögliche »Aussöhnung« zwischen Homosexuellen und Heterosexuellen innerhalb des Status quo: Die Schwulen sollen die Geschichte und die gesellschaftlichen Voraussetzungen ihrer Diskriminierung ignorieren und im Gegenzug mit dem Zugang zu den gesellschaftlichen Kerninstitutionen Militär und Ehe belohnt werden. Sullivan nennt dies »Public Equality«, eine Konstruktion, die seine eigenen Privilegien als Teil der Elite schützt und ihm vor allem den Glauben an die Neutralität und Redlichkeit des Staats und seiner Institutionen erhält. Dieser Opportunismus trägt die Grundzüge des klassischen bürgerlichen Arrangements mit der bestehenden Gesellschaftsordnung. So ist es auch nicht verwunderlich, daß er jede gesonderte Antidiskriminierungsgesetzgebung für überflüssig hält: »Homosexuals can pass. [...] They have more power in this respect than any comparable minority, because they have the power to define and choose the moment and nature of their public identity.«³ Die Tunte, die butche Dyke, der Ledermann oder andere sichtbare Ausdrucksformen von Queerness scheinen in seinem Weltbild nicht vorzukommen. Er erkennt nicht,

dass jeder Gewaltakt gegen Schwule in einem gesellschaftlich prädeterrinierten Feld komplexer Identitätszuschreibungen stattfindet. Der Haß auf Homosexuelle, der – wie der Rassismus – einen Stammpunkt auf der Schattenseite des »American Way of Life« einnimmt, ist nach Sullivan einfach als intellektuelle Fehlleistung realisierbar. Als basierfahrene Pragmatikerin glaubt Urvashi Vaid nicht an die rationale Bewältigung der im kollektiven Unterbewußten sitzenden Phobien. So ist der Tenor ihres Buchs zwar nicht resignativ, dennoch ist ihre Bilanz nüchtern. Sie kritisiert die Verbürgerlichung und Institutionalisierung der Schwulen- und Lesbenbewegung, die dem kulturellen Backlash momentan wenig entgegenzusetzen hat. Das Mainstreaming hat, ihrer Meinung nach, die Fraktionierung des gay movement vorangetrieben. Vaid beklagt beispielsweise, wie der schwule Filmmogul David Geffen – ohne Absprache mit Repräsentanten der großen Schwulen- und Lesbenorganisationen – von Clinton die Zusage erkaufte, im Fall des Wahlsiegs der Demokraten die Diskriminierung der Homos in der Army per Gesetz zu beenden.⁴ Gesetze sind für sie – im Gegensatz zum bürgerlichen Lager – oberflächlich und reversibel: »There is a big difference between the process of passing legislation and the process of building a social change movement.«⁵ Alleingänge à la Geffen ortet sie da, wo Gesetze meistens gemacht werden: in einer von Männern weitgehend definierten und dominierten Welt. Sie prangert generell den Sexismus der großen Schwulenorganisationen an, die nicht in der Lage seien, ihre Agenda in ein Spektrum anderer minoritärer Kämpfe zu integrieren. Ihr eigenes Konzept sieht eine klassenübergreifende Koalition aller Unterdrückten und Ausgebeuteten (Opfer von Sexismus und Rassismus etc.) vor. Hier wird ihre Analyse nostalgisch und verschwommen: Die derzeitige Atmosphäre in den USA ist wohl kaum mit einer allgemeinen Aufbruchsstimmung, wie etwa Ende der Sechziger, zu vergleichen. In den momentan stattfindenden internen Identitätskämpfen büßen die Minderheiten ihre ehemalige Virulenz ein. Der Blick über den Tellerrand der »community« hinaus auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge ist derzeit nicht Thema – eine beruhigende Situation für alle Profiteure des Status quo. Vaid und

Sullivan umreißen hier stellvertretend das Spannungsfeld, innerhalb dessen sich homosexuelle Identitäten und Politiken heute konfigurieren. Während Vaid, von ihren eigenen Beobachtungen scheinbar unbewußt, weiterhin von einem oppositionellen »Wir« ausgeht, sieht sich Sullivan in keinem kategorialen Konflikt mit der Gesellschaft. Sullivans Revisionismus ist keine Einzelstimme, sondern beschreibt einen Trend, der bei den letzten Kongresswahlen 1994 bestätigt wurde. Nach dieser Wahl äußerte sich Rich Tafel, der Präsident des »Log Cabin Club«, der Schwulenorganisation der Republikaner: »This election marks the definitive end to the Stonewall generation of politics. [...] Now that the old generation has been repudiated, the next generation of gay leaders has to redefine the movement.⁶« Was sind die Ursachen für diesen Rechtsrutsch im Wahlverhalten der US-Schwulen? Wie kommt es, daß die Parameter schwuler Politik plötzlich von rechts mitbestimmt werden können? Diese Fragestellung bedarf eines Rückblicks in die Geschichte der Schwulen- und Lesbenbewegung.

Der Aktivismus, den Tafel mit Stonewall, dem Gründungsmythos des schwulen Befreiungskampfs zu Grabe tragen will, war in seinen Anfängen eng mit den minoritären Bewegungen der 60er Jahre verknüpft.⁷ Damals ging es den Schwulen und Lesben nicht bloß um gesellschaftliche Akzeptanz, sondern um eine grundsätzliche Veränderung der Gesellschaft (Familie, Schule, ökonomische Verhältnisse etc.). Das Motto des schwulen Aufbruchs lautete Sichtbarkeit. Das kollektive coming out beendete das kulturelle Schweigen über Homosexualität. Mit dem Entstehen einer stabilen Infrastruktur in den Metropolen während der 70er Jahre gewinnt die Idee der »gay community« als Versuch einer territorialen und inhaltlichen Definition an Bedeutung. Mit dem Rückzug der Revolten ins Private wich die militante Agenda einer defensiveren, diplomatischeren Zielsetzung, deren Ziel die Integration im und die Anerkennung durch den Mainstream war. Die Organisation des »Wir« schafft Probleme: Verantwortung muß übertragen/übernommen, Posten müssen besetzt werden, Macht entsteht und muß ausgebaut werden. Die Erfahrung hat gezeigt, daß Institutionalisierung und Bürokratisierung die Wirksamkeit und Beweglichkeit oppositioneller Bewegungen häufig behindert haben. Aus heutiger Perspektive läßt sich beobachten, wie die Annahme kollektiver, fester Identitäten die Kontrolle durch dominante Strukturen erleichtern kann. Die freiwillige Selbstpositionierung im multikulturellen Reigen ist wohl auch die

Hauptursache für die Sackgasse, in der sich die schwule Bewegung derzeit befindet. Der Begriff »community«, im ursprünglichen Gebrauch ein Terminus, der ein Territorium, z. B. eine neighbourhood, oder eine selbstbestimmte Gruppe Gleichgesinnter (z. B. eine Minderheit) bezeichnet, wird heute vielfach als Verwaltungsbegriff im Sinne einer Machtrhetorik verwandt. Die Betroffenen sprechen nicht mehr für sich selbst, sondern werden besprochen. Vor allem die wirtschaftlich bedrohte Mittelschicht der ländlichen Gebiete sucht zunehmend geistig-moralische Erbauung im christlichen Fundamentalismus, der die tonangebende Stimme im gegenwärtigen kulturellen Backlash ist. Aus dem Umfeld selbsternanter Ordnungshüter, die den Führungsanspruch der weißen Rasse (»White Supremacy«) und den Erhalt patriarchaler Macht gefährdet sehen, rekrutieren sich auch jene rassistischen Milizen, die für das Attentat auf das Federal Building in Oklahoma City verantwortlich sind. Ultrakonservative Populisten wie Pat Buchanan haben am rechten Rand der republikanischen Partei eine Hausmacht etabliert und versuchen, die angestrebte moralische Kehrtwende innerhalb des politischen Systems durchzusetzen. Die Front des Kampfs gegen Schwule und Lesben hat sich längst aus den Metropolen in die Staaten Colorado, South Dakota oder Maine verlagert. Zwangsheterosexualität ist in den USA nicht nur ein Schlagwort der Gender-Debatte, sondern in vielen Bundesstaaten gesetzlich und juristisch festgeschriebene Alltagsrealität. Während in einigen Staaten Homosexuelle wenigstens vor dem Gesetz gleichberechtigt sind, ist in 14 Staaten der Sodomieparagraph, der schwulen Sex generell unter Strafe stellt, immer noch anwendbar. Hawaii hingegen könnte der erste Bundesstaat werden, der die gleichgeschlechtliche Ehe legalisiert. Konservative Staaten wie Oregon, Utah oder Arizona reagierten prompt mit einer präventiven Gesetzesinitiative, die diese Eheschließungen innerhalb ihres Territoriums für nicht rechtsgültig erklären würde. Diese widersprüchlichen Rechtsprechungen sind nur ein Beispiel für die vollkommen unterschiedlichen Lebensrealitäten, in denen sich homosexuelle US-Bürgerinnen heute befinden. Schwul oder lesbisch sein löst heute nicht mehr dieselben homogenen gesellschaftlichen Reaktionsmuster aus: Das Klima repressiver Toleranz der Clinton-Regierung und die aktive Homophobie ihrer Antagonisten vom Schlag eines Jesse Helms bestimmen gleichermaßen die Atmosphäre.

Vor nicht einmal zehn Jahren sah das noch ganz anders aus: Die provokative Passivität

Damit ist wohl mehr als der bloße Abbau eines (angeblich aufgeblähten) Verwaltungsapparats gemeint. Der generelle Rückzug des Staats aus fast allen Bereichen des öffentlichen Lebens wird die strukturelle Krise im Gesundheits- und Erziehungssektor weiter verschärfen. In den letzten Jahren ist die Analphabetenrate gerade der weißen Bevölkerung des mittleren Westens und des Südens alarmierend gestiegen. und Ignoranz der Reagan-Administration angesichts des verheerenden Ausmaßes der AIDS-Krise sowie das berüchtigte »Hardwick-Urteil«, mit dem der oberste Gerichtshof offiziell die Homophobie zum kulturellen Erbe der USA erklärte, betrafen und bedrohten alle gleichermaßen.⁹ Trauer, Wut und persönliche Betroffenheit lösten eine nationale politische Mobilisierung aus, die sich am 11. Oktober 1987 im ersten Marsch auf Washington manifestierte, der größten Schwulen- und Lesben-Demonstration, die Amerika bis dahin erlebt hatte. Den AIDS-Aktivisten der zweiten Hälfte der 80er Jahre war es gelungen, eine Bewegung zu bilden bzw. über sexuelle, ethnische und Klassengrenzen hinweg Strategien und symbolische Formen zu finden, die als Queerculture Eingang in den schwulen Mainstream fanden.¹⁰ Gregg Bordowitz beschreibt rückblickend die Formation eines neuartigen Aktivismus: »What was interesting about the turn from the early Hardwick protests to the early ACT UP-meetings was that we went from a defensive position to an offensive position. Instead of just protesting against repression, we built ourselves up and went forward with our own positive agenda.¹¹« Am 25. April 1993 fand ein zweiter, mit mehr als einer Million Teilnehmern weit größerer Marsch auf Washington statt. So beschreibt David Deitcher: »Throughout the city, gay men and lesbians could be seen demonstrating that straight Americans do not hold patent on «family values» and patriotism. Placards, t-shirts, and buttons declared: Homophobia Is Not A Family Value or I WANT YOU! To End The Military Ban.¹²«

Die Demonstration zivilen Ungehorsams vom Oktober 1987 hatte sich in eine legitime, durchorganisierte und von Sponsoren finanzierte Veranstaltung verwandelt. Sogar die *New York Times* wunderte sich in einem Leitartikel über soviel Willen zur Selbstdomestizierung: »Ordinary and the «People next door» were the mantras of the weekend, as though the right of full citizenship depends on how one chooses to dress. It doesn't, and it's a dangerous idea.¹³« Die Ursachen der radikalen Veränderung der politischen Prioritäten zwischen 1987 und 1993 sind wohl vor allem dem Institutionalisierungsschub der Schwulenbewegung zuzuschreiben, der durch AIDS ausgelöst wurde. »Fundraising« war – verständlicherweise – das zentrale Anliegen.

Aber es war wohl auch fehlgeleitetes Selbstbewußtsein, das das Verlangen nach Zugang zu genau denjenigen Institutionen, die die eigene Marginalisierung betreiben, motivierte. Die Kleinfamilie, das Militär und

die Ehe sind neben Gesetz und Religion die ideologischen Systeme des Heterosexismus, in denen die kulturellen Normen festgeschrieben werden. Die Vorstellung der »family values« ist wesentlich an das Patriarchat, wie es in der puritanischen Ethik verankert ist, gebunden. Für das Patriarchat ist – ähnlich wie für das Militär – die Kriminalisierung der Homosexualität Voraussetzung für dessen Existenz. Homosexuelle Identitäten stehen meist quer zu den normativen Strukturen, egal ob diese später einmal getreulich kopiert werden oder nicht. Die traumatisierte Erfahrung des »Andersseins« in einem heterosexuell dominierten Umfeld begleitet fast jedes coming out. Bei der Veranstaltung im Oktober 1993 in Washington wurde Sexualität zwar permanent (als unterdrückte) adressiert, aber nicht mehr in ihrer Devianz und Subversion politisiert. Es scheint hier fast so, als ob die durch AIDS sicherlich noch verstärkte Last der Marginalität in einem kollektiven, quasi-regressiven Moment kompensiert werden sollte. Leo Bersani beschreibt in seinem kürzlich erschienenen Buch *Homos*, wie das »degaying« zur Entpolitisierung der Schwulenbewegung beigetragen hat: »What's troubling is that, in rejecting the essentializing identities derived from sexual preference, they mount a resistance to homophobia in which the agent of resistance has been erased: there is no longer any homosexual subject to oppose the homophobic subject. The desirable social transgressiveness of gayness – its aptitude of contesting oppressive structures – depends not on denying a gay identity, but rather on exploring the links between specific sexuality, psychic mobility and a potentially radical politics.¹⁴« Für Bersani hat »Queerness« als essentialistischer und damit richtiger Identitätsbegriff den Nachteil, daß er das politische Bewußtsein einer sexuellen Differenz nicht spezifiziert, sondern verallgemeinert und deshalb verharmlost (Saisonhit: »Bisexuality«). Die Reidealisation der gesellschaftlichen Institutionen und die Verdrängung der sexuellen Differenz können, wie beschrieben, in einem neokonservativen Klima instrumentalisiert werden. Noch einmal Andrew Sullivan: »One of their [the homosexuals] critical roles in society has also often been in the military. Here is an institution which requires dedication, beyond the calling to the biological nuclear family, that needs people to give all their time to the common endeavour. [...]¹⁵«

Hier handelt es sich nicht um eine parodistische Übererfüllung, sondern der hier vorgetragene Eifer trägt eher die Züge des Versuchs, einen verinnerlichten Mangel oder eine Verfehlung auszugleichen. Die

1 Andrew Sullivan, *Virtually Normal. An Argument about Homosexuality*, New York 1995.

2 Urvashi Vaid, *Virtual Equality. The Mainstreaming of Gay & Lesbian Liberation*, New York 1995.

3 Sullivan 1995 (wie Anm. 1), S. 77.

4 Das Desaster der in diesem Zusammenhang letztendlich gefundenen Kompromißlösung gibt Urvashi Vaid in diesem Punkt Recht: »Don't ask, don't tell« steht für eine peinliche Dupierung Clintons und hat die Lage der Schwulen und Lesben im Militär eher verschlechtert.

5 Vaid 1995 (wie Anm. 2), S. 181.

6 Zit. nach Lou Chibarro, Jr., »Log Cabin: GOP Takeover Was 'Best Thing for Gay Movement«, in: *Washington Blade*, 49, 2. Dezember 1994, S. 14. Tafel beruft sich auf ca. 10 Prozent schwul/lesbischer Wählerstimmen, die von den Demokraten zu den Republikanern gewandert waren.

7 Die massiven Proteste, die die Besetzung des Schwulenclubs Stonewall-Inn am 28. Juni 1969 durch die New Yorker Polizei auslöste, beendeten die passive Duldung der bis dahin üblichen behördlichen Diskriminierung.

8 Die Krise des Community-Begriffs läßt sich auch an anderer Stelle beschreiben: Spätestens mit Farrakhan's »Million-Men-March« ist mehr als deutlich geworden, wie gespalten die Black-Community derzeit ist.

9 Der oberste Gerichtshof hatte die Rechtmäßigkeit der Verhaftung von Michael Hardwick bestätigt, der in Atlanta/Georgia unter Anwendung des dort geltenden Sodomiegesetzes in seinem eigenen Schlafzimmer in flagranti beim Oralverkehr ertappt und verhaftet worden war. In der Urteilsbegründung argumentierte man unter anderem folgendermaßen: »Proscriptions against homosexual sodomy have ancient roots. Sodomy as a criminal offense was a common law and was forbidden by the laws of the original 13 states when they ratified the bill of rights.«

10 »Queer« bezeichnet die Politisierung von Sexualitäten, die sich, jenseits binärer Identitätsbeschreibungen, in einem aktiven Widerspruch mit der männlich dominierten, weißen, kapitalistischen und heterosexistischen Kultur befinden.

11 Zit. nach David Deitcher, »Law and Desire«, in: ders. (Hrsg.), *The Question of Equality. Lesbian and Gay Politics in America since Stonewall*, New York 1995, S. 151.

12 Ebd., S. 136.

13 *New York Times*, 26. April 1993, S. A13.

14 Leo Bersani, *Homos*, Cambridge, Mass., 1995, S. 56.

15 Sullivan 1995 (wie Anm. 1), S. 200.

Let's hear about the thing that happened on the S-Bahn around the time of your graduation.

Well, this guy – Frank – climbed up on the roof of the train, just before it left the station, to "surf" to the next stop. Later I heard that he wasn't the only one, but he was the one who had the bad luck. This didn't seem like the usual kind of competitive dare ritual of youth gangs, but rather a bizarre solo action without an audience. The strange thing about it was that I had the impression that this was nothing unusual, but it actually seemed right for the specific environment in which I had grown up – a really structured, upper-middle-class suburb.

The construction of the S-Bahn in the early 70s was just a part of the general restructuring of urban space, which was meant to make it more "user-friendly" for the inhabitants, and to render the city legible as an organic entity. The manner in which urban space was to be approached thus changed decisively. The huge measure taken to reorganize the city in the 70s (the construction of complex public transportation systems, ring-roads, the dislocation of residential areas into the outskirts, transformation of the inner cities into consumption zones by pedestrian areas) were accompanied by inherent normative directions for their use: drive into town, go shopping, do your business, drive home.

In a certain way "surfing" the S-Bahn was a parody of a normal S-Bahn ride: illegal, dangerous, a more pointed version of fare-dodging. Added to this is a more distanced reference to the romantic figure of the hobo; Jack London's "Adventures along the Railway Track" is probably familiar to most people.

Perhaps "surfing" the S-Bahn is an attempt at "individualized" or "authentic" behavior in an environment in which (almost) everything is overdetermined, mediated, or formulated. I read that 20% of all German highschool graduates today say they want careers as "artists". The model of career-family-home-security is not attractive to many of them. "Self-realization", however, is usually ensured by a bourgeois family background.

The idea of Bohemia has long since lost its threat; today it is part of a mainstream culture which everyone who can afford it can buy into, and for which the media industry supplies the necessary images.



Untitled, 1996, oil on canvas, 76 x 101.5 cm



Untitled, 1996, oil on canvas, 60.5 × 45 cm



Untitled, 1996, oil on canvas, 76 × 101 cm



Untitled, 1996, oil and collage on canvas, 50 × 40 cm



Untitled, 1996, oil and collage on canvas, 76 × 101 cm



Untitled, 1996, oil and collage on canvas, 167 x 144 cm



Untitled, 1996, oil and collage on canvas, 167 × 144 cm



Untitled, 1996, oil and collage on canvas, 167 × 144 cm



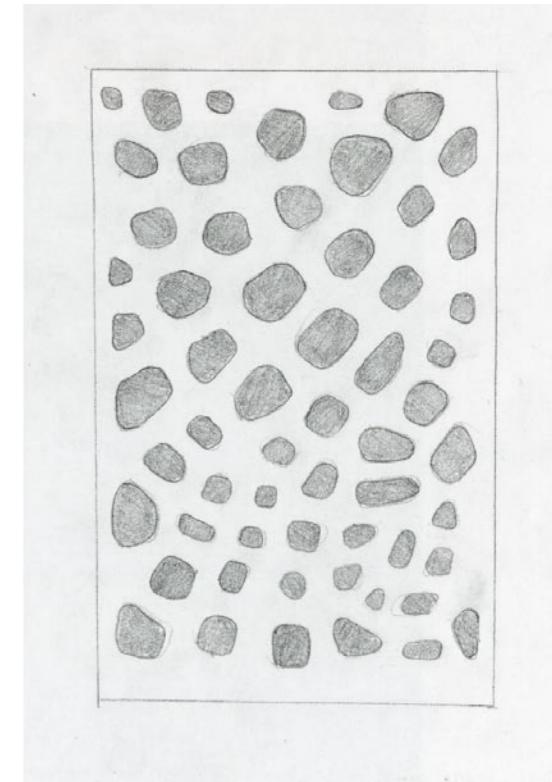
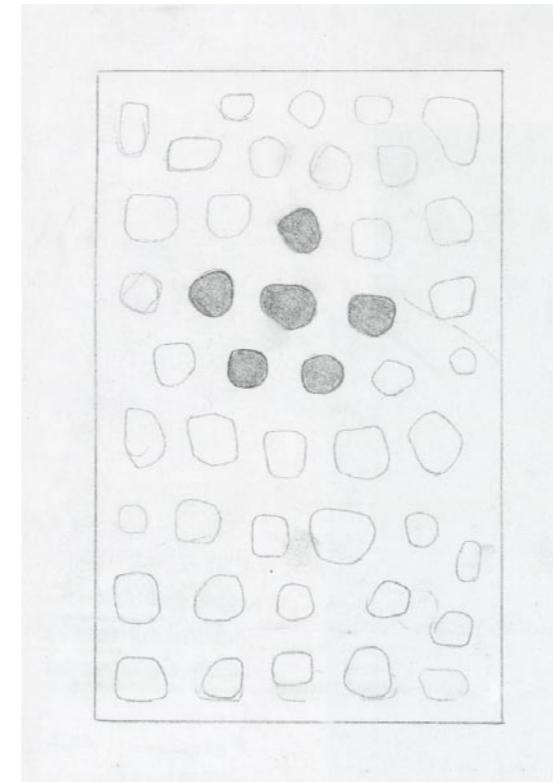
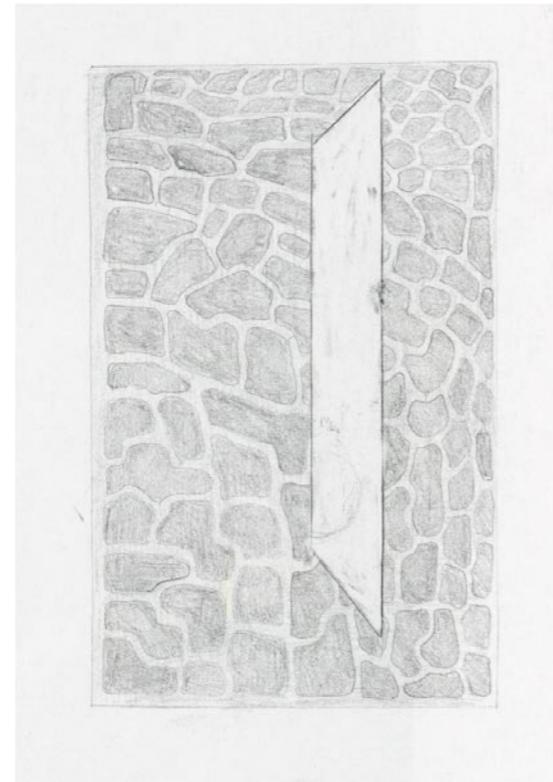
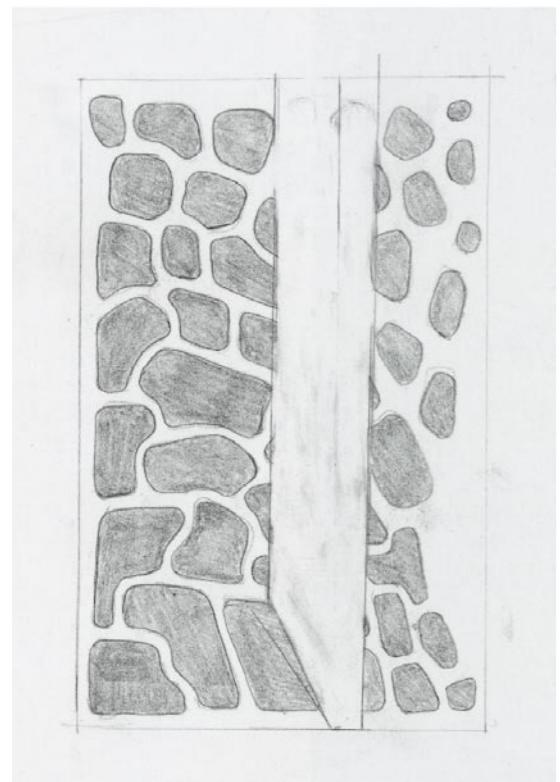
Untitled, 1996, oil and resin on canvas, 30 × 25 cm



Untitled, 1996, oil and resin on canvas, 167 × 144 cm



Untitled, 1996, watercolor on paper, 21 × 30 cm



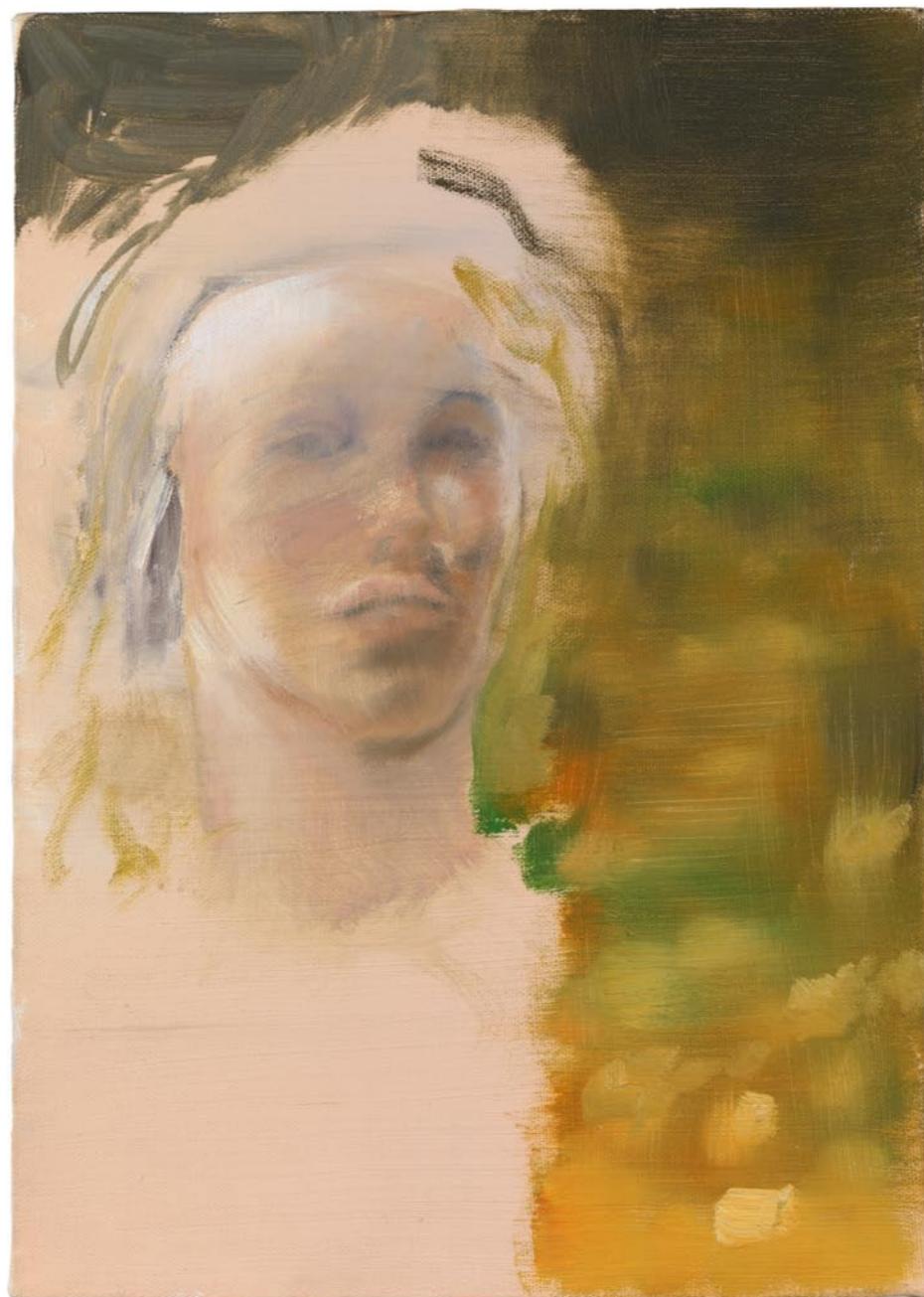
Untitled, 1996, pencil on paper, 30 x 21 cm each



Untitled, 1996, oil on canvas, 30.5 x 40.5 cm



Untitled, 1996, oil on canvas, 30 × 40.5 cm



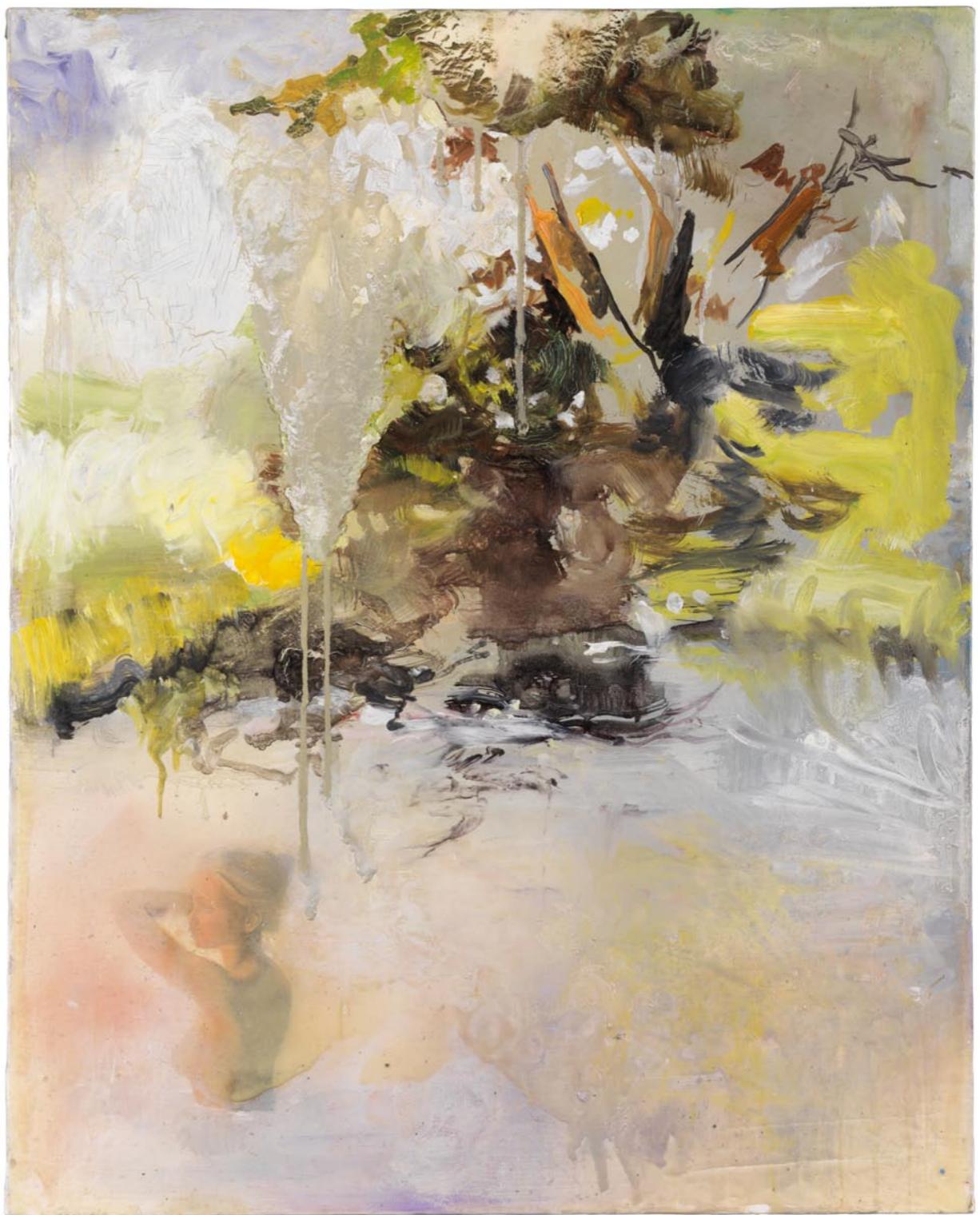
Untitled, 1996, oil on canvas, 25 × 35 cm



Untitled (collaboration with Wolfgang Tillmans), 1996, oil on masonite, 40 × 51 cm, oil on masonite



Untitled, 1997, oil on canvas, 76 × 61 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 76 x 61 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 61 × 55 cm



Untitled, 1997, watercolor on canvas, 30 × 25 cm



Untitled, 1996, graphit on wood, 25 × 25 cm



Untitled, 1996/97, oil on canvas, 40 × 30 cm



Untitled, 1996, oil on canvas, 76 × 101 cm



Untitled, 1996, watercolour on paper, 29 × 20 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 76 × 101 cm



Untitled, 1997, oil and collage on canvas, 76 x 101 cm



Untitled, 1997, oil and collage on canvas, 76 × 101 cm



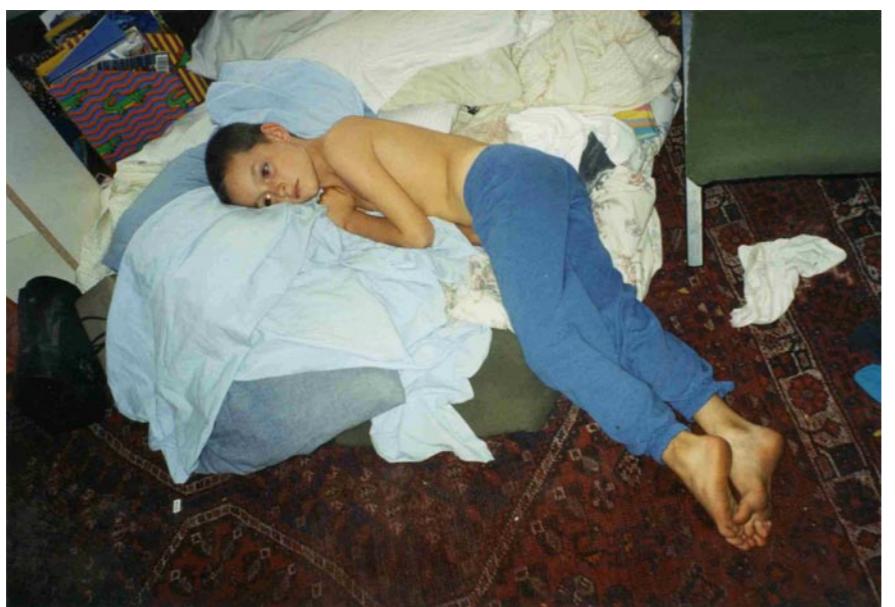
untitled, 1997, 76 × 101 cm, oil and collage on canvas



Untitled, 1997, oil and collage on canvas, 102 × 147 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 76 × 101 cm



Untitled, 1997, pencil on paper, 21 × 29.5 cm

Photograph by Jochen Klein, 1997



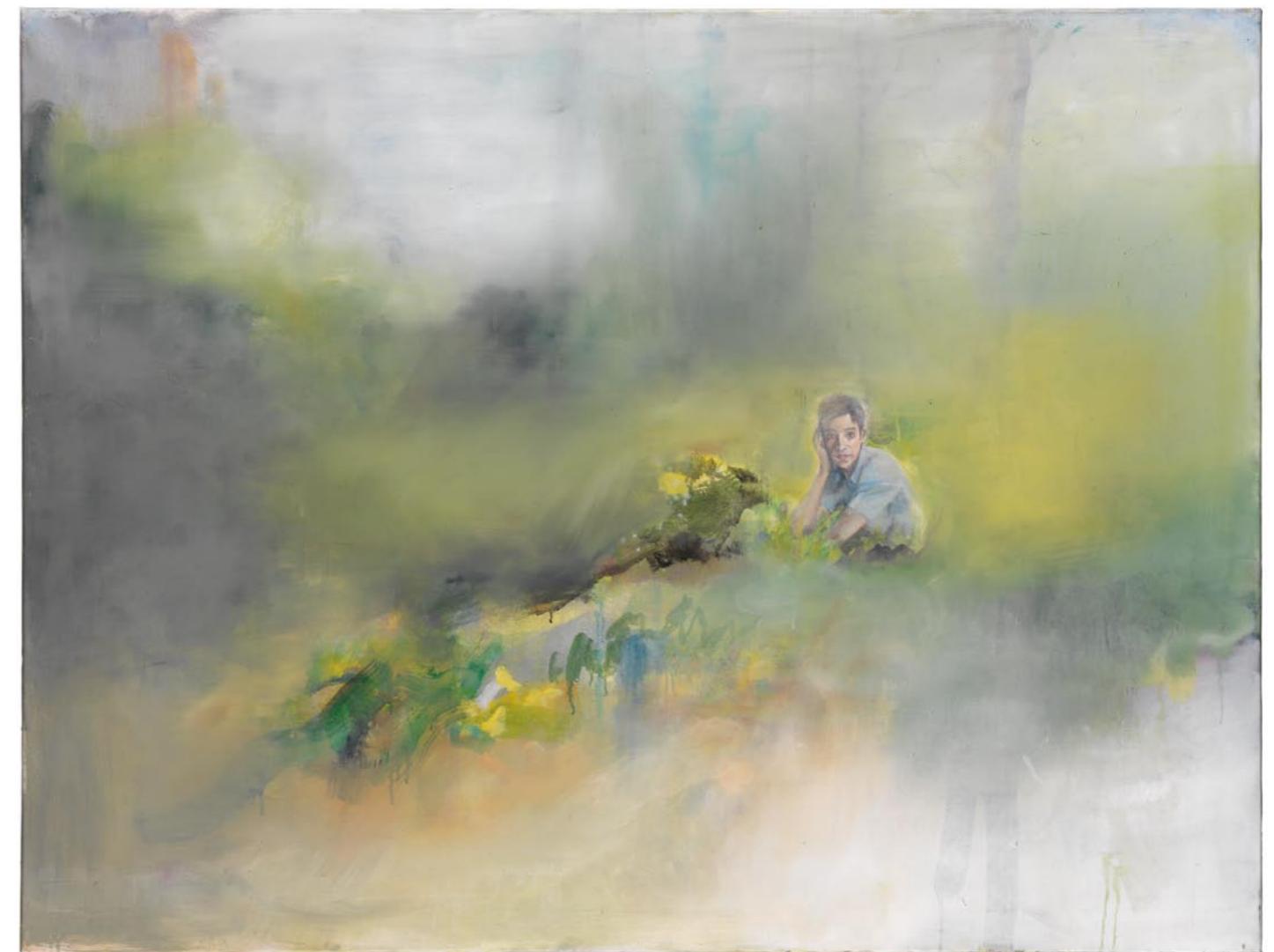
Untitled, 1997, watercolor on paper, 20 × 29 cm



Untitled, 1997, oil and collage on canvas, 102 × 147 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 51 x 41 cm



Untitled, 1997, oil on canvas, 102 x 147 cm

Previously Published Texts / Bereits veröffentlichte Texte

Helmut Draxler

Requiem for Someone: Jochen Klein

Texte zur Kunst, 1997

It was good to see his photo in *SPEX* magazine. Wolfgang Tillmans had taken it on their "honeymoon" in front of a big waterfall in Puerto Rico. His gaunt body stretches out long, and the big eyes are turned upward. Everything is beaming and heaving with life. Jochen, the prankster, the scoundrel, brimming with humor; charming and glamorous, liked by everyone, the guy to whom everything came easily. At least, that's the way it seemed. Jochen, the rocket flare, who enjoyed his life intensely. Was there another side to him? Hard to say. Nothing unfathomable or ambiguous, at any rate; rather, something defensive, protective, I guess. His virtuosic ability to avoid boredom every second of his life definitely kept others around him at a distance. Despite his hugely social nature, people could quickly become too much for Jochen. And his delicately woven web of wit left very little room for the expression of personal feelings. He loathed every kind of authentic behavior anyway. His intimate familiarity with every breed of dog and his obsessive interest in the complex family relationships of the European aristocracy were artificial enough for him and worthy of his extraordinary powers of recall. Keeping this in mind, there was something very surprising, very real, about Wolfgang's photo, and, as far as the wild intertwining of parody and travesty is concerned, something very broken about it, too: Jochen's "rapture" as a beloved object of desire. I met Jochen in spring 1993 at a seminar held in preparation for the exhibition *Die Utopie des Designs* (The Utopia of Design) at the Kunstverein Munich. We discussed megastructures, interior design, and corporate identities; and things had to be researched, written, and debated. Jochen particularly enjoyed designing the exhibition, and toward the end of his time at the academy, Jochen showed me some depictions of female nudes from behind. He found them more interesting that way, he said. The paintings were based on David Hamilton's kitschy posters. He was not allowed to show these pictures at the academy, however. So, instead, for his final exhibition, he painted a virtuosic series of flower pictures, and everyone was happy with them. I admired him for being able to take it all so lightly—something I myself could never have done. He avoided seeking out confrontation with his teacher, which would have been useless, anyway, and he earned so much money with his show that he was able to move to New York without too many worries. Because that was where the future lay. He and Thomas Eggerer had already started to work together in a very different way: they had written a text on the homosexual topography of the English Garden, affixed a board to a public toilet there, and asked people to leave messages. Now, with the help of Doug Ashford, he was trying to get Vermont College interested in the two of them. The advantage with that would be that they would only have to go to Vermont twice a semester, and could live the rest of the time in New York. At the moment, however, their almost daily "appearances" made the endless stress at the Kunstverein tolerable. In Hedwig Saxenhuber and Astrid Wege's *Oh Boy, It's a Girl!* show, they discussed the transformations of the public toilet into a queer café, in accordance with the current local policies aimed at "cleanliness." Yes, and then they were gone. All of us at the Kunstverein missed them very much.

Jochen and Thomas returned to Munich with Julie Ault and Doug Ashford in 1995, as part of Group Material. For us, *Market* was a very important show, but it was also very difficult for everyone in terms of communication. Jochen had his parallel worlds, and Wolfgang called already during the installation of the show. The art world wasn't everything. Back in New York, Thomas and Jochen continued working

together, this time on a project about Ikea. Texts on gay politics and media criticism followed, as well as another Group Material show at the Three Rivers Festival in Pittsburgh. In autumn 1996 Jochen moved to London to live with Wolfgang and to paint again. Despite all of their sparkling, superficial magic, these paintings from his last months were multilayered and ambiguous. Many things from his time at the academy, which now lay a few years in the past, were integrated, but Jochen did not want to be a "painter" anymore—although he wanted to keep painting. All of the layers of kitschy, everyday materials were embedded in diverse, strong, virtuosic painting processes. Kitsch became real again, was reinterpreted so that it once again represented desires and longings. At the same time, lurking in these paintings are the fragility and decrepitude of these feelings, caused by routine and intensive usage. From a certain point on, Jochen no longer needed his source materials and painted a few "melancholy" youths, pouring them into spectacular landscapes. Since he had neurodermatitis, Jochen was able to develop a high tolerance for physical ailments early on. He did not want to pathologize his state, and trusted to the fact that his brother is a doctor. He was so familiar with the serious side of life that he didn't want to keep taking it so seriously. This was the foundation of his wit. In June, then, he was tortured by asthma. A trip to La Gomera was supposed to bring relief. In Munich, he was told something he didn't want to know: that he had a bad case of pneumonia and was suffering from AIDS. A week later he was placed under deep anesthesia, so that they could keep him on a respirator. Life and death became measurable. None of the medications were successful. Kidney failure. On July 28, 1997, neither life nor death could be measured any more. Jochen died just a few months after his thirtieth birthday.

We will not forget you.

Helmut Draxler

Requiem für einen: Jochen Klein

Texte zur Kunst, 1997

Es war schön, sein Foto in der *SPEX* zu sehen. Wolfgang Tillmans hatte ihn auf ihrer gemeinsamen »Hochzeitsreise« vor einem großen Wasserfall in Puerto Rico aufgenommen. Sein hagerer Körper streckt sich, und die großen Augen sind nach oben verdreht. Alles strahlt und bebt vor Leben. Jochen, der Schelm, das Lästermaul, der vor Humor Überbordende, der Charmante und Glamouröse, den einfach alle mochten, dem alles leicht fiel. So schien es zumindest. Jochen, die Leuchtrakete, der sein Leben intensiv genoß. Gab es da eine andere Seite? Schwer zu sagen. Nichts Abgründiges oder Doppelbödiges jedenfalls, eher etwas Abwehrendes und Schützendes, denke ich. Das virtuose Vermeiden jedes Moments an Langeweile in seiner Umgebung hielt die anderen durchaus auch auf Distanz. Jochen waren Leute, trotz seiner enormen sozialen Natur, erstmal auch schnell zuviel. Ebenso gab es in seinen »hochfiligranen« Netzen von Sprachwitz sehr wenig Platz für den Ausdruck von privaten Gefühlen. Jede Art von Authentizitätsgebaren war ihm ohnehin zuwider. Intime Kenntnisse von Hundezuchtrassen und sein obsessives Interesse für die komplexen Verwandtschaftsverhältnisse des europäischen Hochadels waren ihm künstlich genug und seines außergewöhnlichen Erinnerungsvermögens würdig. Wolfgang's Foto hatte in diesem Zusammenhang etwas sehr Überraschendes, sehr Reales und bezüglich der wilden Gespinste aus Parodie und Travestie etwas sehr Gebrochenes an sich: Jochens »Verzückung« als begehrtes Liebesobjekt.

Ich lernte Jochen im Frühjahr 1993 im Rahmen des Seminars kennen, aus dem die Ausstellung *Die Utopie des Designs* im Kunstverein München hervorging. Wir diskutierten Megastructures, Wohnlandschaften und Corporate Identities, und es mußte recherchiert, geschrieben und diskutiert werden. Jochen hat vor allem die Gestaltung der Ausstellung großen Spaß gemacht, Gegen Ende seiner Akademiezeit zeigte Jochen mir Bilder, die Frauenakte von hinten gesehen darstellten. So interessierten sie ihn mehr, meinte er. David Hamiltons Kitschposter habe er als Vorlage benutzt. An der Akademie jedoch könne er diese Bilder nicht zeigen. Deshalb malte er für seine Abschlußausstellung virtuos eine Serie von Blumenbildern, über die sich dann alle freuten. Ich bewunderte ihn dafür, die Dinge so leicht zu nehmen, wie ich es selbst nie gekonnt hätte. Er vermißt es, die ohnehin hoffnungslose Konfrontation mit seinem Lehrer zu suchen, und verdiente an der Ausstellung so gut, daß er ohne große Sorgen nach New York ziehen konnte. Denn dort lag die Zukunft. Gemeinsam mit Thomas Eggerer hatte er schon ganz anders zu arbeiten begonnen, einen Text zur schwulen Topografie des Englischen Gartens geschrieben und eine Tafel an einer Klappe angebracht, die zum Hinterlassen von Nachrichten aufrief. Jetzt ging es darum, mit Hilfe von Doug Ashford das Vermont College für die beiden zu interessieren. Das hatte

den Vorteil, daß sie nur zweimal pro Semester nach Vermont fahren mußten und die restliche Zeit in New York leben konnten. Noch allerdings machte ihre fast tägliche »Erscheinung« den endlos alltäglichen Streß im Kunstverein erträglich. In der *Oh Boy, It's a Girl!*-Ausstellung von Hedwig Saxenhuber und Astrid Wege diskutierten sie die Transformation einer Klappe in ein schwules Café, wie es die auf »Sauberkeit« bedachte Kommunalpolitik damals vorsah. Ja, und dann waren sie weg. Wir alle im Kunstverein vermißten sie sehr.

Mit Julie Ault und Doug Ashford kehrten Jochen und Thomas Anfang 1995 als Teil von Group Material für einige Wochen nach München zurück. »Market« war für uns eine sehr wichtige, aber für alle eine kommunikativ sehr schwierige Ausstellung. Jochen hatte seine Parallelwelten, und Wolfgang rief bereits während des Aufbaus an. Artworld war nicht alles. Zurück in New York setzten Thomas und Jochen ihre gemeinsame Arbeit mit einem Projekt über Ikea fort. Texte zu schwuler Politik und Medienkritik folgten sowie eine weitere Group-Material-Beteiligung beim Three-Rivers-Festival in Pittsburgh.

Im Herbst 1996 zog Jochen nach London, um dort gemeinsam mit Wolfgang zu leben und wieder zu malen. Diese Bilder der letzten Monate sind bei all dem sprühenden Oberflächenzauber vielschichtig und mehrdeutig. Viel integriert sich aus den nun einige Jahre zurückliegenden Akademiezeiten, aber Jochen wollte kein »Maler« mehr sein und doch wieder malen. Die vielfach aufgeklebten Vorlagen aus Kitsch und Alltag sind eingebettet in unterschiedliche, kräftig-virtuose Malprozesse. Kitsch wird wieder echt, wird rückinterpretiert in Begierden und Sehnsüchte. Gleichzeitig lauern in diesen Bildern die Brüchigkeit und Hinfälligkeit dieser Gefühle durch Routine und intensiven Gebrauch. Ab einem bestimmten Punkt brauchte Jochen die Vorlagen nicht mehr und malte noch einige, »schwermüdig« in spektakuläre Landschaften gegossene Jünglinge.

Jochen hatte als Neurodermitiker früh schon eine hohe Toleranzgrenze für körperliche Unpäßlichkeiten entwickelt. Er wehrte sich gegen Pathologisierungen und vertraute der Tatsache, daß sein Bruder Arzt ist. Der Ernst seines Lebens war ihm so alltäglich, daß er ihn nicht weiter ernst nehmen wollte. Das war die Basis seines Witzes. Im Juni dann dieses Asthma, das ihn quälte. La Gomera sollte Erleichterung bringen. In München erfuhr er, was er nicht wissen wollte, daß er eine schwere Lungenentzündung hatte und an Aids erkrankt war. Eine Woche später legten sie ihn in eine tiefe Narkose, um ihn künstlich beatmen zu können. Leben oder Tod wurden messbar. Alle Medikamente brachten keinen Erfolg. Niereninsuffizienz. Am 28. Juli 1997 waren weder Leben noch Tod mehr messbar. Jochen hatte seinen 30. Geburtstag nur um wenige Monate überlebt.

Wir werden Dich nicht vergessen.

Yilmaz Dziewior

Jochen Klein at Galerie Daniel Buchholz

Artforum, 1998

The first solo exhibition of work by Jochen Klein—an artist who died last summer from AIDS-related causes—was especially tragic because of the great promise it revealed. Klein was only thirty at the time of his death. After studying at the Munich Academy of Art, he traveled to New York, where he became a member of Group Material. This was not the first time he took a theoretical approach to artmaking; in Munich he had participated in group exhibitions at the Munich Kunstverein dealing with utopian design and gender. Together with Thomas Eggerer (with whom he collaborated on theoretical texts), he also conceived an entry for a Munich exhibition titled *Oh Boy It's a Girl*, 1994, that consisted of a gay topography of the English garden and a tearoom chalkboard on which viewers could leave messages.

Klein was also a painter throughout his career; while studying in Munich, he had created his first paintings of reclining nudes. This exhibition, which focused on works from the last two years of his life, featured images of young women stretched out in the grass or pausing dreamily in dancers' poses. In these works, young men with naked torsos also emerge out of blurred landscapes like figures in a dream, or lean against tree trunks, lost in thought. In many of the paintings, the observer is assigned the role of a voyeur. But despite these subjects—which sometimes seem to have been lifted from a soft-porn flick—eroticism is offset by the style of painting and the kitschy, faded colors. The homage Klein pays to the Impressionists and the early work of Richard Hamilton, as well as his work's critical engagement with kitsch and camp, call for a theoretical reception. It is clear, however, that this is not a matter of "theoretical painting," but rather of a wholly independent approach to the medium that allows for an immediacy (despite the work's manifold references) far removed from irony or, indeed, cynicism. Klein's images are moving because they combine an intellectual edge with personal expression.

In addition to the young men and women, Klein's canvases are peopled by small boys who linger in forest glades: lying on blankets, or sitting under trees with rapt expressions, they evoke memories of solitary childhood moments. Motifs from the pages of drugstore calendars (geese, for instance, or a woman with a horse) are also occasionally integrated into the paintings as collage elements. In some cases, Klein painted over the edges of these cutouts, so it is often difficult to discern what was found and what was not, especially because sometimes he used photos as sources for the painted motifs. In some instances Klein's use of line invites comparison to Michael Krebber's. As in Krebber's work, one also senses the struggle to capture a particular moment coupled with the awareness that the paintings come out of an art-historical genealogy that includes contemporary artists such as Sigmar Polke and Georg Baselitz. In

the style of paint application, there are also affinities to younger painters like Matthias Schaufler or Ralf Schauff, artists whose work appeared alongside Klein's in the Cologne group exhibition *Glockengeschrei nach Deutz*. In Klein's best canvases, one finds an astonishing multiplicity of formal styles, ranging from near-photorealism in the collage pieces to partially abstracted figuration and complete nonobjectivity in others. Beyond its painterly qualities, however, his work defines a gay aesthetic that, for all its lightness, reveals great social, personal, and artistic significance.

Yilmaz Dziewior

Jochen Klein in der Galerie Daniel Buchholz

Artforum, 1998

Der ersten Einzelausstellung mit Werken von Jochen Klein – einem Künstler, der im vergangenen Sommer an den Folgen einer Aidserkrankung starb – haftete etwas besonders Tragisches an, denn sie zeigte, wie vielversprechend dieser Künstler war, der lediglich dreißig Jahre alt wurde. Nach dem Studium an der Akademie der Bildenden Künste München ging Klein nach New York, wo er sich der Künstlergruppe Group Material anschloss. Es war dies nicht das erste Mal, dass er sich der künstlerischen Tätigkeit theoretisch näherte. Hatte er sich doch bereits in München an Gruppenausstellungen im Münchner Kunstverein beteiligt, die um Themen wie die Utopie des Designs oder die Genderproblematik kreisten. Gemeinsam mit Thomas Eggerer (mit dem er auch theoretische Texte verfasste) konzipierte er einen Beitrag für eine Ausstellung mit dem Titel *Oh Boy, It's a Girl!*, die 1994 in München gezeigt wurde. Es handelte sich bei ihrer Arbeit um eine topografische Darstellung des Schwulenbezirks im Englischen Garten und eine aus einer Teestube stammende Wandtafel, auf der die Ausstellungsbesucher Bot-schaften hinterlassen konnten.

Während seiner gesamten Laufbahn arbeitete Klein auch als Maler. Die ersten Gemälde – liegende Akte – entstanden während seines Studiums in München. Im Mittelpunkt dieser Einzelausstellung standen Werke aus den letzten beiden Lebensjahren des Künstlers. Die Bilder, die dort zu sehen waren, zeigten im Gras liegende oder verträumt in Tanzposen verharrende junge Frauen. Wie aus Träumen entstiegen, tauchten in diesen Bildern aber immer wieder auch junge Männer mit nackten Oberkörpern aus verschwommenen Landschaften auf oder lehnen gedankenverloren an Baumstämmen. In vielen dieser Gemälde wird dem Betrachter die Rolle eines Voyeurs zugewiesen. Obwohl diese Sujets zuweilen an Softpornos erinnern, wird das erotische Moment durch den Malereistil und die kitschigen, blassen Farben auf seltsame Weise relativiert. Kleins Hommage an die Impressionisten und das Frühwerk Richard Hamiltons, aber auch seine kritische Auseinandersetzung mit Kitsch und Manierismus verlangen nach einer theoretischen Rezeption. Dennoch ist klar, dass es sich hier nicht in erster Linie um »theoretische Malerei« handelt, sondern vielmehr um eine ganz individuelle Annäherung an das Medium, die (trotz der vielfältigen Bezüge des Werks) eine Direktheit impliziert, die weit von Ironie oder gar Zynismus entfernt ist. Kleins Bilder berühren einen, weil sie intellektuelle Schärfe mit persönlichem Ausdruck verbinden.

Neben den jungen Männern und Frauen bevölkern heranwachsende Jungs Kleins Leinwände. Sie liegen traumverloren auf Decken in Waldlichtungen oder sitzen unter Bäumen und wecken Erinnerungen an einsame Kindheitsmomente. Gelegentlich werden Motive aus Werbekalendern (zum Beispiel Gänse oder eine Frau mit Pferd) als Collage-Elemente in

die Gemälde integriert. Mitunter übermalte Klein die Ränder dieser ausgeschnittenen Motive, sodass oft nur schwer zu erkennen ist, wann es sich um ein Fundstück handelt und wann nicht, zumal er bisweilen Fotos als Vorlagen für die gemalten Motive benutzt. Hin und wieder erinnert die Art, wie Klein die Linie einsetzt, an Michael Krebber. Und genau wie bei Krebber spürt man auch hier, wie sehr sich der Künstler damit auseinandersetzt, einen bestimmten Augenblick festzuhalten, und erkennt dabei gleichzeitig, dass sich die Gemälde in eine kunsthistorische Tradition einreihen, zu der auch zeitgenössische Künstler wie Sigmar Polke und Georg Baselitz gehören. Die Art des Farbauftrags weist Ähnlichkeiten mit jüngeren Malern wie Matthias Schaufler oder Ralf Schauff auf, deren Werke gemeinsam mit denen Kleins in der Kölner Gruppenausstellung *Glockengeschrei nach Deutz* gezeigt wurden.

Kleins beste Gemälde zeichnen sich durch eine erstaunliche stilistische Vielfalt aus, die vom Quasifotorealismus der Collagen bis zur teilweise abstrakten Figürlichkeit oder völligen Ungegenständlichkeit in anderen Arbeiten reicht. Jenseits seiner malerischen Qualitäten tritt in Kleins Werk eine Schwulenästhetik zutage, die bei aller Leichtigkeit eine große gesellschaftliche Relevanz und die immense künstlerische Bedeutung dieses Künstlers erkennen lässt.

Wolfgang Tillmans

Foreword

Jochen Klein, 1998

One day at the beginning of June 1997 when Jochen left his studio he did not know that he would not be returning there again. Just when the first exhibitions of his new paintings were being planned, severe pneumonia, which at first was mistaken for asthma, roused him out of his belief that he was HIV negative and hurled us within seven weeks from the most superb happiness and plans for the future into the horrifying and for ever severing experience of death. After the death of young artists a feeling of tragedy seemingly slides between the work and the viewer. Signs of a premonition of death are sought. Nothing is connected with ease anymore, and at the same time a relieved awareness resonates that one is still alive oneself; it caught hold of someone else. In the case those who have died from the causes of AIDS one additionally proceeds from the usually typical lengthy course of the illness which has overshadowed the last few years, or might have even determined them. These reactions distort the reception of the work; nevertheless they are normal and human.

Although Jochen knew nothing of the concrete causes of his death, all during his creative life, in the midst of his zest for life, he had a distinct awareness of his own corporality, its vulnerability and mortality. In this context art appears as a witness of mankind against death. Ultimately art is created not only for the sake of but above all in spite of the knowledge of one's own ephemeral existence. For that reason it is a joyful act to view the work of a deceased person, in particular that of an artist who lived and worked intensely from an obstinacy of that kind, and whose nature and work at heart was empathic and full of solidarity, humorous and humble at the same time.

Wolfgang Tillmans

Vorwort

Jochen Klein, 1998

Als Jochen an einem Tag Anfang Juni 1997 sein Atelier verließ, wußte er nicht, daß er dorthin nicht wieder zurückkehren würde. Gerade waren erste Ausstellungen seiner neuen Bilder geplant, da riß ihn eine, zunächst als Asthma verkannte, schwere Lungentzündung aus dem Glauben, HIV-negativ zu sein, und stürzte uns, binnen sieben Wochen, aus größtem Glück und Zukunftsplänen in die entsetzende und für immer trennende Erfahrung des Todes.

Nach dem Tod junger Künstler schiebt sich oft scheinbar unausweichlich ein Gefühl der Tragik zwischen Werk und Betrachter, es wird nach den Anzeichen einer Todesahnung gesucht, nichts scheint mehr mit Leichtigkeit verbunden zu sein, und gleichzeitig schwingt im Bewußtsein die Erleichterung mit, selbst noch lebendig zu sein, denn es hat jemanden anderen erwischt. Bei an AIDS Verstorbenen geht man zudem vom sonst typischen, langwierigen Krankheitsverlauf aus, der die letzten Jahre des Schaffens überschattet oder gar hätte bestimmen können. Diese Reaktionen verzerrten die Rezeption des Werks, dennoch sind sie normal, sind menschlich.

Obwohl Jochen seine konkrete Todesursache nicht ahnte, hatte er Zeit seines Lebens und Schaffens, inmitten seiner Lebenslust, ein ausgeprägtes Bewußtsein für die eigene Körperlichkeit, ihre Verletzbarkeit und Sterblichkeit. In diesem Zusammenhang erscheint Kunst als ein Zeugnis des Menschen gegen den Tod. Kunst wird schließlich nicht nur wegen, sondern vor allem trotz des Wissens um die eigene Vergänglichkeit gemacht. Deshalb ist es auch eine frohe Sache, das Werk eines Verstorbenen zu betrachten, insbesondere das eines Künstlers, der zutiefst aus einem solchen »Trotzdem« heraus gelebt und gearbeitet hat und dessen Wesen und Werk im Herzen solidarisch und empathisch, lachend und demütig zugleich war.

Doug Ashford

A Boy in the Park, or, The Miniature and the Model

Jochen Klein, 1998

Do you remember the time we saw that young boy in the park, at the English Garden in Munich? He made such an impression on us. We both realized that it would be inappropriate to misrecognize his delicate and reflective features for something else—as representative of something that you said we each wanted in our lives in different ways but could not yet have. The way he seemed to shine reminded me then that being overwhelmed with duty can afford a kind of pleasure—like when you work real hard to make a nice house or a nice dinner for others so your own image can shine a bit more in their minds. I thought that I could shine like that in producing things for other people, like that boy, or in achieving something with other people. I guess I felt that day in the park that the boy could have been my friend even without knowing me; or I guess I dreamt right then that we had a life together or at least would be able to work together to make something really great even if it would last for only a short while. Remember how silly we felt projecting onto him, a total stranger, all the idiosyncratic fantasies we held about our private and public lives?

Well, that boy came to mind again for me in thinking about how I've spent years making art with other people, either as critical renderings of museum policy or as interrogations of urban life, in the form of exhibitions or writings. Public discussions on the policy of culture are so hard to compare to the intimate things that we really value. Like those things we want enough to wake up and see placed next to our beds. But these days I feel a need to think of activism in relation to intimacy: a need based on all the things in the newspapers and from in past, things that approach me when I can't sleep. Anyway, the reason I'm thinking of all this again is because I saw someone just like that boy, or I should say a rendition of someone just like him, in a painting by Jochen Klein. He left a number of paintings behind that are beautiful and important. They're important to me today because they reflect on the dilemma of reconciling my work on public issues with my fascination with intimate pictures. Such a dilemma is complex and worth telling you about, because I think it points to a fundamental fiction in our industry: namely, that the desire to describe a radically sentimental subject and the need to address institutional hegemony are somehow fundamentally incommensurate.

It may seem paradoxical, but I have been noticing an essential rapport between these paintings and the work that Jochen produced with Group Material. Finding affinities between these paintings of quiet figures in pastoral landscapes and a collective project-based art practice that appropriated museum galleries and public spaces may seem a ridiculous task; the two seem so incomparable in appearance. What do images of men with baby tigers, sad geese, ballerinas, and boys lying around with sleepy rabbits have to do with institutional critique? They don't

resonate with the converting advertising space, or exposing museum authority, or reinventing collecting impulses and rigid archives, but instead with the actual working process that comes forth in collaboration. I think that Jochen's paintings reinforce the idea of an artwork helping someone imagine themselves as socially perfectible. More specifically, they remind me of the concern for a particular collective voice that Jochen brought when, together with his friend and collaborator Thomas Eggerer, he joined Julie Ault and I to work on the last projects of Group Material. His effort to represent the possibility that shared pleasure has in transforming subjects was a great influence on us, and in many ways, this concern underlines a structural imperative of the work we did together. You see, our inclusive and collective exhibition practice, which positions artists as producers of social and not just cultural meaning, came out of a process that depended on friendship, rapport, and affection. For me, Group Material in all its manifestations since 1983 had a profound sense of origin in the excitement that accompanies the identification of friendship with production. It seems that maybe the most transgressive possibility for an individual faced with the tyranny of confession and trauma, may be simply to have a friendship. Even with all the disappointments that may come along with intimacy and affection, as a projection, friendship still seems an effective way to think about the work that Group Material did together. Our discussions on the choice of themes, sites, objects and artifacts and in planning models of address and structures of display were fundamentally about projecting ideas we had of ourselves, which were dialogic and inclusive, onto art institutions, which appeared myopic and falsely neutral. The possibilities for art were made real in the relationship between collaborators first, then exported in a sense, in the form of a model. The juxtaposition of artworks and artifacts on the wall of the museum represented, at least in part, our own dialogue and discussion. Our process and our product were inexorably linked to the idea that collaborative attention can open institutional dialogues to the specific representations of marginal and difficult ideas. Each exhibition and public project was a model then, a "miniaturized" presentation of a social possibility that was different than the gargantuan forms of persuasion and regulation that surrounds us; a modeled representation of something we experienced in working together. Jochen's paintings seem to provide a similar proposal in that subjective change, like social change, is dependent on physical models—i.e., artworks. I think people these days often see the idea of modeling radical subjectivity as complicit with corporate culture's narrow fantasy—and a good deal of the time they are correct. But the figure-in-the-landscape images that Jochen produced are subjectively oriented extensions of social inquiry because they reflect the way that all imaginings of different futures are also ideal

projections of the self: models of what we could be. Like the miniaturized projection of an exhibition as a model for changing culture, Jochen's paintings show figures that are miniaturized in relation to the gigantic and perfect natural sites that they occupy. Models are always smaller than the real space they make proposals to. They have to be in order to project in miniature a picture of a tentative, possible future that many audiences could see as a usable, experimental experience. Or better, in showing us models of people that can perform like these tiny fairies or nymphs, Jochen shows figures from the past, from childhood or fantasy, that are presented as an alternative present that is not threatening. The boy in the grass is representative of an ideal subject, what we would want today if we could use our memory and history in some more effective way.

These days there is much heroic and strident discussion from all points in the ideological spectrum that reduces marginal identity to a public distortion of the body. I'm thinking of things from Jerry Springer and body-building to anti-abortion posters and presidential penises. A culture of spectacularized perversity exposes the body by turning it inside out into a carnivalesque display. I can acknowledge the way that the free zone of a carnival turns the world upside down in order to posit new and radical roles for its subjects. These are what Susan Stewart calls "bodies in the act of becoming," but as useful as they may be in countering the spectacle of submission to violence with a spectacle of opposition, I am filled with doubt in their presence. The body torn and re-made, presented resistantly and grotesquely to the view of a political majority, does indeed provide a chance for subjects to imagine themselves as different, as freaks, outside of and liberated from the oppressive norm. But in replicating the forms of the spectacle of public distortion without attending to its context, such grotesque bodies seem less and less able to act radically.

Jochen's project in these paintings appears to me to be very different. The body that he is proposing is more perfect, both more distanced and domesticated at the same time. Unapproachable but familiar objects, the figures that inhabit these paintings are bodies frozen in an ideal time. They are shiny to the extent that they can reflect our will and desire in the abstract. They are colorful enough to allow us to place them in relation to some public fantasy that we have entertained at some time, but not enough to become or replace that fantasy. This is certainly a type of objectification, but one that is based on experience and imagination not trauma. It proposes possibilities that are intimately interwoven with ideal figures of everyday life and the paths these figures take through and against our lives. The colors and surface of these pictures, like the skin of the ballerina in one of them, reflects a story that we can only fully identify with as a kind of frightening, delicate, and reflective perfection. This skin of a miniature always appears true because like a model, it exists in the form of an abstract proposal, without contingency and purely representative of something we can project onto but never into. In a constructed world where the skin is so reflective, this mad wounded culture we actually live in cannot reach us. These little figures are models

of a different subjective possibility for a viewer, one based in memory and fiction at the same time, a model that we can play with to imagine ourselves differently.

If artists have a dilemma between exposing our ideal figurines as grotesque, all orifices and turned inside out in grand display, and of miniaturizing ourselves into a perfect model of a self or selves, then Jochen and Group Material probably fall into the latter position. Together we wanted to make models of a comparative cultural forum that would act as a rendition of perfection that was ideal in the sense that it was already past the form of failure. Jochen's voice in Group Material brought an insistence on subject positions that would allow and even encourage the radical objectification of other people. He said to me once that he wanted a public monument to remind him of walking into a stranger who he could really fall for. Whether this stranger is an ideal rendition of the self or an other, it hardly seems to matter. In both cases it is undifferentiated, alien, someone that either you or I could mistakenly identify as a friend, a companion, a collaborator. Which brings me back to the boy we saw in the English Garden. You see, that boy was an emblem of Group Material's process, Jochen's figure, and our young ideas in the park that day—all echoing how great it can be to make fantastical investments onto other people. In imagining ourselves as the perfect companion for a stranger, we were and still are making models of an alternative future. Such sentiment, I think, is a guide to the radical potential of intimacy. And a guide to our memory of it.

Doug Ashford

Ein Junge im Park oder Die Miniatur und das Modell

Jochen Klein, 1998

Erinnerst du dich an die Zeit, als wir diesen Jungen im Park, im Englischen Garten in München, sahen? Er machte großen Eindruck auf uns. Wir erkannten beide, daß es unangemessen gewesen wäre, sein zartes und nachdenkliches Aussehen als etwas anderes zu erkennen – als eine Verkörperung von etwas, von dem du sagtest, daß wir beide es auf verschiedene Weise in unserem Leben haben wollten, aber noch nicht bekommen konnten. Die Art, wie er zu strahlen schien, erinnerte mich damals daran, daß von einer Aufgabe erdrückt zu werden auch eine Art von Genuss sein kann – zum Beispiel, wenn du richtig hart arbeitest, um anderen ein schönes Zuhause oder ein schönes Essen zu machen, so daß dein Bild in ihrer Vorstellung etwas strahlender erscheinen kann. Ich dachte, daß ich auf diese Weise strahlen könnte, indem ich Dinge für andere Menschen herstellte, wie dieser Junge, oder indem ich gemeinsam mit anderen etwas erreichte. Ich glaube, ich spürte an jenem Tag im Park, daß der Junge mein Freund hätte sein können, ohne mich überhaupt zu kennen; oder ich glaube, ich träumte in jenem Moment davon, daß wir zusammen leben würden, oder daß wir wenigstens zusammen arbeiten könnten, um etwas wirklich Wichtiges zu tun, auch wenn es nur von kurzer Dauer sein sollte. Erinnerst du dich, wie lächerlich wir uns vorkamen, daß wir auf ihn, einen völlig Unbekannten, all diese idiosynkratischen Phantasien projizierten, die wir über unser privates und öffentliches Leben hatten?

Ja, dieser Junge fiel mir wieder ein, als ich darüber nachdachte, wie ich Jahre damit verbracht habe, zusammen mit anderen Leuten Kunst zu machen, als kritische Darstellung der Politik von Museen oder als Untersuchung urbanen Lebens, in Form von Ausstellungen oder Texten. Öffentliche Diskussionen über Kulturpolitik sind so schwer vergleichbar mit den persönlichen Dingen, die wir wirklich schätzen. Wie die Sachen, die wir so sehr mögen, daß wir sie beim Aufwachen neben unserem Bett sehen möchten. Aber ich empfinde heute das Bedürfnis, über Aktivismus im Verhältnis zu Intimität nachzudenken: ein Bedürfnis, das auf den Sachen, die in der Zeitung stehen, und auf Dingen aus der Vergangenheit beruht; Dinge, die an mich herankommen, wenn ich nicht schlafen kann. Wie dem auch sei; der Grund, weshalb ich wieder über das alles nachdenke, ist, daß ich jemanden wie diesen Jungen gesehen habe, oder besser gesagt: eine künstlerische Wiedergabe von jemandem wie ihm in einem Bild von Jochen Klein. Er hinterließ eine Reihe von Bildern, die schön und wichtig sind. Sie sind heute wichtig für mich, weil sie ein Licht auf das Dilemma werfen, meine Arbeit über öffentliche Themen mit meiner Faszination für persönliche Bilder in Einklang zu bringen. Ein solches Dilemma ist komplex und der Mühe wert, euch etwas darüber zu sagen, denn ich glaube, daß es auf eine grundlegende Fiktion in unserem Metier hinweist: nämlich, daß das Verlangen, ein radikal

sentimentales Subjekt zu beschreiben, und das Bedürfnis, institutionelle Hegemonie zu behandeln, irgendwie grundsätzlich unvereinbar scheinen. Es mag paradox klingen, aber ich habe eine essentielle Beziehung zwischen diesen Bildern und der Arbeit, die Jochen mit Group Material machte, festgestellt. Affinitäten zwischen diesen Bildern von friedlichen Gestalten in idyllischen Landschaften und einer kollektiven, projektbezogenen Kunstraxis, die sich museale und öffentliche Räume aneignete, festzustellen, scheint eine lächerliche Aufgabe zu sein; dem Anschein nach sind beide unvergleichbar. Was haben Bilder von Männern mit Tigerbabys, traurigen Gänsen, Ballerinen und Jungen, die mit schlafenden Kaninchen herumliegen, mit Institutionskritik zu tun? In ihnen schwingt nicht die Umwandlung von Werbeflächen, das Herausstellen der musealen Autorität oder die Neuerfindung von Sammelimpulsen und starren Archiven mit, sondern stattdessen der tatsächliche Arbeitsprozeß, der in der Zusammenarbeit entsteht. Ich glaube, daß Jochens Bilder die Vorstellung untermauern, daß ein Kunstwerk jemandem helfen kann, sich selbst als sozial vervollkommenungsfähig vorzustellen. Genauer gesagt, erinnern sie mich an das Interesse für eine bestimmte gemeinschaftliche Stimme, etwas das Jochen mitbrachte, als er sich, zusammen mit seinem Freund und Kollegen Thomas Eggerer, Julie Ault und mir anschloß, um an den letzten Projekten von Group Material zu arbeiten. Seine Bemühungen, die Möglichkeit aufzuzeigen, daß gemeinsames Vergnügen Menschen verändern kann, beeinflußten uns sehr, und dieses Interesse unterstreicht auf vielfältige Weise den strukturellen Imperativ unserer gemeinsamen Arbeit. Unsere einschließende und kollektive Ausstellungspraxis, die Künstler zu Produzenten von sozialer und nicht nur von kultureller Bedeutung werden läßt, ging aus einem Prozeß hervor, der auf Freundschaft, persönlicher Bindung und Zuneigung beruhte, verstehst du? Für mich war das Bewußtsein der Ursprünge von Group Material, in all ihren Manifestationen seit 1983, tief verwurzelt in der freudigen Erregung, die mit der Gleichsetzung von Freundschaft und Produktion einhergeht. Es scheint, als sei es die vielleicht grenzüberschreitendste Möglichkeit des Individuums, das mit der Tyrannie von Bekenntnissen und Traumata konfrontiert ist, einfach eine Freundschaft zu haben. Bei allen Enttäuschungen, die Intimität und Zuneigung begleiten können, scheint Freundschaft, als ein Entwurf, immer noch eine effektive Art zu sein, über die gemeinschaftliche Arbeit von Group Material nachzudenken. In unseren Diskussionen über die Auswahl von Themen, Orten, Gegenständen und Kunstwerken und bei der Planung von Vermittlungsmodellen und Ausstellungsstrukturen ging es vor allem darum, die Vorstellungen, die wir von *uns selbst* hatten und die dialogisch und einschließend waren, auf Kunstinstitutionen zu übertragen, die uns kurz-sichtig und auf eine falsche Art neutral erschienen.

Die Möglichkeiten der Kunst wurden zuerst in der Beziehung zwischen den Beteiligten real und dann gewissermaßen in Form eines Modells nach außen getragen. Die Gegenüberstellung von Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen an einer Museumswand repräsentierte zumindest teilweise unseren eigenen Dialog, unsere eigene Diskussion. Unser Verfahren und unser Produkt waren unauflöslich mit der Idee verknüpft, daß eine gemeinschaftliche Aufmerksamkeit institutionelle Dialoge für die spezifischen Darstellungen marginaler und schwieriger Gedanken öffnen kann. Alle Ausstellungen und öffentlichen Projekte waren also Modelle, »miniaturisierte« Präsentationen einer gesellschaftlichen Möglichkeit, die sich von den gewaltigen Formen der Überredung und Regulierung unterschieden, die uns umgaben; eine modellhafte Repräsentation von etwas, das wir in unserer Zusammenarbeit erlebten.

Jochens Bilder scheinen insofern einen ähnlichen Vorschlag zu machen, als eine subjektive Veränderung ebenso wie eine gesellschaftliche Veränderung auf physischen Modellen – das heißt Kunsterken – beruht. Ich glaube, daß Leute heutzutage die Idee der Ausformung einer radikalen Subjektivität als mitschuldig an der beschränkten Phantasie der Unternehmenskultur ansehen – und sehr oft haben sie recht. Aber die Figuren-in-einer-Landschaft-Bilder, die Jochen machte, sind subjektiv ausgerichtete Erweiterungen einer gesellschaftlichen Untersuchung, weil sie die Art und Weise widerspiegeln, in der alle Vorstellungen von einer anderen Zukunft auch ideale Entwürfe des Selbst sind: Modelle dessen, was wir sein könnten. Wie ein miniaturisierter Ausstellungsentwurf als Modell für die Veränderung von Kultur zeigen Jochens Bilder Figuren, die im Verhältnis zu den gigantischen und vollkommenen natürlichen Orten, die sie besetzen, miniaturisiert sind. Modelle sind stets kleiner als der reale Raum, dem sie Vorschläge unterbreiten. Sie müssen es sein, um en miniature ein Bild einer vorläufigen, möglichen Zukunft zu entwerfen, die viele Rezipientengruppen als eine brauchbare, experimentelle Erfahrung ansehen könnten. Besser gesagt: Indem er uns Modelle von Menschen vorführt, die sich wie diese kleinen Feen oder Nymphen verhalten können, zeigt Jochen Gestalten aus der Vergangenheit, aus der Kindheit oder der Phantasie, die als nicht bedrohliche alternative Gegenwart präsentiert werden. Der Junge auf der Wiese steht stellvertretend für ein ideales Subjekt, etwas, was wir uns heute wünschen würden, wenn wir unsere Erinnerungen und unsere Geschichte auf effektivere Weise nutzen könnten. Es gibt viele heroische und heftige Diskussionen von allen Positionen des ideologischen Spektrums aus, welche die marginale Identität auf eine öffentliche Verzerrung des Körpers reduziert. Ich denke dabei an Sachen von Jerry Springer und Bodybuilding bis hin zu Anti-Abtreibungs-Plakaten und Präsidentenpenissen. Eine Kultur der zum Spektakel gewordenen Perversität stellt den Körper bloß, indem sie sein Inneres in einer karnevaleskten Zurschaustellung nach außen kehrt. Ich kann die Art und Weise akzeptieren, in der die freie Zone eines Karnevals die Welt auf den Kopf stellt, um für ihre Subjekte neue und radikale Rollen zu erschließen. Susan Stewart bezeichnet sie als »bodies in the act of becoming«; doch so

nützlich sie dabei sein mögen, dem Spektakel der Gewaltunterwerfung ein oppositionelles Spektakel entgegenzusetzen, so überkommen mich in ihrer Gegenwart doch Zweifel. Der zerrissene und wieder zusammengesetzte Körper, der auf widerstreitende und groteske Weise dem Anblick einer politischen Mehrheit dargeboten wird, bietet Subjekten tatsächlich eine Möglichkeit, sich selbst als anders, als Freaks, jenseits und befreit von der tyrannischen Norm vorzustellen. Aber indem sie die Formen des Spektakels der öffentlichen Verzerrung wiederholen, ohne dessen Kontext zu berücksichtigen, scheinen solche grotesken Körper immer weniger in der Lage zu sein, radikal zu handeln.

Jochens Projekt in diesen Bildern scheint mir ein ganz anderes zu sein. Der Körper, den er vorschlägt, ist vollkommener, zugleich distanzierter und domestizierter. Unerreichbare und doch vertraute Objekte sind die Figuren, die diese Bilder bewohnen, Körper, die in einer idealen Zeit eingefroren sind. Sie sind so glänzend, daß sie unseren Willen und unser Verlangen an sich widerspiegeln können. Sie sind farbig genug, um uns zu erlauben, sie mit irgendeiner öffentlichen Phantasie in Verbindung zu bringen, die wir eine Zeit lang hatten, aber nicht so weit, um diese Phantasie zu werden oder zu ersetzen. Natürlich ist dies eine Form von Objektivierung, aber eine, die auf Erfahrung und Imagination und nicht auf Traumata beruht. Sie bietet Möglichkeiten, die eng verwoben sind mit idealen Figuren des Alltags und den Wegen, die diese Figuren durch und gegen unser Leben gehen. Die Farben und Oberflächen dieser Bilder spiegeln, wie die Haut der Ballerina auf einem von diesen, eine Geschichte wider, mit der wir uns jedoch nur im Bewußtsein einer Art beängstigender, zerbrechlicher und reflexiver Perfektion vollkommen identifizieren können. Diese Haut einer Miniatur erscheint immer echt, weil sie wie ein Modell in Form eines abstrakten Entwurfs existiert, frei von Kontingenzen, nur als Repräsentation von etwas, auf das wir projizieren können, aber niemals in dieses hinein. In einer konstruierten Welt, wo die Haut so sehr reflektiert, kann diese verrückte, verletzte Kultur, in der wir tatsächlich leben, uns nicht erreichen. Diese kleinen Figuren sind Modelle einer anderen subjektiven Möglichkeit für den Betrachter, die zugleich auf Erinnerung und Fiktion beruht; ein Modell, mit dem wir spielen können, um uns selbst anders zu entwerfen.

Wenn Künstler vor dem Dilemma stehen, unsere Idealbilder entweder in grotesker Weise zu zeigen, nur aus Körperöffnungen bestehend und das Innere ostentativ nach außen gewendet, oder uns in ein vollkommenes Modell unseres (pluralen) Selbst zu verkleinern, dann gehören Jochen und Group Material wahrscheinlich in die zweite Kategorie. Wir wollten gemeinsam Modelle eines vergleichenden kulturellen Forums entwerfen, welches eine Vollkommenheit wiedergeben sollte, die in dem Sinne ideal war, als daß sie schon über die Form des Versagens hinaus war. Jochens Stimme bei Group Material betonte subjektive Positionen, welche die radikale Objektivierung anderer Menschen zuließen und sogar unterstützten. Er sagte mir einmal, daß er sich ein öffentliches Denkmal wünschte, um ihn daran zu erinnern, daß er einen Unbekannten treffen und

sich vollkommen in ihn verlieben könnte. Ob dieser Unbekannte eine ideale Wiedergabe des Selbst oder eines Anderen ist, scheint nicht besonders wichtig zu sein. In beiden Fällen ist sie undifferenziert anders; jemand, den du oder ich irrtümlich als einen Freund, Begleiter, Kollegen identifizieren könnten. Was mich zurückbringt zu dem Jungen, den wir im Englischen Garten sahen. Weißt du, dieser Junge war eine Verkörperung des Verfahrens von Group Material, von Jochens Gestalt und unserer neuen Ideen damals im Park – in denen nachklang, wie wunderbar es sein kann, phantastische Investitionen in andere Menschen zu machen. Indem wir uns selbst als den idealen Begleiter eines Fremden vorstellen, machen und machen wir immer noch Entwürfe einer anderen Zukunft. Ein solches Gefühl, so denke ich, ist ein Wegweiser zu diesem radikalen Potential der Intimität. Und ein Wegweiser zu unserer Erinnerung daran.

Helmut Draxler

Jochen Klein

Jochen Klein, 1998

Jochen Klein's artistic career has nothing to do with the conventional conceptions of an undeviating development or a consistent persistence. He, too, overplayed the abrupt transitions in his short career not for aesthetic decisions. Full of determination, though, Jochen worked out for himself a very broad artistic vocabulary which ranged from masterly painting to the activist positions in collaboration with Group Material. Not only an advance lay within, though. Rather Jochen continually reintegrated the early approaches and, starting out from criticism of the macho conception of the academic "being of an artist" ultimately arrived at the exceptional paintings of his last years. In 1996, he took up the painting of the previous three years again with a kind of parodic deconstruction of the pictorial conventions of representation of "femininity" and "nature" and soon succeeded in creating new, highly ambivalent visual fantasies. The mostly regressive appearing worlds of emotion of these paintings, expressed in the "embryonic" gestures of youths set in spectacularly painted landscapes, let a boisterous rapture transpire in a flash and simultaneously feel its loss. The parodic is not entirely missing, though,—the paintings are neither really earnest, nor are they even tragic—yet just this parodic aspect permits that distance from which feelings can be painted at all. For this reason the intimacy of these paintings has nothing escapist in itself. It takes gay desire and painting, which it expresses, seriously. This is not "the" universal, expressive painting, but a multiply fractured, minority artistic approach which combines the deconstructive with the reconstructive, the Utopian-narcissistic craving with concrete visual reality and, finally, the political with private self-determination.

I first met Jochen in the spring of 1993 in a seminar at the Munich Academy. We discussed how architecture, design and art in the 60s and early 70s based on megastructures and landscaped interiors, had been devoted to the reformulation of community. The exhibition Die Utopie des Designs [The Utopia of Design] (March/April 1994) at the Kunstverein München developed from this seminar.¹ The seminar group was equally responsible for the conception as regards content as it was for research and the mounting of the exhibition. In the catalogue Jochen wrote a contribution about "Corporate Design, Identity and Culture," in which he analyzed the different approaches to the new corporate identity:

In this situation the corporate identity approach promises an amazingly simple solution. Tailored-made, preplanned regulations will become superfluous when the mission succeeds in anchoring in the staff members that they reciprocally stimulate and control each other at the same time. Then everything takes care of itself, flexibly, appropriate to the situation and target-oriented, which would hardly be possible with technical and bureaucratic systems. Thereby one is conceivably

far removed from a repressive form of integration. It is no longer a matter of exploitation, but voluntary commitment to the apparatus of production achieved through motivation.²

On the one hand, in this quote the subject “repressive tolerance” is discernible, which will still preoccupy Jochen in later works; on the other hand, in the context of the projects, it was extremely important to show how many elements of “social” design of the 60s could be found again in the corporate identities. Otl Aicher’s Olympia Design of 1972 provided a focal point of this transition. Jochen, together with Thomas Eggerer, wallpapered the entrance or the café area at the Kunstverein with sketches from this “Total Design,” which covered an entire region and tried to stretch to the Olympia grounds.

At that time Jochen had already had an eccentric “career” as an academic painter behind him. Unlike the students in his class who were all oriented toward Abstract Expressionism, he took interest in luxurious interiors, façades and flower arrangements that he dissolved in fiery executions of color and bright spaces. Public affirmation and ironic detachment went hand in hand in these paintings. Perhaps one can already read Jochen’s first stance as a gay man within the standardizing academic setting, but in any case important facets of his personality: his interest in the overextravagant and the glamorous, his impish, persistently back-biting charm. Jochen collected children’s books out of pure interest in the superficial. Was there another side? Nothing unfathomable or ambiguous, rather something defensive and protective, I think. The masterly avoidance of every moment of boredom in his environment certainly kept others at a distance, too. Despite his tremendous social nature, a crowd of people was also quickly too much for Jochen at first. Also there was very little place for the expression of private emotions in his “fine filigree” net of witticisms. He detested any kind of behavior of authenticity anyway. For him, intimate knowledge of pedigree dog breeding and his obsessive interest in the complex kinship of the European high nobility were artificial enough and were worthy of his extraordinary power of recollection.

At the time of the preparations for the Utopia exhibitions, Jochen and Thomas were already collaborating on the first works. In 1993, they wrote a text about the Englischer Garten in Munich. Compared with the official rendition of the park as an outstanding Gesamtkunstwerk, they emphasized the political and social discourse around the park, or use deviating from the norm. Laid out in 1789, shortly after the beginning of the French Revolution, its history of origin is closely linked with the development of the bourgeois social order, especially as a symbolic expression and a concrete learning site of categories of bourgeois morals. Many monuments are reminders of bourgeois virtues and call for patriotism. The inscription of the so-called Harmlos [i.e. harmless, peaceful] Statue—a naked, male figure at the former entrance of the park made to look as if it were from ancient Greece—advises: “Walk in peace here, then return fortified for every duty.” For Jochen and Thomas, however, today’s park was also interesting as the largest cruising area in the city.

The meeting of an officially represented and an unofficial and non-representable level holds a peculiar element of comedy. The everyday perception of this seam, which separates both levels and ties them to it, was the starting point of our investigation: Just as every ‘self’ is formed and legitimized by the construction of an ‘other,’ in the same way bourgeois morals have been devised because of the disassociation from their deviating forms of existence.³

Another work consisted in fastening a plaque to a public toilet with the request to “Leave a message.” The gay communication of a pick up spot, the public toilet, was supposed to be brought out into the open and, in the context of current plans for the closing and cultural reutilization of public toilets, refer to a dissident use deviating from the heterosexual norm.

For:

The public toilet is an ephemeral place which is only made up of gestures, glances and craving. It is perceptible only through cognizant awareness.⁴

In the exhibition Oh boy, it’s a girl, which also took place at the Kunstverein München (summer 1994), Jochen and Thomas exhibited an original-sized photo of the plaque. In the catalogue contribution they discussed liberal “public toilet policy” in the service of order, cleanliness and culture:

At the beginning of 1994, Munich’s city government of Social Democrats and Ecologists proposed allocating public toilets for cultural use in the form of rehearsal rooms for music and folklore groups, for instance. In the toilet where we hung our plaque homosexuals were supposed to set up a nice cafe. With the rezoning of this toilet into a ‘gay cafe’ the previous use of the place would be only present in a cleansed and neutralized form as a recollection. In other words, the meaning of the site as a gay meeting place would, in fact, be maintained but would be ‘visible’ by way of its institutionalization, that is to say it would be made controllable and consequently returned to gays in a desexualized form. This process of purification recalls the Christianization of pagan places of worship. Consequently, a place visible at a glance would come into being which would make the ‘grip’ on gay bodies possible.⁵

Before Jochen and Thomas went to New York in the summer of 1994, Jochen painted the first reclining female nude in an idyllic natural setting after kitschy posters by David Hamilton. He himself thought they were too “risqué” for his last exhibition at the academy and therefore produced a series of paintings of flowers, quickly and masterly in the usual way. In the States, Jochen and Thomas then went to “school” once again: Thanks to the good offices of Doug Ashford, they were accepted at the Vermont College of Art, where they spent two weeks each semester respectively for the following two years. There they mainly worked on texts and soon became members of Group Material (along with Julie Ault and Doug Ashford). They returned to Munich as members in the spring of 1995 for the Group Material exhibition Market at the Kunstverein. Market analyzed advertising and marketing strategies which operate with the vocabulary of political movements and are especially addressed to different minorities. Under the motto “It’s time to change

something . . . let your true voice be heard” from the minority-oriented advertising campaign of the telecommunications company AT&T, in 1994, they collected advertisements, their slogans, and the most varied consumer goods in order to call into question marketing strategies of this kind and create flexible expanses for criticism:

Although the woman on the müsli package resembles them (female, black etc.), and although, for instance, a telephone company approves her choice of a homosexual sex partner, it goes to the internalized illusion of political affinities. We know that, but somehow it always functions for sure—when shopping decisions have to be made.⁶

With products bought in Munich (e.g. Deutschländerwürstchen [i.e. canned franks], Negerküsse [literally negro kisses; chocolate covered marshmallows] and the like) the nationalist and racist aspects function nevertheless even more directly and in an undisguised way.

Back in New York, Jochen and Thomas started working on their Ikea project which took place as a display window installation at Printed Matter in SoHo’s Wooster Street (January–March 1996). Ikea is the world’s largest, globally operating furniture group today. The first branch in West Germany was opened in 1974. The practical Scandinavian everyday design, and the easy do-it-yourself installation at home became popular when the political revolt of 1968 had already passed its peak:

Indeed the 1970s could be seen as a period in which the former protesters were integrated into society as a new academic elite, while a small part of the protest movement turned into a militant organization. IKEA furniture is an analogy of this social change; it describes the retreat of the ‘revolt’ into privacy.⁷

In addition to fragments of text, the display window installation used altered advertising material which gave single pieces of furniture significant names like “revolt.” On the whole a multilayered visual structure developed which juxtaposed the successful depolitized, inexpensive variant of the Ikea design with the collective Utopias of the 60s. What followed afterward, however, still puts this collection of criticism and resistance in the shade:

During the 1980’s and 90’s design seemed to have revised its idealistic claims, and began to cater to an affluent and indulgent lifestyle. The design object has become a sign of expertise in good taste. A development that is paralleled in New York by the socio-economic change of SoHo, where art and design present themselves as part of the same spectacle.⁸

Afterward, more joint text productions followed once again, including among others the article published in *Texte zur Kunst* “Gay Politics in the Clinton Era,” which critically examined the conservative tendencies within the gay movement, not struggling against heterosexual family norms, for example, or against the military-industrial complex, but instead wanting to be allowed to marry or enlist in the army.

In June 1996, participation in another Group Material followed, this time for the Three Rivers Arts Festival in Pittsburgh. Art in Public Places, Community-Based Art, and Art in Context were the contents of

the given themes which confronted Group Material with its own history in an institutionalized way. For that reason the group did not try itself to become a part of a “New Genre Public Art,”⁹ but rather apply the specifically activist-analytic method to the festival itself.

As ‘community’ and ‘public’ are amorphous terms it is crucial to question the ideological underpinnings and context as well as the character of social constellations at work when they are invoked. Given recent trends toward professionalization of community-based art alongside privatization of public space, we decided to investigate ‘community’ term in relation to the festival itself.¹⁰

Group Material finally decided to make a montage from passages of official festival dispatches and interviews conducted spontaneously on the streets of Pittsburgh in order to confront lofty intentions with real needs and expectations:

They have really good food. We go to the festival for the food. Usually my wife buys something for the house. We have a new house and have nothing, no paintings on the walls. So we are trying to put something Up.¹¹

And:

When you’re in high school you’re taught that your community is basically your neighborhood. It’s a bit more complicated than that now with every new group that comes along. Obviously there is a new concept of what community is. For one thing, there is a non-geographic concept of what a community is.¹²

But also:

I often walk through the cruising area of Schenley Park because I feel safer there. You rarely see anyone, but you know people are around.¹³

With that, the collaboration with Thomas and with Group Material ended for Jochen. He began to experiment with watercolors again before moving in the fall of 1996 to London to his boyfriend Wolfgang Tillmans. He painted a series of paintings until his far too early death in July 1997.

The first of these paintings took up again Hamilton’s nudes showing the back view from the Munich Academy period, but the landscape portion had now greatly changed: an almost realistically painted field of flowers runs from the right in the painting, tree trunks behind it, drawn with a single, broad brush stroke, structure the surface of the picture; pasted pieces of poster find space in between—a woman leads a horse on a tight rein in the back part of the painting; alongside it, vigorous masterly color-patch painting and in the foreground to the left, an embracing, naked female couple, this time painted from a photo. The picture is a montage of only loosely connecting pictorial parts. The linking colored areas are blurred to the point where they are indistinct. Jochen allowed the still wet paint drip a number of times over the picture. Especially this painting shows a series of painterly possibilities and thus recalls the indexical series of paintings by Michael Krebber. But what can the representations of naked women mean in the paintings of a gay man? On the one hand they are direct quotations from popular, kitschy hetero soft porn from the 70s; on the other hand they are “appropriated” by Jochen, as he himself said, “as an

empty sign.” His paintings used “empty signs” of this kind to define painting as a discourse about the embracing classical conventions of representation of nature and femininity. Everything in these pictures is so obviously fabricated—Jochen went beyond this moment once again in the picture with the red poppy, which shines as if from a landscape blurred with a soft-focusing lens,—that many might think they are “kitschy” perhaps. But it was a matter of the reassurance of a place where Jochen only had to paint: to paint without being a “painter,” that is to say without degenerating into the old universal gestures of most painters and from here arrive at newer and more direct formulations.

Then he replaced the quotations of naked women with directly painted youths. For them, too, there were photographic models, but they are by and large so altered in the painting that they have no more character of quotation. In one painting a youth cuddles with slightly drawn knees to a white cushion in the middle of the landscape. This landscape has also changed. It no longer falls apart in a montage manner, but receives strong solidarity by means of the central tree trunk in the upper middle of the picture. A ludicrous light shines behind the tree. In the background paths run to the left and to the right of it. The Bavarian alpine mountain range—if you so will—constitutes the finish. This time Jochen put a rhythmically accentuated network of lines and glaring colored surfaces over the blurred surfaces. Even the leaves dissolve into pure patches of color. In this way a dynamic evolves in the painting which contrasts with the reposing youth. Another painting shows a crouching youth in a thicket of birches. It does not have the broad perspective of the other paintings; the strong colors cut off the background. Here the idyllic landscape hems in the youth even closer. Only the tree trunk against which he is leaning in this painting rises to the top in a phallic way and breaks out of this confinement with its branches. Is the youth in these pictures now a potential object of love, or does he represent Jochen himself as a youth or as a child, even? This question is not easy to answer; it leads to the decision whether one wants to see a rather amorous fantasy with melancholic affinities in the painting or a regressive element which evokes one's own childhood with the dawning of the consciousness of one's own sexuality. I think that both aspects are effective in all these paintings, and yet a cautious shift from one to the other has been staged.

Another painting starts from a regressive motif: This time a somewhat older looking youth rises stripped to the waist from a floral wreath. Symbolically one might consider it to be the scene of a birth, if it were not for the fact that the youth is holding a cat in his arms. The ground on which he is lying is only a yellow flourish in the painting with allusions to more flowers on it. A white “nothing” comes around the outside and the corners of the painting—to put it drastically—are painted in the color of excrement. This painting hardly has any space; it is not a montage, either, but is organized on the surface from the middle and the edges. The relationships of color, forms and motifs are in no way clear and yet extremely clear. Only the motif itself still refers to the regressive aspect. The colors and the youth's smile

itself speak another, sexually charged and overextravagant language. Perhaps the cat, psychoanalytically speaking, an object of transition, leading from infantile regression to mature object selection. A remarkable painting shows a young man in a bright clearing, framed by dark shadows. In a particular way this picture, which is masterly painted, with light, colors and concrete signs also merging as background and foreground, is devoid of all regressive moments. The somewhat stiff standing young man is a pure object. He does not even have ground under him anymore to move independently. Instead he is elevated and framed by a painterly fireworks. Inevitably, these interpretations are very subjective. They beat a path that comes round to an end. That is because texts are themselves constructions and like to come to a sensible and, to some extent, logical finish. For this reason I wish to ascertain that I have starkly fabricated the conclusion of this text. It was never intended to be an artistic finish. It was no way Jochen's feeling to have arrived at some end point. He stood at the beginning.

1 Apart from Jochen Klein and Thomas Eggerer, the project group of the exhibition *The Utopia of Design* included Undine Goldberg, Florian Hüttner, Josef Kramhöller, Cornelia Wittmann and Amelie Wulfen. Vitus H. Weh took charge of coordination.

2 Jochen Klein, “Corporate Design, Identity and Culture,” in Helmut Draxler and Vitus H. Weh, eds., *Die Utopie des Designs*, exh. cat. Kunstverein München (Munich, 1994), n.p.

3 Jochen Klein and Thomas Eggerer, “Der Englische Garten in München” (unpublished manuscript, Munich, 1994), p. 1.

4 Jochen Klein and Thomas Eggerer, “Leave a Message,” in Hedwig Saxenhuber and Astrid Wege, eds., *Oh Boy, It's a Girl! Feminismen in der Kunst*, exh. cat. Kunstverein München (Munich, 1994), pp. 72–73.

5 Ibid.

6 Group Material, *Market*, exh. cat. Kunstverein München (Munich, 1995), n.p.

7 Jochen Klein and Thomas Eggerer, press text for IKEA: *A Window Installation at Printed Matter, Inc.* (New York, 1996).

8 Ibid.

9 Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, 1995). For criticism of this work see Miwon Kwon, “Im Interesse der Öffentlichkeit: Die Arbeit mit und für Communities,” in Springer: *Hefte für Gegenwartskunst* (Vienna, December 1996–February 1997), pp. 30–35.

10 Group Material, text montages in the program brochure of the Three Rivers Arts Festival (Pittsburgh, 1996), p. 2.

11 Ibid., p. 6.

12 Ibid., p. 10.

13 Ibid., p. 13.

Helmut Draxler

Jochen Klein

Jochen Klein, 1998

Jochen Kleins künstlerischer Werdegang hat nichts mit den gängigen Vorstellungen einer gradlinigen Entwicklung oder einer widerspruchsfreien Konsequenz zu tun. Auch stilisierte er die Sprünge in seiner kurzen Laufbahn nicht zu ästhetischen Entscheidungen. Jochen erarbeitete sich vielmehr zielsstrebig ein breites künstlerisches Vokabular, das von virtuoser Malerei bis hin zu aktivistischen Positionen in der Zusammenarbeit mit Group Material reichte. Das allein ist jedoch noch kein Fortschritt, vielmehr reintegrierte Jochen immer wieder die früheren Ansätze und kam schließlich, ausgehend von einer Kritik an der machohaften Konzeption des akademischen »Maler-Seins«, zu den hervorragenden Bildern seiner letzten Zeit. 1996 nahm er die drei Jahre zurückliegende Malerei in einer Art parodistischer Dekonstruktion der bildnerischen Darstellungskonventionen von »Weiblichkeit« und »Natur« wieder auf und gelangte bald zu neuen, höchst ambivalenten Bild-Phantasien. Die meist stark regressiv anmutenden Gefühlswelten dieser Bilder, ausgedrückt in den »embryonalen« Gebärden von Jünglingen, die in spektakulär gemalte Landschaften gesetzt wurden, lassen ein wildes Glück aufleuchten und gleichzeitig dessen Verlust spüren. Das Parodistische ist jedoch nicht völlig verschwunden – die Bilder sind nie wirklich ernst oder gar tragisch –, denn gerade dieses Parodistische lässt jene Distanz zu, aus der heraus Gefühle überhaupt malbar sind. Deshalb hat die Intimität dieser Bilder nichts Eskapistisches an sich. Sie nimmt ein schwules Begehr und die Malerei, die es artikuliert, ernst. Das ist nicht »die« universelle, expressive Malerei, sondern ein vielfach gebrochener, minoritärer künstlerischer Ansatz, der das Dekonstruktive mit dem Rekonstruierenden, das utopisch-narzißtische Verlangen mit der konkreten Bildwirklichkeit und schließlich das Politische mit privater Selbstbehauptung verbindet.

Ich lernte Jochen im Frühjahr 1993 im Rahmen eines Seminars an der Münchener Akademie kennen. Wir diskutierten anhand von Megastructures und Wohnlandschaften, wie sich in den 60er und frühen 70er Jahren Architektur, Design und Kunst der Reformulierung von Gemeinschaft verschrieben hatten. Aus diesem Seminar entstand die Ausstellung *Die Utopie des Designs* (März/April 1994) im Kunstverein München.¹ Die Seminargruppe war für die inhaltliche Konzeption ebenso mitverantwortlich wie für die Recherchen und den Ausstellungsaufbau. Im Katalog schrieb Jochen einen Beitrag über »Corporate Design, Identity and Culture«, in dem er die verschiedenen Ansätze neuer Corporate Identities seit den 70er Jahren analysierte:

In dieser Situation verspricht der Corporate Identity-Ansatz eine verblüffend einfache Lösung. Maßgeschneiderte und vorgeplante Reglementierungen werden überflüssig, wenn es gelingt, die Mission in den Mitarbeitern zu verankern, daß sie sich gegenseitig stimulieren und gleichzeitig

kontrollieren. Dann erledigt sich von selbst, flexibel, situationsgerecht und zielbezogen, was durch technische und bürokratische Maßnahmen kaum zu schaffen wäre. Damit ist man denkbar weit entfernt von einer repressiven Form der Eingliederung. Es geht nicht mehr um Ausbeutung, sondern um freiwillige, durch Motivation erzielte Bindung an den Produktionsapparat.²

In diesem Zitat klingt einerseits das Thema »repressive Toleranz« an, das Jochen in späteren Arbeiten noch beschäftigen wird, andererseits war es im Zusammenhang des Projekts äußerst wichtig zu zeigen, daß viele Elemente des »sozialen« Designs der 60er Jahre sich in den Corporate Identities wiederfinden. Als Brennpunkt dieses Übergangs bot sich Otl Aichers Olympia-Design von 1972 an. Jochen tapezierte gemeinsam mit Thomas Eggerer den Eingangs- bzw. Café-Bereich im Kunstverein mit den Skizzen dieses »Total-Design(s)«, das eine ganze Region erfäßte und auf das Olympiagelände zuzurichten versuchte. Jochen hatte zu dieser Zeit schon eine schräge »Karriere« als akademischer Maler hinter sich. Im Gegensatz zu den Kommilitonen seiner Klasse, die sich alle am abstrakten Expressionismus orientierten, interessierten ihn feudale Interieurs, Fassaden und Blumenarrangements, die er in feurige Farbspiele und lichtvolle Räume auflöste. Offensichtliche Affirmation und ironische Distanzierung gingen in diesen Bildern Hand in Hand. Vielleicht kann man daran bereits eine erste Positionierung Jochens als schwulem Mann innerhalb des normierenden akademischen Settings ablesen, in jedem Fall aber wichtige Facetten seiner Persönlichkeit: sein Interesse am Überbordenden und Glamourösen, seinen schelmenhaften, ständig lästernden Charme. Jochen sammelte Kinderbücher aus purem Interesse an den Oberflächen. Gab es da eine andere Seite? Nichts Abgründiges oder Doppelbödiges, eher etwas Abwehrendes und Schützendes, denke ich. Das virtuose Vermeiden jeden Moments der Langeweile in seiner Umgebung hielt die anderen durchaus auch auf Distanz. Eine Menge von Leuten war Jochen, trotz seiner enorm sozialstrukturierten Natur, erstmal auch schnell zuviel. Desgleichen gab es in den »hochfiligranen« Netzen seines Sprachwitzes sehr wenig Platz für den Ausdruck privater Gefühle. Jede Art von Authentizitätsgebaren war ihm ohnehin zuwider. Intime Kenntnisse von Hundezuchtrassen und ein obsessives Interesse für die komplexen Verwandtschaftsverhältnisse des europäischen Hochadels waren ihm künstlich genug und seinem außergewöhnlichen Erinnerungsvermögen würdig.

Zur Zeit der Vorbereitungen für die *Utopie*-Ausstellungen arbeiteten Jochen und Thomas bereits an den ersten gemeinsamen Arbeiten. Noch 1993 verfaßten sie einen Text über den Englischen Garten in München. Gegenüber der offiziellen Darstellung des Parks, als einem einzigartigen Gesamtkunstwerk, betonten sie politische und soziale Diskurse rund um den Park bzw. dessen von der Norm abweichende Gebrauchsweisen. 1789, kurz nach Beginn der Französischen Revolution angelegt, ist seine Entstehungsgeschichte eng mit der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaftsordnung verknüpft, insbesondere als symbolischer Ausdruck und konkreter Lernort bürgerlicher Moralkategorien. Viele Denkmäler mahnen bürgerliche Tugenden an und fordern nationale Gesinnung

ein, die Inschrift der sog. Harmlos-Statue, einer nackten männlichen, auf altgriechisch getrimmten Figur am ehemaligen Eingang zum Park, empfiehlt: »Harmlos wandelt hier, dann kehret gestärkt zu jeder Pflicht zurück.«

Für Jochen und Thomas war aber auch der heutige Park, z. B. als größte cruising area der Stadt, interessant:

Das Aufeinandertreffen einer offiziell repräsentierten und einer inoffiziellen und nicht repräsentierbaren Ebene birgt eine eigentümliche Komik. Das alltägliche Wahrnehmen dieser Nahtstelle, die beide Ebenen trennt und an sich bindet, war der Ausgangspunkt unserer Untersuchung: So wie sich jedes ›Selbst‹ durch die Konstruktion eines ›Anderen‹ konstituiert und legitimiert, so hat sich bürgerliche Moral über die Abgrenzung der von ihr abweichenden Existenzformen konstituiert.³ Eine weitere Arbeit bestand darin, an einer öffentlichen Toilette eine Tafel mit der Aufforderung »Leave a message« anzubringen. Die schwule Kommunikation einer Klappe sollte nach außen gebracht werden und im Kontext der aktuellen Pläne zur Schließung und kulturellen Umnutzung der Häuschen auf eine von der heterosexuellen Norm abweichende, dissidente Nutzung verweisen. Denn:

Die Klappe ist ein ephemerer Ort, der sich lediglich aus Gesten, Blicken und dem Begehen konstituiert. Er ist nur durch wissende Aufmerksamkeit wahrnehmbar.⁴

In der Ausstellung *Oh Boy, It's a Girl!*, ebenfalls im Kunstverein München (Sommer 1994), stellten Jochen und Thomas ein originalgroßes Foto der Tafel aus. Im Katalogbeitrag diskutierten sie die liberale »Klappen-Politik« im Dienst von Ordnung, Sauberkeit und Kultur:

Die rot-grüne Stadtregierung Münchens machte Anfang 1994 den Vorschlag, die Toilettenhäuser einer kulturellen Nutzung, etwa in Form von Übungsräumen für Musik- und Folkloregruppen, zuzuführen. In der Klappe, an der wir unsere Tafel anbrachten, sollten sich ›Homosexuelle ein nettes Cafe einrichten‹. Mit der Umwidmung dieser Klappe in ein ›schwules Cafe‹ wäre die vormalige Benutzung des Ortes nur noch in bereinigter und entschärfter Form als Erinnerung präsent. Mit anderen Worten: Die Bedeutung des Ortes als Schwulentreff würde zwar beibehalten, aber er wäre durch seine Institutionalisierung sichtbar, d. h. kontrollierbar gemacht und würde somit in entsexualisierter Form an die Schwulen zurückgegeben. Dieser Läuterungsprozeß erinnert an die Christianisierung heidnischer Kultstätten. Somit entstünde ein überschaubarer Ort, der den ›Zugriff‹ auf den schwulen Körper ermöglichen würde.⁵

Bevor Jochen und Thomas im Sommer 1994 nach New York gingen, malte Jochen die ersten weiblichen Rückenakte in einer idyllischen Naturszenerie nach den kitschigen Postern von David Hamilton. Er selbst fand sie zu »gewagt« für seine letzte Akademie-Ausstellung und fertigte deshalb noch schnell und in gewohnter Weise virtuos eine Serie von Blumenbildern.

In den Staaten gingen Jochen und Thomas dann nochmals »Zur Schule«: Dank der Vermittlung von

Doug Ashford wurden sie im Vermont College of Art aufgenommen, wo sie die folgenden beiden Jahre jeweils zwei Wochen pro Semester verbrachten. Die restliche Zeit lebten sie in New York. Dort arbeiteten sie hauptsächlich an Texten und wurden bald Mitglieder von Group Material (neben Julie Ault und Doug Ashford). Als solche kehrten sie im Frühjahr 1995 zur Group-Material-Ausstellung *Market* in den Kunstverein nach München zurück. *Market* analysierte Werbe- und Marketingstrategien, die mit dem Vokabular politischer Bewegungen agierten und speziell an verschiedene Minderheiten adressiert waren.

Unter dem Motto, »Es ist Zeit, etwas zu ändern ... laß Deine wahre Stimme hören« aus der an Minderheiten orientierten Werbekampagne der Telekommunikationsfirma AT&T, 1994, versammelten sie Anzeigen, deren Slogans und verschiedenste Konsumgüter, um Marketing-Strategien dieser Art zu problematisieren und flexible Räume der Kritik zu schaffen:

Obwohl die Frau auf der Müsilpackung ihnen vielleicht ähnlich sieht (weiblich, schwarz usf.), oder obwohl beispielsweise eine Telefongesellschaft ihre Wahl eines gleichgeschlechtlichen Sexpartners gutheißt, geht es doch eigentlich um die verinnerlichte Illusion politischer Affinitäten. Wir wissen das. Aber irgendwie funktioniert es doch immer - beim Einkaufen müssen Entscheidungen getroffen werden.⁶

Bei den in München gekauften Waren (z. B. Deutschländerwürstchen, Negerküsse u. ä.) funktionierte die nationalistischen und rassistischen Aspekte allerdings noch viel direkter und in unverblümter Weise.

Zurück in New York begannen Jochen und Thomas an ihrem *Ikea*-Projekt zu arbeiten, das als Schaufenster-Installation bei Printed Matter in Soho's Wooster Street stattfand (Januar-März 1996). *Ikea* ist heute der weltgrößte, global agierende Möbel-Konzern. 1974 wurde die erste Filiale in der Bundesrepublik eröffnet. Das praktische skandinavische Alltagsdesign, leicht selbst zu Hause zu installieren, wurde populär, als die politische Revolte der 68er Zeit ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte:

Indeed the 1970's could be seen as a period in which the former protesters were integrated into society as a new academic elite, while a small part of the protest movement turned into a militant Organization. IKEA furniture is an analogy of this social change: it describes the retreat of the ›revolt into privacy.‹⁷

Die Schaufenster-Installation benutzte neben Textfragmenten verändertes Werbematerial, das einzelnen Möbelstücken vielsagende Namen, beispielsweise »Revolt«, gab. Insgesamt entstand eine mehrschichtige visuelle Struktur, die den kollektiven Utopien der 60er Jahre die erfolgreich entpolitisierte Billigvariante des *Ikea*-Designs gegenüberstellte. Was danach folgte, stellt diese Vereinnahmungen von Kritik und Widerstand allerdings noch in den Schatten:

»During the 1980's and 90's design seemed to have revised its idealistic claims, and begun to cater to an affluent and indulgent lifestyle. The design object has become a sign of expertise in good taste. A development that is paralleled in New York by the socio-economic change of SoHo, where art and design

present themselves as part of the same spectacle.«⁸ Danach arbeiteten sie verstärkt gemeinsam an Texten, u. a. dem in *Texte zur Kunst* veröffentlichten Artikel »Gay Politics in the Clinton-Ära«, der sich kritisch mit den konservativen Tendenzen innerhalb der Schwulen-Bewegung auseinandersetzt, z. B. nicht mehr gegen die heterosexuellen Familien-Normen oder den militärisch-industriellen Komplex zu kämpfen, sondern dafür, heiraten bzw. ins Militär eintreten zu dürfen.

Im Juni 1996 folgte eine weitere Group-Material-Beteiligung, diesmal beim Three Rivers Arts Festival nach Pittsburgh. »Art in Public Places«, »Community-Based Art« oder »Art in Context« waren die inhaltlichen Vorgaben, die Group Material auf institutionalisierte Weise mit ihrer eigenen Geschichte konfrontierte. Die Gruppe versuchte daher, nicht selbst Teil einer »New Genre Public Art«⁹ zu werden, sondern die spezifisch aktivistisch-analytischen Methoden auf das Festival anzuwenden:

As ›Community‹ and ›public‹ are amorphous terms it is crucial to question the ideological underpinnings and context as well as the character of social constellations at work when they are invoked. Given recent trends toward professionalization of community-based art alongside privatization of public space, we decided to investigate ›community‹ term in relation to the festival itself.¹⁰

Group Material entschied sich schließlich, eine Montage aus Textstellen offizieller Festival-Aussendungen und spontan auf den Straßen Pittsburghs geführter Interviews zu machen, um die hochgeschraubten Intentionen mit den realen Bedürfnissen und Erwartungen zu konfrontieren, z. B.:

They have really good food. We go to the festival for the food. Usually my wife buys something for the house. We have a new house and have nothing, no paintings on the walls. So we are trying to put something up.¹¹

Oder:

When you're in High School you're taught that your community is basically your neighbourhood. It's a bit more complicated than that now with every new group that comes along. Obviously there is a new concept of what a community is. For one thing, there is a non-geographic concept of what a community is.¹²

Oder aber:

I often walk through the cruising area of Schenley Park because I feel safer there. You rarely see anyone, but you know people are around.¹³

Damit war die gemeinsame Arbeit mit Thomas und Group Material für Jochen beendet. Er begann wieder mit Aquarellen zu experimentieren, bevor er im Herbst 1996 zu seinem Freund Wolfgang Tillmans nach London zog. Bis zu seinem allzu frühen Tod im Juli 1997 malte er eine Reihe von Bildern.

Die ersten dieser Bilder nahmen die Rückenakte Hamiltons aus der Münchener Akademiezeit wieder auf – der landschaftliche Teil hatte sich nun aber stark verändert, ein fast realistisch gemaltes Blumenfeld führt von rechts in das Bild, Baumstämme, die mit einem einzigen, breiten Pinselstrich gezogen wurden, strukturieren im Hintergrund die Bildfläche, dazwischen finden aufgeklebte Poster-Teile Platz – eine Frau führt ein Pferd an den Zügeln in den hinteren

Raumteil des Bildes, daneben steht kräftig-virtuose Farb-Fleck-Malerei und vorne links das nackte, umschlungene Frauenpaar, hier von einem Foto abgemalt. Das Bild ist eine Montage von nur lose zusammenhängenden Bildteilen. Die verbindenden Farbpartien sind ins Unklare verwischt, und die noch nasse Farbe ließ Jochen vielfach über das Bild rinnen. Insbesondere dieses Bild führt eine Reihe malerischer Möglichkeiten vor und erinnert so an die indexikalischen Malserien von Michael Krebber. Was aber können die Darstellungen nackter Frauen in den Bildern eines schwulen Mannes bedeuten? Einerseits sind sie Zitate aus populären, kitschigen Hetero-Softpornos der 70er Jahre, andererseits von Jochen, wie er selbst sagte, »als leere Zeichen angeeignet«. Seine Bilder benutzten solche »leere[n] Zeichen«, um die Malerei als Diskurs über die miteinander verschrankten klassischen Darstellungskonventionen von Natur und Weiblichkeit zu bestimmen. Alles ist so offensichtlich konstruiert in diesen Bildern – im Bild mit dem roten Mohn, der aus einer wie mit dem Weichzeichner verwischten Landschaft leuchtet, übersteigerte Jochen diesen Moment noch einmal –, so daß sie selbst vielleicht für »kitschig« gehalten werden könnten. Doch es ging um die Rückversicherung eines Ortes, von dem aus für Jochen zu malen war: zu malen, ohne »Maler« zu sein, d. h. ohne in die alte, universelle Geste der meisten Maler zu verfallen, von hier aus zu neueren und direkteren Formulierungen zu gelangen.

Dann ersetzte er die Zitate von nackten Frauen durch gemalte Jungen. Auch für sie gab es fotografische Vorlagen, aber sie sind so weit malerisch umgestaltet, daß sie keinen Zitatcharakter mehr haben. Auf einem Bild schmiegt sich ein Junge mit leicht angezogenen Knien an ein weißes Kissen inmitten der Landschaft. Auch diese Landschaft hat sich verändert. Sie fällt nicht mehr montageartig auseinander, sondern erhält durch einen zentral gesetzten Baumstamm in der oberen Bildmitte einen starken Zusammenhalt. Hinter dem Baum leuchtet ein absurdes Licht auf. Links und rechts davon ziehen Wege in den Hintergrund. Den Abschluß bildet – wenn man so will – die bayrische Alpenkette. Über die verwischten Flächen setzte Jochen hier ein rhythmisch akzentuiertes Liniengeflecht und grellbunte Farbflächen, auch die Blätter lösen sich in reinen Farbflecken auf. Im Bild entsteht so eine Dynamik, die im Gegensatz zu dem ruhenden Jungen steht. Ein anderes Bild zeigt einen hockenden Jungen im Birkengebüsch. Es hat aber nicht die weite Perspektive der anderen Bilder, die kräftigen Farben schließen den Hintergrund ab. Hier umfaßt die malerische Landschaft den Jungen noch enger, nur der Baumstamm, an den er sich lehnt, ragt phallisch nach oben und bricht mit seinen Ästen die Enge auf. Ist der Junge in diesen Bildern nun ein potentielles Liebesobjekt oder stellt er Jochen als Jugendlichen selbst oder gar als Kind dar? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, sie führt zur Entscheidung, ob man in diesem Bild eher eine Liebesphantasie mit melancholischen Anteilen sehen will oder ein regressives Element, das die eigene Kindheit mit der Bewußtwerdung der eigenen Sexualität evoziert. Ich denke, daß in all diesen Bildern beide Aspekte wirksam sind und doch eine behutsame Verschiebung vom einen zum anderen inszeniert wird.

Noch ein anderes Bild geht von einem regressiven Motiv aus: Ein Junge, diesmal etwas älter wirkend, ragt mit dem nackten Oberkörper aus einem Blumenkranz, symbolisch könnte man die Szene für eine Geburt halten, hielte der Junge nicht selbst eine Katze im Arm. Der Boden, auf dem er liegt, ist nur ein gelber Schwung im Bild mit einer Andeutung weiterer Blumen. Außenrum kommt ein weißes »Nichts«, und die Bildecken sind – drastisch gesprochen – kackbraun ausgemalt. Dieses Bild hat fast keinen Raum, es ist auch keine Montage, sondern es organisiert sich in der Fläche von der Mitte und den Rändern her. Die Beziehe der Farben, Formen und Motiv sind in keiner Weise eindeutig und doch überaus eindeutig. Nur das Motiv selbst verweist noch auf einen regressiven Aspekt, die Farben und das Lächeln des Jungen selbst sprechen eine andere, sexuell aufgeladene und überbordende Sprache. Vielleicht ist die Katze, spekulativ-psychoanalytisch gesprochen, ein Übergangsobjekt, das aus der infantilen Regression in die reife Objektwahl führt.

Ein bemerkenswertes Bild, das Jochen gemalt hat, zeigt einen jungen Mann auf einer hellen Waldlichtung stehend, von dunklen Schatten umrahmt. Dieses in besonderer Weise virtuos gemalte Bild, in dem Lichter, Farben und gegenständliche Zeichen ebenso ineinander übergehen wie Hintergrund und Vordergrund, ist bar jeglicher regressiven Momente. Der etwas steif dastehende junge Mann ist pures Objekt. Er hat nicht einmal mehr einen Boden unter sich, um sich selbsttätig zu bewegen, da wird er emporgehoben gegen ein malerisches Feuerwerk, das ihn umrahmt.

Solche Interpretationen sind notwendigerweise sehr subjektiv. Sie schlagen einen Bogen, der an ein Ende kommt. Das deshalb, weil Texte selbst Konstruktionen sind und gerne zu einem sinnvollen, einigermaßen logischen Abschluß gebracht werden wollen. So möchte ich festhalten, daß der Schluß dieses Textes stark von mir selbst konstruiert ist. Als künstlerischer Abschluß war er so nie gewollt. Es war keineswegs Jochens Gefühl, an irgendeinem Endpunkt angekommen zu sein. Er selbst stand erst am Anfang.

1 Zur Projektgruppe der Ausstellung *Die Utopie des Designs* gehörten neben Jochen Klein und Thomas Eggerer noch Urdine Goldberg, Florian Hüttner, Josef Kranthöller, Cornelia Wittmann und Amelie Wulffen. Die Koordination erfolgte durch Vitus H. Weh.

2 Jochen Klein, »Corporate Design, Identity and Culture«, in: *Die Utopie des Designs*, hrsg. von Helmut Draxler und Vitus H. Weh, Ausst.-Kat. Kunstverein München 1994, o. S.

3 Jochen Klein und Thomas Eggerer, »Der Englische Garten in München«, unveröffentlichtes Manuskript, München 1994, S. 1.

4 Jochen Klein und Thomas Eggerer, »Leave a Message«, in: *Oh Boy, It's a Girl! Feminismen in der Kunst*, hrsg. von Hedwig Saxenuber und Astrid Wege, Ausst.-Kat. Kunstverein München 1994, S. 72–73.

5 Ebd.

6 Group Material, *Market*, Ausst.-Kat. Kunstverein München 1995, o. S.

7 Jochen Klein und Thomas Eggerer, Pressetext für »IKEA«, *A Window Installation at Printed Matter, Inc.*, New York 1996.

8 Ebd.

9 Suzanne Lacy (Hrsg.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995; zur Kritik daran: Miwon Kwon, »Im

Interesse der Öffentlichkeit. Die Arbeit mit und für Communities«, in: *Springer. Heft für Gegenwartskunst*, Dezember 1996–Februar 1997, S. 30–35.
 10 Group Material, Textmontage im Programmheft des Three Rivers Arts Festival, Pittsburgh 1996, S. 2.
 11 Ebd., S. 6.
 12 Ebd., S. 10.
 13 Ebd., S. 13.

Ronald Jones

Jochen Klein at Feature, New York Frieze, 1998

These are without doubt enchanted paintings and have reawakened more than just my eyes to the potential for a rather tragically cast genre: the melancholy figure captured within a landscape of pure solace. They make me first wonder about the status of landscape. Standing before Jochen Klein's pictures the provincial reaction is to think back to Antoine Watteau and the wondrous silvery tapestry scenes of *L'Embarquement pour Cythere*, or even to *Le Moulinet devant la charmille* by Watteau's follower Nicolas Lancret. But this is short-sighted. These are not pictures of the fete galant genre—they are more Northern in their feeling. It is true they are about sensation, but they are even more a contemporary meditation on the transcendent landscape. They are also the pictures of someone who worked "directly," and so, before taking this discussion toward the realm of Caspar David Friedrich it is useful to visit the sympathies of John Constable. In 1802 Constable, who was then 26, nearly the age of Klein who died at 30, wrote to his friend Dunthorne that he would "endeavour to get a pure and unaffected manner of representing the scenes that may employ me." The same applies to Jochen Klein.

Klein's own pure and unaffected manner surfaces with none of the wry scepticism of the landscape tradition that David Deutsch and others evolved a decade ago. To think of his work in relation to Deutsch and that crowd is to rekindle the old debate between landscape and history painting. By academics, landscape was understood as subordinate to history painting because it was unqualified to depict ennobling events. Klein was beyond that. He traced the surface of visual incident and negotiated the tricky difference between what it means to be unaffected before the canvas and the process of selection and representation before his subject. These pictures have a taste for what it means to be a "natural painter" circa 1998. And for this reason his work is captivating; not at all because he rivals Constable or Friedrich. He certainly does not. Klein's paintings magnify ponderous ideas but of a very different order.

Whatever else they are, these are Romantic paintings. When in 1802 Philipp Otto Runge said "... everything is becoming more airy and light than before ... everything gravitates towards landscape" he could have been talking about Klein's paintings. Klein sets aside the oldest tradition of the classical landscape where nature exists subordinate to humankind, merely reflecting our desires, and actions upon the world. For his paintings Klein commissioned Kant's ideas found in Critiques, that tell us how awareness forms experience and that the ultimate representation of the "thing-in-itself" is an illusion.

In *Ohne Titel* (Untitled, 1997), an ethereal light undulates through a thick tree canopy, glowing around an adolescent boy in blue pants and jacket, standing within a small glade. An abundant atmosphere of light leaves him secluded and lonesome and uncommonly desirous. He appears on the brink of transmogrification. Everything is quite intangible, like glimpsing an apparition but with tragic undertones. Klein's pictures give new worth to "sentiment" without being sentimental. And he must have keenly appreciated the limits of what paintings can portray. For me his pictures invoke the words of William Hazlitt who wrote nearly two centuries ago about the romantic tradition of landscape: "Our feelings, carried out of themselves, lose their grossness and their husk, are rarefied, expanded, melt into softness and brighten into beauty.... We drink the air before us, and borrow a more refined existence from objects that hover on the brink of nothingness."

With the boy in the glade, ambiguity reigns: could this be the moment where the voyeur is unmasks, or a private,

twinkling daydream? And yet for all this instrumental subtlety the painting technique is purely vernacular, nearer illustration than anything else, filled with slurs of washes and dapples and facile scumbling and sprits of paint. Klein's gift was to liberate two worlds that seem especially orphaned in the art world: the stale history of romantic landscape painting and a pedestrian, textbook technique of cliché in order to resuscitate and then reframe the drama of spiritual allusion and the moods of the landscape. Klein invested deeply in the potential for painting to express human emotion in the first person, fluttering on Hazlitt's brink of nothingness, but he also seems to share its limitations with us. His Romantic pockets were very deep but he seemed hardly nostalgic for an earlier and simpler life for painting. No, it is another thing entirely. I recall what Johann Dahl once said about Friedrich because it applies here so well: "Friedrich saw in a particularly tragic way ... the limits of what can be represented in painting."

Ronald Jones

Jochen Klein bei Feature, New York

Frieze, 1998

Diese Gemälde sind zweifellos bezaubernd und haben sicher nicht nur meinen Blick für das Potenzial eines eher tragisch besetzten Genres neu geschärft: die melancholische Figur, gefangen in einer Landschaft reinen Trostes. Sie bringen mich zunächst dazu, über den Status der Landschaft zu sinnieren. Steht man vor Jochen Kleins Bildern, denkt man ganz provinziell an Antoine Watteau und an die wundersamen, silbern schimmernden Tapisserie-Szenen von *L'embarquement pour Cythère* oder sogar an *Le moulinet devant la char-mille* von Watteaus Nacheiferer Nicolas Lancret. Doch diese Betrachtung wäre kurzsichtig. Dies sind keine Bilder des »fête galante«-Genres – ihre Stimmung ist eher von nördlicher Wesensart. In ihnen geht es um den Sinneseindruck, doch mehr noch sind sie eine zeitgenössische Meditation über die transzendenten Landschaft. Sie sind auch die Bilder eines Künstlers, der »direkt« arbeitete, und bevor diese Diskussion daher ins Reich von Caspar David Friedrich führt, macht es Sinn, kurz auf John Constable einzugehen. 1802, als Constable 26 Jahre alt war – fast so alt wie Klein, der mit 30 Jahren starb – schrieb er an seinen Freund John Dunthorne, dass er danach strebe, eine reine und ungekünstelte Art zu finden, um die Szenen, die ihn beschäftigten, darzustellen. Dies trifft auch auf Jochen Klein zu.

Kleins eigene unverfälschte und ungekünstelte Art ist frei vom trockenen Skeptizismus der Landschaftstradition, die David Deutsch und andere Künstler vor einem Jahrzehnt entwickelten. Kleins Werk in Relation zu Deutsch und dessen Umfeld zu betrachten, hieße, die alte Debatte zwischen Landschafts- und Historienmalerei wieder anzufachen. Akademiemitglieder ordneten die Landschaftsmalerei der Historienmalerei unter, weil sie nicht geeignet sei, erhabende Ereignisse bildlich darzustellen. Klein stellte sich über diese Sichtweise. Er erforschte die Oberfläche des visuellen Geschehens und überwand den heiklen Unterschied zwischen dem Ungekünstelten vor der Leinwand und dem Prozess der Auswahl und Darstellung seines Sujets. Seine Bilder vermittelten einen Eindruck davon, was es bedeutete, um 1998 ein »Naturmaler« zu sein. Genau aus diesen Gründen ist sein Werk so faszinierend, doch keinesfalls deshalb, weil er mit Constable oder Friedrich konkurriert. Das tut er gewiss nicht. Kleins Gemälde inszenieren bedeutungsschwangere Ideen einer ganz anderen Kategorie.

Seine Bilder sind definitiv Gemälde in der Tradition der Romantik. »Alles ist luftiger und leichter, [...] es drängt sich alles zur Landschaft« – als Philipp Otto Runge 1802 diese Worte schrieb, hätte er damit Kleins Gemälde meinen können. Klein legte die älteste Tradition der klassischen Landschaftsmalerei beiseite, bei der die Existenz der Natur derjenigen des Menschen untergeordnet ist und lediglich als Spiegelbild menschlicher Sehnsüchte und menschlichen Handelns begriffen wird. Für seine Gemälde bediente sich Klein der Ideen, die Immanuel Kant in seinen

Kritiken darlegte, um zu erklären, wie Wahrnehmung Erfahrung formt und dass die ultimative Darstellung des »Dinges an sich« eine Illusion ist. In *Ohne Titel* (1997) strömt ein ätherisches Licht durch ein dichtes Blätterdach und umglüht einen heranwachsenden Jungen in blauer Hose und Jacke, der auf einer kleinen Lichtung steht. Die übergroße Lichtfülle lässt ihn abgesondert und einsam und ungewöhnlich sehnsüchtig erscheinen. Er scheint am Rande einer wundersamen Verwandlung zu sein. Das Ganze ist nicht wirklich fassbar, wie der Anblick einer zauberhaften Erscheinung, jedoch mit tragischen Untertönen. Kleins Bilder lassen das »Sentiment« in neuem Licht erscheinen, ohne sentimental zu sein. Er war sich der Grenzen der Malerei bei der Darstellung offensichtlich deutlich bewusst und machte sie sich gezielt zunutze. Seine Bilder erinnern mich an die Worte von William Hazlitt, der vor fast zwei Jahrhunderten Folgendes über die romantische Tradition der Landschaftsmalerei schrieb: »Unsere Gefühle, herausgetragen aus sich selbst, verlieren ihre Grobheit, treten aus ihrer harten Schale, werden sanfter, weicher, breiten sich aus und leuchten in Schönheit auf [...]. Wir trinken die Luft vor uns und borgen uns eine edlere Existenz von Dingen, die am Rande des Nichts schweben.«

Das Bild von dem Jungen auf der Lichtung ist ambivalenter Natur: Zeigt es den Moment der Demaskierung eines Voyeurs oder einen intimen, flimmernden Tagtraum? Bei aller Subtilität ist die Maltechnik völlig traditionell und kommt der Illustration näher als allem anderen, voller verunklärender Lasuren und Tupfer und leichter Schlieren und Farbspritzer. Kleins Talent bestand darin, zwei Sphären, die in der Kunswelt scheinbar ein besonders verwaistes Dasein fristen, neu zu erfinden: die verstaubte Geschichte der romantischen Landschaftsmalerei und die langweilige, lehrbuchhafte Technik des Klischees. Beide holte er aus der Vergessenheit hervor, um das Drama spiritueller Anspielung und die Landschaftsstimmungen wiederzubeleben und neu zu interpretieren. Klein setzte gezielt auf das Potenzial der Malerei, um menschliche Emotionen in der ersten Person auszudrücken, wobei er am hazlitschen Rande des Nichts entlangflatterte, aber zugleich seine Grenzen mit uns zu teilen schien. Seine Romantik war sehr ausgeprägt, aber entfernt von jeder Nostalgie. Nein, es geht um etwas ganz anderes. Ich erinnere an etwas, das Johan Christian Dahl einmal über Caspar David Friedrich schrieb, weil es in diesen Zusammenhang gut passt: »Friedrich erkannte auf eine besonders tragische Weise [...] die Grenzen dessen, was in der Malerei dargestellt werden kann.«

Pia Lanzinger

Jochen Klein im Kunstraum München

Springerin, 1998

Into an overwhelming, shimmering blue patch of fog sinks a beautiful boy, who seems dwarfed by these surroundings. One can only guess what the landscape really looks like. The sfumato creates a three-dimensional effect. Memories of the meditative atmospheres of Mark Rothko's pastel, vibrating color zones come alive. The colors can be seen as spheres that represent the desire for intensity, abandon, and excess.

Jochen Klein wrests his images away from an approach to viewing art which reduces it to an inventory for museums and art-historical education. Klein painted these utopian idylls, where fantasy figures in paradisiacal landscapes go about satisfying their desires in a carefree manner, during the last half year of his life, before he died of AIDS in July 1997, just after his thirtieth birthday. Anyone walking into the Kunstraum München is at first confused by the kitschy motifs and candy colors. A section of a David Hamilton poster—a lightly clad girl with a horse—is cheekily blended into a painting of two nude women (taken from some soft-porn source), who, as objects of male desire, frolic about in the luscious grass in a pseudolesbian way. While Klein leaves their feet as pencil outlines, his audacious execution of the tree trunks and parts of the background caricature the myth of "authentic" painting. And in the foreground, an almost naturalistic meadow of flowers runs into a foggy, white, empty space. Despite the very disparate levels of painting, the picture does not fall apart, since it can also be considered a cleverly thought-out, unified composition.

In combining Romantic scenarios with expressive painting techniques, Klein transcends kitsch. He appropriates stereotypes, only to push them further. For example, the first painting in the cycle on display is of a ballerina who seems to have a shit-colored sauce dripping down onto her head from above. Generally speaking, his motifs can seem very conventional at first: a bike rider straight out of a fitness ad and prototypical pictures of women as sexual objects. Klein extracts them out of this context because the images do not work for him, as a homosexual, in the standard intended way. Here, it becomes obvious the theme of sexuality is being dealt with on the level of visual perception and production.

From that point on, he is interested in the objects of his own desire. Symbols and clichés of homosexual visual vocabulary are reinterpreted in cheerful and frivolous ways. Pretty boys appear like little princes in natural environments that have so far retained their innocence. Klein deliberately opens up to regression, exaggerating the confusion that accompanies it to the point where he makes room for early, primary process fantasies. His figures are based on photos of young, working-class skinheads from northern England, whom he regards as erotic objects rather than as enemies. As a motif, homosexuality is particularly noticeable in a painting of two nude boys. While the one in the foreground seems to be peeing or

masturbating, the other one is lurking around curiously behind a bush. Klein intensifies the kitsch, one last time, in the image of two geese whose banality contrasts with the far-away, dreamy look of a delicate boy, while an obtrusive pink cuts a swath from the edges of the painting to its center.

Since this is a "historical" exhibition, curators Rüdiger Belter and Helmut Draxler decided to organize the works chronologically and hang them in the classic manner. The highly recommendable catalogue contains essays by Wolfgang Tillmans, Doug Ashford, and Helmut Draxler, and, unlike the show, it also examines Klein's drawings and his collaboration with Group Material. Jochen Klein's heterogeneous work demonstrates that painting can indeed be reconciled with a political mode of thought.

Pia Lanzinger

Jochen Klein im Kunstraum München

Springerin, 1998

[...] In gewaltigen, blau schimmernden Nebelschwaden versinkt ein hübscher, in diesem Umfeld miniatürhaft wirkender Junge. Die Landschaft ist nur noch zu erahnen. Durch die Technik des Sfumato entsteht eine Tiefenwirkung. Erinnerungen an die meditative Atmosphäre von Mark Rothkos pastellfarbenen, vor den Augen vibrierenden Farbzenen werden wach. Die Farben sind als Stimmungen für den Wunsch nach Intensität, Enthemmtheit und Überschreitung zu lesen.

Jochen Klein entreißt seine Bilder einer Betrachtung, in der Kunst auf musealisiertes und kunsthistorisches Bildungsinventar reduziert wird.

Die utopisch anmutenden Idyllen, in denen Phantasiestrukturen in paradiesischen Landschaften unbekümmert ihren Bedürfnissen nachgehen, malte Jochen Klein in seinem letzten halben Lebensjahr, bevor er im Juli 1997 kurz nach seinem 30. Geburtstag an Aids starb. Wer den Kunstraum München betritt, fühlt sich zunächst von den Kitschmotiven und Bonbonfarben irritiert. Einen Ausschnitt aus einem David-Hamilton-Poster, ein leicht bekleidetes Mädchen mit Pferd, kombiniert er frech mit zwei, nach einer Softporno-Vorlage gemalten, nackten Frauen, die sich als Objekte des männlichen Begehrns in pseudolesbischer Manier im saftigen Gras tummeln. Während er die Bleistiftumrisse der Füße teilweise unausgemalt stehen lässt, karikiert er mit der rotzigen Ausführung der Baumstämme und von Teilen des Hintergrunds den Mythos authentischer Malweisen. Und im Vordergrund trifft eine fast naturalistische Blumenwiese auf eine nebelig weiße Leerfläche. Trotz der verschiedenen Ebenen von Malerei fällt das Bild nicht auseinander, denn es kann auch als eine ausgeklügelte einheitliche Komposition betrachtet werden.

Mit dieser Verbindung von romantischen Szenarien mit expressiven Maltechniken wird eine Überschreitung des Kitsches erreicht. Klein eignet sich die Stereotypen an, um sie über sich selbst hinauszutreiben. So zeigt das erste Bild des ausgestellten Zyklus eine Ballerina, der von oben eine kackefarbene Soße allmählich über den Kopf zu fließen scheint. Überhaupt tauchen anfänglich konventionelle Motive auf: ein Fahrradfahrer aus der Wie-halte-ich-mich-fit-Werbung und Musterbilder von Frauen, die als Sexualobjekte fungieren. Genau aus diesem Zusammenhang löst sie Jochen Klein, da die Zeichensetzung für ihn als Homosexuellen so gerade nicht funktioniert. An dieser Stelle wird deutlich, daß das Thema Sexualität auf der Ebene der Bildwahrnehmung und -produktion verhandelt wird.

Von da an beschäftigen ihn nun seine Objekte des Begehrns. Die Zeichen und Klischees der homosexuellen Bildsprache werden auf eine fröhliche und frivole Weise neu interpretiert. Hübsche Jungen tauhen wie kleine Prinzen in noch unschuldiger Natur auf. Klein läßt sich bewußt auf Regression ein und treibt die damit verbundene Irritation so weit, daß

Anton Sergl

Jochen Klein (1967–1997) Retrospective

Our Munich, 1998

frühe, primär prozeßhafte Phantasien Raum erhalten. Vorlagen für seine Figuren sind Fotos von jugendlichen Skins aus der Arbeiterschicht Nordenglands, die er weniger als Feinde, denn als erotische Objekte sieht. Besonders augenfällig wird das Motiv der Homosexualität in einem Bild mit zwei nackten Jungen. Während der vordere zu pinkeln oder zu onanieren scheint, lugt der andere neugierig hinter einem Busch hervor. Eine letzte Steigerung des Kitsches erreicht Jochen Klein bei einem Motiv mit zwei Gänsen, die durch ihre Banalität den traumversunkenen Blick eines zarten Jungen kontrastieren; und ein penetrantes Rosa bahnt sich seinen Weg von den Rändern in das Bildzentrum.

Da es sich um eine »historische« Ausstellung handelt, entschieden sich die Kuratoren, Rüdiger Belter und Helmut Draxler, die Arbeiten chronologisch zu ordnen und in klassischer Weise zu hängen. Der sehr empfehlenswerte Katalog mit Beiträgen von Wolfgang Tillmans, Doug Ashford und Helmut Draxler widmet sich im Gegensatz zur Ausstellung auch Kleins Zeichnungen und seiner Mitarbeit bei Group Material. Jochen Kleins heterogenes Werk zeigt, daß eine malerische Produktion sehr wohl mit einer politischen Denkweise vereinbar ist.

In October, a sparsely advertised exhibition at the Kunstraum Munich paid tribute to Jochen Klein, an artist who created actual gay art in Munich in the nineteen-nineties. It was the first time that Klein's "late"—actually "last"—paintings were shown. A beautiful catalogue (published by Walther König, Cologne) features all of the works.

To all appearances, Jochen Klein had the gift of being able to express a lot about himself. His paintings, however, have the gift of conveying nothing, absolutely nada, about Klein and his talent. They easily gloss over it. You almost have to observe them in a sneaky way, before seeing the trick behind them. OK, you think, here's a very communicative, almost witty guy, who thinks he's cuter than he really is—and who also has many, many good friends who believe it, too. Someone who had more good friends than he was aware of, perhaps. Someone who had an effect when he was there, without it being a big deal when he wasn't. He'd simply disappear for a bit in the park. That was worth depicting on canvas.

Klein became known through his action *Leave a Message*. He and Thomas Eggerer put up a message board at the toilet at the Maximilian Bridge, which had been closed by the city. The message board was later shown as part of an exhibition at the Kunstverein. Art is good when it disappoints the expectations it raises. Of course nobody left a message on the board in front of the closed bathroom. That was clear from the start: the time for queer graffiti was long gone; in 1994, the sex ads on the inside of the university bathroom stalls were definitely ten years old. The empty message boards in front of the closed public lavatories were not a failure, even if you begged friends and acquaintances to write something on them, so that it wouldn't be so embarrassing at the exhibition. *Oh boy, it's a boy*, nothing else. Not even your friends left a message for you; even you didn't leave a message. That there was no message whatsoever, from either a social or an artistic standpoint, was the message: the void as residual risk, and the clumsily written *sub*. The series of late pictures shows a very conventional painter devotedly composing mysterious, monosyllabic figures in soft landscapes as best he can. Klein no longer wishes to pose questions in the place of art. Look at advertising, pornography, children's books—you can see that certain questions are not being asked. Why not here as well. Natural—as paradoxical as that is, it is real and honest. Natural—it is not an idyll, but it is (as) good as one, and we're only too glad to fall for it. When we want to have a good time together, we don't ask why and wherefore, don't inquire into obligations and conditions; we do it because we feel like doing it. Even if it won't work a hundred times.

The landscapes Klein hints at do not need to be precise. They are generally accessible landscapes, which are basically empty, anyway, since hardly anyone

is drawn to what is not forbidden or sublimely spectacular. On the other hand, the figures hanging around in these accessible spots are equipped with an attitude that primarily signals the rejection of accessibility. Their retreat into a golden age is combined with a physical demeanor that demonstrates no interest in anyone else. Once again, the viewer becomes a voyeur and is supposed to feel okay about it. OK, you can come here, but do you really have to? After all, you can appear in your own pictures: landscapes like this are everywhere.

Anton Sergl

Retrospektive Jochen Klein (1967–1997)

Our Munich, 1998

Im Oktober erinnerte eine kaum beworbene Ausstellung im Münchner Kunstraum an Jochen Klein, einen Künstler, der im München der 90er tatsächlich schwule Kunst gemacht hat. Erstmals waren Kleins »späte«, ja »letzte« Bilder zu sehen.

Ein schönes Katalogbuch (erschienen bei Walther König/Köln) enthält alle Exponate.

Jochen Klein hatte allem Anschein nach die eine Gabe, viel von sich herüberzubringen. Seine Bilder haben die eine Gabe, nichts, aber auch gar nichts von Jochen Klein und seiner Gabe herüberzubringen. Sie spielen über die Gabe locker weg. Man muß sie listig betrachten, bis man hinter den Trick kommt. Naja, denkt man, ein sehr kommunikativer, beinahe witziger Kerl, der sich für schöner hält, als er ist – und dem das viele, viele gute Freunde auch glauben. Einer der überhaupt mehr gute Freunde hatte, als er vielleicht wußte. Einer, der wirkt, wenn er da ist, ohne daß es drauf ankäme, wenn er fehlt. Er verschwindet einfach mal kurz durch den Park. Das war ihm die Darstellung auf der Leinwand wert.

Bekannt wurde Klein mit der Aktion *Leave a message*. Zusammen mit Thomas Eggerer brachte er an der von der Stadt geschlossenen Klappe an der Maximiliansbrücke eine Message-Tafel an, die später im Rahmen einer Ausstellung im Kunstverein gezeigt wurde. Kunst ist dann gut, wenn sie die Wünsche, denen sie entspricht, enttäuscht. Natürlich hat keiner eine Message hinterlassen auf den Tafeln vor den geschlossenen Klos. Das war von vornherein klar: Die Zeit der Graffiti war für Schwule längst vorbei: 1994 waren die Sex-Ads an den Innen türen der Unikabinen definitiv zehn Jahre alt. Die leeren Messageboards vor den geschlossenen Bedürfnisanstalten waren kein Mißerfolg, auch wenn du Freunde und Bekannte anbetteltest, doch irgendwas draufzuschreiben, damit es für die Ausstellung nicht so peinlich rüberkäme. Oh Boy, it's a boy, nothing else. Nicht mal deine Freunde haben für dich eine Message hinterlassen, nicht mal du hast eine hinterlassen. Daß es keine Message gab, weder in sozialer noch in künstlerischer Hinsicht, war die Message: Die Leere als Restrisiko und den unbeholfenen Schriftzug »Sub«.

Die Serie der späten Bilder zeigt einen ganz konventionell arbeitenden Maler, der hingebungsvoll bis zur Fähigkeit, rätselhaft einsilbige Figuren in weiche Landschaften komponiert. Jochen Klein will keine Fragen mehr an die Stelle der Kunst setzen. Schau in die Werbung, die Pornos, die Kinderbücher, da siehst du, daß gewisse Fragen nicht gestellt werden. Warum nicht auch hier. Natürlich – so paradox das ist, es ist wirklich und ehrlich. Natürlich – es ist keine Idylle, aber es tut so (gut), als wäre es welche, und wir gehen nur zu gern darauf ein. Wir fragen nicht, wenn wir eine gute Zeit miteinander verbringen wollen, nach dem Woher und Wohin, nach den Bindungen und Bedingungen, wir machen es, weil wir gerade Lust haben. Und wenn es hundertmal nicht mehr geht.

Simon Watney

Press Release, Jochen Klein at Cubitt, London, 1998

1. How exemplary, to have been in Group Material and to have made those clever sexy and defiantly sad pictures.

2. Everyone keeps saying AIDS has gone away. Everyone keeps saying there's a cure now. Everyone thinks that having HIV is just like a cold now. Everyone clears their throats before commenting how terrible things are in Africa. Everyone reads Andrew Sullivan, and think him such an interesting writer. Everyone is desperate to change the subject whenever AIDS is mentioned. Everyone's eyes glaze over at the mention of Benefits or Housing Advice services. Deep down, everyone thinks it's terribly passé. Everyone likes their AIDS postmodern and a la Duttmann. Everyone remembers Felix, but prefer the early work.

2. Outsiders often get hung up about HIV testing, as if gay men's perceptions of the epidemic hinged entirely around the question of one's own serostatus. If you are a gay man you live inside the epidemic, whether or not this is acknowledged. Whether or not you know your serostatus for sure. Whether you are positive or negative. And you live inside the epidemic as yourself, in your own unique way.

3. These continuing deaths of young men are insufferable. The epidemic rages on in slow motion. The level of new infections has remained more or less steady each year in Britain throughout the Nineties. What is a victory? It is an achievement for us to have held the figures steady. Look at New York, where targeted prevention work for gay men is hardly done at all, and the figures are dreadful. In some places the situation is better, in some places the situation is worse.

4. If you were a painter or any kind of artist, would you want to know your HIV status? Would you be happy to be known to be an HIV positive artist? People who blandly talk about "coming out" as HIV+ have no idea what they are talking about.

5. On page 104 of Wolfgang Tillmans' catalogue of the work of his lover Jochen Klein there is a photograph showing one of Jochen's paintings propped up on a desk against a window looking down over the sprawling housing of the East End of London below.¹ It is a picture in the mainstream of the European Fine Art traditions, employing those traditions to articulate something specific about the present. It perfectly captures the sense of poignancy of his London exhibition, as he would doubtless have understood. In a moving personal note in the catalogue, Wolfgang mentions that Jochen died of AIDS, not having known that he was HIV+. A diagnosis is something, but not everything about a person.

1 Wolfgang Tillmans, ed., *Jochen Klein* (Cologne, 1998).

Simon Watney

Pressemitteilung, Jochen Klein bei Cubitt, London, 1998

1. Wie bewundernswert, in der Group Material gewesen zu sein und diese raffinierten erotischen und ostentativ traurigen Bilder gemacht zu haben.

2. Alle sagen, Aids gehörte der Vergangenheit an. Alle sagen, es gäbe jetzt eine Therapie. Jeder glaubt, HIV zu haben, sei jetzt nur noch wie ein Schnupfen. Jeder räuspert sich, bevor er erklärt, wie schlimm die Lage in Afrika sei. Alle lesen Andrew Sullivan und finden, er sei ein interessanter Autor. Alle versuchen verzweifelt das Thema zu wechseln, sobald das Gespräch auf Aids kommt. Alle bekommen glänzende Augen, wenn sie von Unterstützungs- und Hilfsprogrammen hören. Tief in seinem Inneren glaubt jeder, es sei wirklich passé. Alle lieben ihre Aids-Postmoderne und die à la Duttmann. Alle erinnern sich an Felix, mögen aber das Frühwerk lieber.

2. Bei Nichtbetroffenen werden HIV-Tests oft regelrecht zur Manie, als nähmen die Schwulen die Seuche ausschließlich als eine Frage des eigenen Serostatus wahr. Als Schwuler lebst du in der Seuche, ob sie nun diagnostiziert wurde oder nicht. Ob du Gewissheit über deinen Serostatus hast oder nicht. Ob du positiv oder negativ bist. Und du lebst in der Seuche als du selbst, auf deine ganz eigene Weise.

3. Es ist unerträglich, einen jungen Mann nach dem anderen sterben zu sehen. Die Seuche wütet in Zeitlupe weiter. In Großbritannien ist die Zahl der Neuinfektionen in den Neunzigerjahren mehr oder weniger konstant geblieben. Was ist ein Sieg? Ist es ein Erfolg für uns, die Zahlen auf einem gleichbleibenden Niveau gehalten zu haben? Nehmen Sie New York. Dort gibt es so gut wie keine Präventionsprogramme für Schwule, und die Zahlen sind erschreckend. Mancherorts ist die Situation besser, mancherorts ist sie schlechter.

4. Würden Sie als Maler oder generell als Künstler über Ihren HIV-Status Bescheid wissen wollen? Wären Sie glücklich, wenn alle Welt wüsste, dass sie ein HIV-positiver Künstler sind? Leute, die so dahinsagen, man solle sich als HIV+ »outen«, haben keine Ahnung, wovon sie reden.

5. Im Werkkatalog von Jochen Klein, den sein Partner Wolfgang Tillmans herausgegeben hat, findet sich auf Seite 104 ein Foto, das eines von Jochens Gemälden zeigt. Es steht auf einem Tisch gegen ein Fenster gelehnt, von dem aus man über das Häusermeer des Londoner East End blickt.¹ Es ist ein Bild, das ganz der traditionellen europäischen Malerei verhaftet ist und das diese Traditionen einsetzt, um etwas Bestimmtes über die Gegenwart auszusagen. Es spiegelt auf vollkommene Weise die Melancholie wider, mit der er seine Londoner Ausstellung zweifellos gesehen hätte. In einer ergreifenden persönlichen Anmerkung erwähnt Wolfgang, dass Jochen an Aids starb, ohne zu wissen, dass er HIV+ war. Eine Diagnose sagt etwas, aber nicht alles über einen Menschen.

1 Wolfgang Tillmans (Hrsg.), *Jochen Klein*, Köln 1998.

Matthew Higgs

Jochen Klein

Art Monthly, 1998

In his introduction to the catalogue that accompanied this succinct survey of Jochen Klein's work at Cubitt, Wolfgang Tillmans addressed the inevitable dilemma that confronts both the viewer and the critic alike when considering the work of an artist who has died young. Tillmans states: "After the death of young artists a feeling of tragedy seemingly slides between the work and the viewer. Signs of a premonition of death are sought. Nothing is connected with ease anymore, and at the same time a relieved awareness resonates that one is still alive oneself. In the case of those who have died from the causes of AIDS one additionally proceeds from the usually typical lengthy course of the illness which has overshadowed the last few years, or might have even determined them. These reactions distort the reception of the work; nevertheless they are normal and human."

It is certainly true that we have long been conditioned to read the work of a dead artist through often sensationalist biographical anecdotes. From Van Gogh to Warhol via Pollock and Bacon we invariably construct meaning through the evidence of oral testimonies. However this historical revisionism often only seems appropriate in relation to more senior artists and even then only after a suitable passing of time. So how should we approach the work of Jochen Klein, who died last year aged 30?

Klein was a paradox, his biography—however brief—provides us with a picture of a complex yet seemingly contradictory individual. Trained as an academic painter in Munich in the early 90s Klein was never fully satisfied with the idea of painting as a purely retinal activity. Throughout this period Klein's collaborative activities—his involvement with Thomas Eggerer and their subsequent participation with the activist collective Group Material—provided him with an opportunity to locate his painting practice within a broader hierarchy of social realities. Klein persistently acknowledged the importance of an artwork's relationship within its socio-political context. This polarity, one that oscillated between the twin desires of the pleasurable and the theoretical, was the central recurring concern of his often exquisite paintings.

Klein painted from the head, heart and hip. The paintings are by turns intellectual, heartfelt and desirous. Reminiscent of the blurred soft-pornographic images of David Hamilton (by way of Richard Hamilton's "Soft Landscapes" and "Flower-pieces" of the 1970s), Klein somehow managed to debunk the former's almost indecent voyeurism whilst gently parodying the latter's overly calculated strategies.

Klein never sought to unburden himself of his academic training, yet the paintings retain a sense of hesitancy, an unsettling aura of doubt, that is at once both problematic and liberating.

Painted on pre-prepared, shop-bought stretchers Klein's paintings both acknowledge and refute their artifice. The ready-made support more commonly

associated with the hobbyist or Sunday painter serves to undermine any claim the paintings might make towards any determined notion of authenticity.

Likewise their discrete scale rejects the heroics of much recent painting (and notably German painting). The paintings' sympathies are perhaps closer to the intense formal sentimentality that can often be found in the work of Elizabeth Peyton, Peter Doig or David Robilliard.

Painted in a provisional manner the subjects of the paintings—more often than not adolescent youths, both male and female—appear to be lost within idyllic, pastoral landscapes. Like the earlier works of Richard Hamilton, Klein's paintings exploit a fluid relationship between representation and abstraction, between focus and diffusion. Klein's subjects are invariably painted with an almost photorealist accuracy, often combined with actual photographic collaged elements. These figures are subsequently consumed by the landscape, a landscape constructed from an intricate web of abstract brush marks that describe the flora. The edges, the peripheries of Klein's canvases for the most part remain unresolved, the paint work diffused, often little more than thin washes of oil paint. One image of a young boy cradling a tiger cub is "framed" by "clouds" of shit-coloured paint while in other paintings the margins consist of little more than the bare canvas itself.

Klein painted the seasons: Spring, Summer, Autumn and Winter. These melancholic shifts in atmosphere provide the works with distinct psychological climates. An image of two pubescent girls takes place in a late Summer poppy field. Naked, they return the viewer's gaze, challenging our lecherous desires. An image of a small boy sat beside an autumnal birch tree stripped of its leaves provides few clues as to his predicament. Neither contented nor tormented he stares out of the painting confronting us with a sceptical eye. In another painting a schoolboy walks alone through a wintry forest, satchel by his side. Preoccupied with his thoughts he appears at ease with his reverie. Klein represents his subjects sympathetically, he empowers their nascent sexuality in a way that Balthus' minxes were inevitably denied.

It would be easy to write these paintings off as kitsch. Likewise, with hindsight, we might be tempted to interpret them simply as memento mori for an irretrievable youth or as poignant reminders of the artist's own mortality. Yet at a time when painting has gone soft—witness the resurgence of neo-conservative figurative painting that is so prevalent at the moment—Klein's paintings come across as a revelation. While much current painting has been allowed to thrive more or less unchallenged in an atmosphere of intellectual laissez-faire, Klein miraculously found a way through both the theoretical and the sentimental, painting hybrids that, as one commentator correctly identified, possess "an immediacy far removed from irony or, indeed, cynicism." He will be sorely missed.

Matthew Higgs

Jochen Klein

Art Monthly, 1998

Im Vorwort zum Katalog, der die kleine Überblicksausstellung zum Werk von Jochen Klein bei Cubitt begleitete, sprach Wolfgang Tillmans das unausweichliche Dilemma an, mit dem sowohl Betrachter als auch Kritiker beim Blick auf das Œuvre eines jung verstorbenen Künstlers konfrontiert werden. Tillmans führt aus: »Nach dem Tod junger Künstler schiebt sich oft scheinbar unausweichlich ein Gefühl der Tragik zwischen Werk und Betrachter, es wird nach den Anzeichen einer Todesahnung gesucht, nichts scheint mehr mit Leichtigkeit verbunden zu sein, und gleichzeitig schwingt im Bewußtsein die Erleichterung mit, selbst noch lebendig zu sein, denn es hat jemanden anderen erwischt. Bei an AIDS Verstorbenen geht man zudem vom sonst typischen, langwierigen Krankheitsverlauf aus, der die letzten Jahre des Schaffens überschattet oder gar hätte bestimmen können. Diese Reaktionen verzerrn die Rezeption des Werks, dennoch sind sie normal, sind menschlich.«

Es trifft sicher zu, dass wir seit Langem darauf konditioniert sind, das Œuvre eines toten Künstlers mittels oft sensationsheischender biografischer Anekdoten zu interpretieren. Von Van Gogh über Pollock und Bacon bis zu Warhol basieren unsere Deutungen unweigerlich auf solchen Zeugnissen. Dieser Geschichtsrevisionismus erscheint jedoch of nur in Bezug auf ältere Künstler passend und selbst dann nur, wenn eine gewisse Zeit verstrichen ist. Wie sollen wir uns also dem Werk von Jochen Klein annähern, der im vergangenen Jahr im Alter von dreißig Jahren starb?

Klein war ein Paradox, seine – wenn auch kurze – Biografie liefert uns das Bild einer komplexen und zugleich scheinbar widersprüchlichen Persönlichkeit. Anfang der 1990er-Jahre studierte er klassische Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in München, war jedoch niemals ganz zufrieden mit der Vorstellung von Malerei als rein visueller Aktivität. In dieser Zeit gab ihm seine Zusammenarbeit mit Thomas Eggerer und die anschließende Mitwirkung im Künstlerkollektiv Group Material Gelegenheit, seine eigene Malerei innerhalb einer breiteren Hierarchie gesellschaftlicher Realitäten anzusiedeln. Klein war sehr von der Bedeutung der Beziehung eines Kunstwerks zu seinem soziopolitischen Kontext überzeugt. Diese Polarität, das Oszillieren zwischen dem Lustvollen und dem Theoretischen, kam in seinen oftmals exquisiten Gemälden immer wieder zum Tragen.

Klein malte aus dem Kopf, aus dem Herzen und aus der Hüfte. Seine Gemälde sind intellektuell, berühren emotional und wecken Sehnsüchte. Auch wenn sie an die weichgezeichneten Softpornobilder von David Hamilton erinnern mögen (via Richard Hamiltons *Soft Landscapes* und *Flower-Pieces* aus den 1970er-Jahren), gelang es Klein, den fast schon unanständigen Voyeurismus des Erstgenannten zu entlarven und zugleich die übermäßig kalkulierten Strategien des

Letztgenannten auf milde Weise zu parodieren. Klein empfand seine klassische Ausbildung nicht als Bürde, derer er sich entledigen wollte; dennoch vermittelte seine Gemälde eine verunsichernde Aura des Zögerns und Zweifelns, die Dinge infrage stellt und zugleich befreiend wirkt.

Klein malte auf gekauften, fertig bespannten Rahmen, was die Künstlichkeit seiner Bilder betont und sie zugleich ad absurdum führt. Die Verwendung vorgefertigter Rahmen, die üblicherweise mit Hobby- oder Sonntagsmalerei assoziiert werden, dient dazu, jede Andeutung der Bilder in Richtung einer festgelegten Vorstellung von Authentizität zu untergraben. Zugleich bringt ihr relativ kleines Format die Ablehnung der Heldenhaftigkeit eines Großteils der aktuellen Malerei (insbesondere deutscher Malerei) zum Ausdruck. Die Gemälde haben wohl mehr von der intensiven formalen Sentimentalität, die häufig in den Werken von Elizabeth Peyton, Peter Doig oder David Robilliard zu finden ist.

Die provisorisch gemalten Subjekte der Bilder – häufig männliche oder weibliche Jugendliche – scheinen sich in idyllischen, pastoralen Landschaften zu verlieren. Wie die früheren Werke von Richard Hamilton erforschen Kleins Gemälde eine fließende Beziehung zwischen Repräsentation und Abstraktion, zwischen Fokus und Unschärfe. Kleins Subjekte sind ausnahmslos mit einer nahezu fotorealistischen Genauigkeit gemalt, oft kombiniert mit tatsächlichen fotografischen Collage-Elementen. Diese Figuren werden dann von der Landschaft aus einem komplexen Netz abstrakter Pinselstriche verschlucht, die Vegetation andeuten. Die Randbereiche von Kleins Leinwänden bleiben meist vage, die Malarbeit verschwommen, oft mit kaum mehr als dünnen Schichten aus Ölfarbe. Das Bild eines jungen Mannes, der ein Tigerbaby im Arm hält, ist „eingerahm“ von „Wolken“ aus kackebrauner Farbe, während in anderen Gemälden die Ränder aus wenig mehr als der nackten Leinwand selbst bestehen.

Klein malte die Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Diese melancholischen atmosphärischen Wechsel verleihen jedem Werk ein einzigeriges psychologisches Klima. Ein Bild zeigt zwei junge Mädchen inmitten einer spätsommerlichen Wiese mit blühendem Klatschmohn. Nackt erwideren sie den Blick des Betrachters, fordern unsere lusternen Sehnsüchte heraus. Das Gemälde eines kleinen Jungen, der neben einer herbstlichen, schon blätterlosen Birke hockt, liefert kaum Hinweise auf seinen Gemütszustand. Ausdruckslos startet er uns aus dem Bild entgegen und konfrontiert uns mit einem skeptischen Blick. In einem anderen Bild läuft ein Schuljunge mit seiner Tasche an der Seite allein durch einen winterlichen Wald. In Gedanken versunken, scheint er sich mit seinen Träumereien wohl zu fühlen. Klein präsentiert seine Subjekte mitfühlend und stellt ihre erblühende Sexualität in einer behutsamen Weise dar, die den Lolitas von Balthus stets verwehrt blieb.

Es wäre einfach, diese Gemälde als Kitsch abzuschreiben. Ebenso einfach wäre es, sie im Nachhinein als Memento mori für eine nicht zurückholbare Jugend oder als melancholische Reminiszenzen an die eigene Sterblichkeit des Künstlers zu interpretieren. Doch in einer Zeit, in der die Malerei zu neuer Sanftheit gefunden hat – davon zeugt die aktuelle Wiederentdeckung der neokonservativen figurativen Malerei –, erscheinen Kleins Gemälde wie eine Offenbarung. Während ein Großteil der zeitgenössischen Malerei sich mehr oder weniger ungestört in einer Atmosphäre des intellektuellen Laissez-faire entwickelte, fand Klein auf wundersame Weise einen Weg, das Theoretische mit dem Sentimentalen zu verbinden und hybride Gemälde zu erschaffen, die, wie ein Kommentator zutreffend feststellte, »eine Unmittelbarkeit« besitzen, »die weit von Ironie oder gar Zynismus entfernt ist.« Wir werden Jochen Klein schmerzlich vermissen.

Michael Krebber

Three Posthumous Catalogues

Texte zur Kunst, 1999

The oeuvres of artists who died too young are inevitably fragmentary and open-ended: Ull Hohn, Ingeborg Gabriel, and Jochen Klein.

None of the three artists left behind—or could have left behind—an »oeuvre» in the sense of a neatly tied package that would only need a cover for it to be turned it into a catalogue with a message. One message would be that we are dealing with three »embryonic oeuvres,» and that would already be very helpful. We would not have to deal with whatever was, or is, not so good, but look instead at uncertainties, late arrivals, delayed comprehension, weakness of form, and who knows what else—which is anyway the case. Then everything would be possible, or fortunately still possible, even if we do not really believe it. I knew all three of them—Ull Hohn and Jochen Klein just a little or only briefly. Of the three, it is hardest for me to imagine how Hohn viewed his own things. I will try to look behind the »knowledgeable» kind of presentation—for instance, of the Gerhard Richter / Düsseldorf sort of aesthetic—to figure out where this select system of »knowledgeable presentation» might again fall apart. Hohn's catalogue is good for doing this, which I like to do. The photos and text were probably set in a preformatted layout, in an almost square format, which I usually do not think is good, unless there is a constraint or even a graphic design idea behind it. I cannot, however, find a reason for it here. The typeset area is also somehow a shapeless square, and because it is smaller than the page itself, it is always stuck in the corner with the pagination, and that is always on the bottom left on both the right- and left-hand pages. And the whole catalogue consists of this kind of nonsense. Thinking that this sort of layout is good is pure snobbery and not at all helpful. However, Manfred Hermes's text carries the whole burden on its shoulders, yet still manages to remain discreetly in the background. Ingeborg Gabriel's catalogue is the handmade sort. It has some of the best pages, such as the full-page, black-and-white images of the mushroom drawings surrounded by white edges. This edging is wider outside and at the fold than at the top and bottom, but only so much so as to be barely noticeable. This creates the impression that the white edges do not link the photos to the catalogue; rather, they make it look as if the pictures were mounted on the pages, and that gives it a fantastic, schoolbook appearance. Consequently, the catalogue as a whole is pretty lumbering. To me, the drawings have a crippling density, and the catalogue is the same. I don't think there is any solution, besides translating. Jochen Klein's catalogue has been made by professionals with other standards, based on experience. Everything is really good: typesetting, layout, and paper; while Klein's works are laid out chronologically and without commentary. The spot color on the cover is elegant. But there is also something funny

about this catalogue because it is managed to the point of mimicry: part of an academic series, ed. by, with contributions by, and #1, #2—that's all well and good. The white stripe on the bottom of the cover, creating a relationship between the image and the format of the book, is swanky and, naturally, I'm envious of this repertoire. It has helped the book. I also think it is all right to make use of authority and flex one's muscles, if possible. I hope that won't be interpreted as envy on my part.

Ull Hohn, Philip Morris GmbH and Künstlerhaus Bethanien, 1996.

Ingeborg Gabriel, Städtische Galerie Wolfsburg and Kunstmuseum Heilbronn, 1998.

Jochen Klein, Verlag der Buchhandlung Walther König, in conjunction with the exhibition at the Kunstraum Munich, and at Cubitt, London, 1998.

Michael Krebber

Drei posthume Kataloge

Texte zur Kunst, 1999

Die Werke früh verstorbener KünstlerInnen sind zwangsläufig fragmentarisch und offen: Ull Hohn, Ingeborg Gabriel und Jochen Klein

Keine/r der drei KünstlerInnen hat ein »Werk« als ein sozusagen eng geschnürtes Päckchen hinterlassen oder hinterlassen können, um das nur noch ein Umschlag gefaltet werden müßte, um einen Katalog daraus zu machen, der vermittelt. Eine Vermittlung wäre, darzustellen, daß es drei »Noch-nicht-Werke« sind, und damit wäre der Sache sehr geholfen. Man müßte sich nicht mit dem beschäftigen, was da vielleicht gar nicht so gut war oder ist, sondern könnte Unsicherheiten, Zu-spät-Kommen, Später-erst-Kapieren, Formschwächen und ich weiß nicht was zum Thema machen, was es ja auch längst schon ist. Dann wären alle Möglichkeiten da oder zum Glück noch da, auch wenn man nicht dran glaubt. Ich habe alle drei gekannt, Ull Hohn und Jochen Klein nur wenig oder ganz kurz. Bei Ull Hohn kann ich mir am wenigsten vorstellen, wie er seine eigenen Sachen gesehen hat. Ich versuche, hinter etwas wie »wissendes« Vorführen von z. B. Gerhard-Richter-Düsseldorf-Ästhetik zu schauen, wo dieses gewählte System »wissendes Vorführen« wieder zusammenbrechen könnte. Für das, was ich gerne habe, ist der Katalog von Ull Hohn schön. Die Abbildungen und der Text sind wahrscheinlich in ein vorgegebenes Format und grafisches Konzept eingetippt, in ein Fast-Quadrat-Format, das ich schon mal nicht gut finde, außer es gäbe dafür einen zwingenden Grund oder halt eine grafische Idee. Ich finde hier keinen Grund. Der Satzspiegel ist auch etwas irgendwie formlos Quadratisches und, weil kleiner als die Seite, immer in der Ecke mit der Paginierung angesetzt, und die befindet sich auf den linken und rechten Seiten immer links unten. Und aus solchem Quatsch besteht der ganze Katalog. So ein Layout gut zu finden, ist reiner Snobismus und hilft der Sache nicht. Aber der Text von Manfred Hermes nimmt alles auf seine Schultern und hält sich dabei im Hintergrund. Der Katalog von Ingeborg Gabriel ist vom Genre her ein selbstgebastelter. Darin sind gelungenste Seiten, wie die mit ganzseitigen, schwarzweißen Abbildungen von Pilzzeichnungen mit weißem Rand drum herum. Dieser Rand ist außen und im Knick breiter als oben und unten, aber nur so viel, daß es irgendwie nicht auffällt. Der Effekt ist, daß nicht Abbildungen mit weißem Rand zum Katalog gebunden sind, sondern Abbildungen auf Seiten montiert, und das ergibt einen phantastischen Schulbuchcharakter. Der Katalog als Gesamtes rumpelt ziemlich daher. Ich kann die Zeichnungen als lähmende Enge für mich ansehen und so den Katalog. Für mich gibt es da keine Lösung, außer der, zu übersetzen. Der Katalog von Jochen Klein ist von Profis gemacht mit anderen Erfahrungswerten. Es ist alles richtig gut: Satz, Plazierung, Papier, und die Arbeiten von Jochen Klein werden chronologisch und kommentarlos

aufgereiht. Die Schmuckfarbe auf dem Umschlag ist elegant. Aber dieser Katalog hat auch seine Komik, denn die ganze harte Verwaltung geht bis zur Pantomime: erschienen in der wissenschaftlichen Reihe und hrsg. von / ed. by und mit Beiträgen von / with contributions by und #1, #2 ist alles o.k. und richtig. Der weiße Streifen auf dem Umschlag unten, durch das Verhältnis von Abbildung zu Buchformat entstanden, ist todchick, und ich bin natürlich neidisch auf dieses Repertoire. Dem Buch wird es geholfen haben. Ich finde es auch richtig, Autorität einzusetzen und seine Muskeln spielen zu lassen, wenn man das kann. Ich hoffe, das hier wird mir nicht mir als Neid ausgelegt.

Ulli Hohn, Philip Morris GmbH und Künstlerhaus Bethanien, 1996.

Ingeborg Gabriel, Städtische Galerie Wolfsburg und Kunstverein Heilbronn, 1998.

Jochen Klein, Verlag der Buchhandlung Walther König anlässlich der Ausstellungen im Kunstraum München und bei Cubitt, London, 1998.

Jutta Koether

Stuff from a Special Time

Partnerschaften, 2002

This text is a brief portrait of friendship, art, stuff that happened between Jochen Klein and Wolfgang Tillmans from 1995 to 1997, painted in words by Jutta Koether. As far as that can be done. Because, actually, it is about something that we do not see, cannot see any more, except in the traces left behind in the work. A few stylistic similarities, mutual complements, are detectable, and we realize that the view of the social and cultural situation shared by the two of them determined their art more than anything else did. This couple regarded the personal as part of the social and cultural, and this created the mixture of anonymity and intimacy found in the works of both: images, painted and photographed, that can never really be approached directly and completely; images that yield a sense of distance and calm. No simple, relaxing peace and quiet, but a complicated one, which allows for the moment of interpenetration. You want to read Wolfgang's photos as a whole or see the figures in Jochen's paintings unite with their expressive surroundings. Yet there are also moments of decision, comparison, and separation, in which the images signify a spoken exchange. Both of their oeuvres belong to the era of postauthentic images; they relate to glamour and decadence, to the fetishization of surfaces in their cultural environment (art, fashion, youth culture, magazines, theory). There is an interest in open associations, in arrangements of internal and external images, as well as in "impossibilities" such as the notion that you can make the universal manifest in yourself and in others.

A picture of two boys in a landscape, enveloped in a large, white, cottony wave. There are photographs by Wolfgang in which a white T-shirt, sometimes fluttering, sometimes crumpled on the ground, defines the space. And what does this white, which is not a void, have to say? Was it "the desire to identify with the identity in the image?" And despite all the other artistic practices (as well as along with them), there is a moment that pays tribute to the unique "original." Nothing is remembered "correctly." The more profound the experience, the more absurd the reconstruction of it is. A moment here, a face there. Sensations, intentions. Epiphanies. A barrage of pictures that require an orderly plan because otherwise they would be overwhelming. Creating pictures is also an attempt to create order. But which order is the right one? Why should you try to ferret out something that has been untouched by thought, and then put it on exhibit using old logic? Leaving a white spot in a picture is an offer for an open-ended kind of order. Maybe in order to admit the depiction of a hybrid memory, recalling that the potential of friendship and intimacy can be great and beautiful. There is a photo of the two artists and some friends, taken in 1996, in Mayrose, a breakfast café on Broadway in New York. When I see it, I always think about how rare and good it is, this kind of photo, this kind of relationship, which suggests respect and equality. At least when

you look into their faces, which are callow and open, expressing the courage to accept the existential, ready to pursue a new artistic urge, to set up different kinds of order, only to break them apart again in the most organic, mobile ways possible. In early 1995 they met in this city, where they were both pursuing independent lives and artistic projects. In 1996 the two of them moved to London, Shoreditch. Just ten months, that is how long they actually lived together in London. But a lot happened during that time. Deer Hirsch, 1995: Jochen and a stag communing in a barren landscape. The lover is the model for the image. This is not a passive arrangement, nothing that makes him suffer. His gestures are what make the image an image. He stands in the perfect position. A moment in which the requirements of formalism and play meet, come together with a touch of irony beneath an unreal sun, articulating their mutual attraction. "I don't want to express anything," Jochen said at some point, "I'm like an onion." Yet, by appearing in Deer Hirsch, he had already started to lend new colors and patterns to the onion. The last series of Klein's oil paintings, produced in 1997, represented an actual new beginning for him in terms of art; they often featured a boy in a kitschy, chilly, gestural "landscape." His painterly formulations of landscapes recall a fine selection of "bad paintings," while referencing the artificiality of photorealism, the soft-focus lens effect of artists like Richard Hamilton—but there are also connections to the twisted, painterly experiments of Karen Kilimnik. Out of the unambiguous and the ephemeral, they can trigger smiling bewilderment, gentle shock, and contact. The objects in these pictures have a slight charge. In their own special combination of exaggeration and understatement, the representationalism is sketchy and yet it expresses longing. If you love someone very much, then all of these pictures, cuteness, pet names, and emblems of intimacy are fine. If you love someone very much, however, then abstraction can also set in. A massive break in emotional patterns, combined with a great sense of turbulence, requires that you liberate your ways of perceiving things. Then everything becomes possible: the concrete depiction of processes, a narrative or symbolic presentation of things. In Wolfgang Tillmann's career, this led to the decision to exhibit Faltenwürfe (Drapery, 1991 on) at Daniel Buchholz's in Cologne and at the Kunstmuseum Wolfsburg in 1996; he also made the Adidas swimsuit (as an edition for Texte zur Kunst, 1996), and created the picture called Sportflecken (Sport Stain, 1996).

Surprisingly, in 1996 Wolfgang accepted a commission from Vogue to do a photo session with supermodel Kate Moss. His agreement depended upon the stipulation that she would come to his loft in London. It was the only professional photo session that Jochen ever took part in. During the preparatory phase, Jochen took Wolfgang to the National Gallery and they did some studies of sitting models. Jochen participated in the interesting experiments for this special project, an exciting one for both Wolfgang and Jochen. How could a photograph do justice to all of the fun, glitz, and glamour of the fashion magazine, as well as to the beauty and status of a much-admired supermodel, while at the same time giving it the

dimension of a conceptual image without falling into the stereotypes of "breaking" found in other postauthenticity registers that dominate the usual kinds of fashion and art photography? You send out invitations. And because you are looking forward to the job and are very excited, you buy cases of fruit juice, look for special plants, decorate, and dust off your favorite armchair. You buy props: fruits and vegetables! Broccoli, early potatoes, strawberries. And these were used in the photo session, which does not betray anything "intimate"—but still, there is something delicate about the images, almost fragile. It looks so easy. So close, that famous face; the photos manage to bring to it a sense of open complexity and humor that continues to resonate. Jochen helped Wolfgang to live out an understanding of art, while his own, independent, conceptually oriented approach began to undergo a big change. The experimental dimension was inevitable, and so each had to allow himself to go through it, just as he allowed the other to do so. Ten months later: completely different orientations. It is very difficult, from an outsider's perspective, to describe such processes—even more so now that so much time has passed.

Jochen's small painting of a mouse, the mouse with the "Picasso eyes," very dark and penetrating. Reserve on the go. There is that penetrating, paralyzing gaze, surrounded by a kind of fine breaking of the gray hatched surface. Wolfgang's large photo Jochen Taking a Bath (1997) shows the Other as a body, an individual who is nonetheless also an interior. This is not a snapshot but a composition. Not just the portrait of a person, but the development of a situation, and therefore both the protagonist and the situation are named in the title. The picture has a sense of formal austerity that contrasts with the sweetness, the naïveté, the haphazardness, and the reality that might also be emanating from this photograph, so that only an echo of privacy and intimacy remains—or else a kind of humming that cannot be stopped, which describes time, the conditions of life, and artistic expression; which accepts that someone else will also speak for you, define you, and interpret you.

Out of this develops a curiosity as well as forms of dialogue that open up visual suggestions. New arrangements. The relationship as studio. In relation to the public, the two of them preferred privacy, both as artists and friends. They wanted to control their own ideas, plan and manage their own works, and not bother with the clichéd anecdotes of married artist couples. They established their own codes, forms of dialogue, signs of affection and passion, which they integrated into their works. It was as if they had a secret agreement between themselves. And yet it was the opposite of hermetic. It suited their insistence on privacy, their resistance to the media, which corresponded to their artistic interest in the possibilities of a kind of "inwardness" with a connection to the outside. This means that the self that exists outside media does not expose itself, but rather actively performs its entrance into media. Or, to put it another way: Protest the protest! Or Für immer Burgen (Castles Forever, 1997).

Very rarely do you meet someone with whom you can do all this. Have something of the transcendental moment and happiness. Melted and frozen. And it

tears you apart, the dialectic of desire and loss. "To open up an affirmative space," said Wolfgang in one of those interviews he has learned to give. He and Jochen opened up so much new space, far beyond Wolfgang's already well-established space, in which he posited and rejected misunderstandings about fashion, art, and photography, opening up new dimensions. And you can see in Wolfgang's work that the effects of this experience continue to be perceptible beyond the couple's relationship and the time they spent living together. This makes you more attentive to the perseverance of gentleness and the notion that it might be possible to come to a complete understanding of the identity of a person with whom you have an important, dialogical relationship. Although it should be emphasized that by dialogical, here, I do not mean a simple, regulated form of exchange, such as ping-pong or a discussion forum or a power alliance (see Gilbert's George), but this other stuff, this strange, murky, nonlinear, fuzzy dialogue.

This can be seen both in the photos by the one artist and the paintings by the other. And you can carry them all around with you in your head, connect them to one another, make a complete picture out of them, one that tells of this time and of a certain moment, in which private and public symbolism intertwine. It clogs the view and opens it up at the same time. Ultimately, it makes you focus on the complexity of producing images, which is always considered in both the works of the photographer and those of the painter.

Even the direct images are indirect. Even the depiction of romantic love in Sleep, in the ecstatic waterfall picture Haselmaus, in Jochen Taking a Bath, in New Inn Broadway, and in Deer Hirsch. The latter seems to be such an emblematic picture. The attraction, the beauty, the out-and-out allure of the form and composition. The lightness of heavy symbolism! You can see that Jochen is not a "model," but a participant in an event that has resulted in a photo, as well as much more that cannot be depicted in individual pictures, but may perhaps be perceived in the arrangement of words and images. . . . To a great extent, he affirms and strengthens Wolfgang's continuing experiments with positioning and anchoring the self in the world of representation, his path through the art world or in and out of the world of lifestyle magazines, and, beyond that, his engagement in the world in general. They had promised each other a new beginning. Jochen began painting again, finally creating the pictures in his Brick Lane studio that could unite expression, concept, and mental images.

When I think about Wolfgang, I see him in various places—first Cologne, mostly in New York—and I imagine many variations of a big laugh. It comes from a pale, round face, evidence of an open, humanist attitude. You could run into it and be embraced, but without too many mannerisms. Emphatic, joyful, with a sense of indefatigable curiosity. In various installations I have been able to track the presentational forms he has developed for his photographs, which are always concerned with things as a whole, lovingly approached; "original" photos in all of the remixes, and yet they always seem to relate to one another. When I think of Jochen, then I remember just a few encounters, all of which occurred in New

York: his discursive finesse, his ideas, and his decision to return to painting, much to my astonishment. The last time I saw him was, I think, in the winter of 1996, at an art event in a club on Bleeker Street in New York. And despite the strange ambience, I had a long conversation with him in which he told me of his plans to paint. And that it was good to be in London, working there. Perhaps this attitude also corresponded to Wolfgang's pragmatic approach to making art. As Wolfgang put it, "After all, Jochen has gone back to something that he can do very well, something he studied, namely, painting," so that he could present another dimension of his art after a few years of conceptually oriented work, as a member of Group Material, as coauthor (with Thomas Eggerer) of theoretical texts, including one on "queer politics," on media politics, etc. Call it "counseling" or not . . . there were consequences. His friend Thomas also went back to painting. It was a strange place and a strange point in time for me to see Jochen, an intensely sad era, in which Pat Hearn, a friend and New York gallery owner, was diagnosed with cancer—a battle she later lost.

Jochen looked very fragile, but was extremely animated, and we laughed despite the sad, grotesque circumstances. We made a vague date to meet the next time in London so that I could visit the studio, where there was more light and I could see the pictures. Yes, he's got this Wolfgang laugh, I thought, and I was happy when I thought of the two of them living together. Wolfgang says that Jochen painted every day during this period in London.

This is the image I had of the two of them there. For me, they formulated, in their own way, a kind of resistance to the rules of professional and social expectations, to stereotypes of gay culture, and to the typical variations of artistic couples. Instead of presenting themselves as a "couple," discussions were about the works themselves. They made each other's mannerisms visible and dissectible with their versions of fusion and separation, of landscapes and still lifes, and in portraits in which experience was described through vision and people. Two people obsessed with detail and order, who nevertheless allowed themselves to embark on a work in progress, so that they could visualize details and other orders that they had not yet perceived. The relationship as stuff, as material, which was, however, never revealed in its raw form. You might say that they inspired and supported each other in processing the materials.

On the surfaces of clothing when it falls to the floor or is tossed somewhere: is this where sexuality becomes visible, as one interpretation suggests? Perhaps. Sexuality can also be an artificial coincidence, along with the emotions and drives that accompany it. In the postcards, in the material collected, in the photographs pinned to the walls, you can find traces of it. Wolfgang says that, for Jochen, the poster shop was a place of desire as well as a source of material. Yes, as far as artificial coincidence goes, there are correspondences in their works. A method: the displacement of codes. For Jochen, it is in his treatment of painting as soft-focus photography from another era; for Wolfgang, in the way that he breaks with everything that is ascribed to him, from his reputation as a photographer of youth culture to the thematically

conceived series of photographs, such as the soldier cycle, the Concorde series, the eclipse of the sun, and the use of found material in some. Working with images in this way can be seen as a path to discovery, self-realization, and sociopolitical commitment, while, at the same time, an indirect kind of romanticizing is permitted—why not? After all, it can be extremely beautiful and inspiring to live and work with someone, to have someone very close with whom you can discuss approaches and work methods. Every visual detail can become a fetish—for romantic love, for seduction.

Today, there are few depictions of processes dealing with longing, emotions, or people that do not already take into account their devaluation from the start. In return, extremes are sought: the exaggeration of form or content; this results in further desensitization, and you cannot escape the cycle. Or else you try to get ahead in a kind of technologically equipped, mechanized warfare. Then art becomes the building blocks for obsessional design. How to intervene? Discuss, install, speculate? Even though the discursive beauty of images is actually paradoxical and cannot be made manifest in materials, this does not mean that it is pointless. And now? What is it? I allow myself a vision that does not try to trace life "as it really was," to document it, but, rather, aims to rearrange, to channel something out of art, artists, friends, methods: stuff from a special time.

Jutta Koether

Zeug aus einer besonderen Zeit Partnerschaften, 2002

Dieser Text ist ein kurzes Portrait von Freundschaft, Kunst, Zeug, das stattfand zwischen Jochen Klein und Wolfgang Tillmans von 1995 bis 1997, ausgemalt mit Worten von Jutta Koether. Soweit man das tun kann. Denn eigentlich handelt es von etwas, was wir nicht sehen, nicht mehr sehen können werden, außer in der Spur der Arbeit. Aufspürbar sind einige stilistische Korrespondenzen und gegenseitige Ergänzungen, darüber hinaus aber auch die Feststellung, dass die Sicht auf die soziale und kulturelle Situation, zu der beide gehörten, mehr als alles andere ihre Kunst bestimmte. Und dass das Private von beiden als Teil des Sozialen und des Kulturellen betrachtet wurde, was in beider Werke diese Mischung von Anonymität und Nähe verursacht; Bilder, gemalte und fotografierte, an die man nie direkt und komplett herankommt, die Abstand und eine Ruhe herstellen. Keine einfache zurücklehrende Ruhe, sondern eine komplexe, die den Moment der gegenseitigen Durchdringung erlaubt – man will Wolfgangs Fotos zu einem Ganzen zusammenlesen, man will die Figuren in Jochens Bildern sich mit ihren expressiven Umrahmungen vereinen sehen –, aber auch den Moment des Unterscheidens, Vergleichens und einer Trennung, in der die Bilder Zeichen eines sprachlichen Austauschs werden. Beider Werke gehören zur Ära des post-authentischen Bildermachens, verhalten sich zu Glamour, Dekadenz, Oberflächenfetischismus ihrer kulturellen Umgebungen (Kunst, Mode, Jugendkulturen, Zeitschriftenkultur, Theorie). Es gibt da ein Interesse an offenen Verbindungen, an Arrangements von inneren und äußeren Bildern, auch an «Unmöglichkeiten», wie der, dass man das Universelle im Selbst *und* im Anderen aufscheinen lassen kann.

Ein Bild von zwei Jungen in einer Landschaft, die von einer großen weißen wattenhaften Welle verschlungen werden. Da sind Wolfgangs Fotografien, in denen das weiße T-Shirt, mal flatternd, mal zerknautscht liegend, den Raum bestimmt. Und wovon erzählt dieses Weiß, das keine Leere ist? War es das: «Sich eins fühlen wollen mit seiner Identität im Image?» Und trotz und mit allen anderen künstlerischen Praktiken ein Moment, das einen Tribut an das einmalige »Original« zollt. Nichts wird »richtig« erinnert. Und je tiefer die Erfahrung, desto absurdier wird die Rekonstruktion. Ein Moment hier, ein Gesicht da. Empfindungen, Absichten.

Epiphanien. Ein Schwall von Bildern, die, weil es einen sonst überwältigt, nach einer ordnenden Absicht verlangen. Bilder machen ist auch ein Versuch, Ordnungen zu machen. Aber welche Ordnung stimmt? Warum sollte man sich daran machen, das, was unberührt war von Gedanken, aufzuspüren und auszustellen in der alten Logik? Einen weißen Fleck in einem Bild zu lassen, ist ein Angebot für eine offene Ordnung. Vielleicht, um die Darstellung einer hybriden Erinnerung zuzulassen, eine

Erinnerung daran, dass die Potentiale von Freundschaft und Intimität groß und schön sein können. Es gibt ein Foto, das die beiden Künstler und Freunde zusammen zeigt, 1996 im Mayrose, einem Frühstücks-Café auf dem Broadway in New York. Wenn ich es sehe, dann denke ich immer wieder daran, wie eher selten und schön das ist, so ein Foto und so eine Beziehung, die Respekt und Gleichheit suggeriert. Jedenfalls dann, wenn man in die Gesichter schaut. Die nackt und offen sind und mit einem Mut zum Existziellen, bereit, einem neuen künstlerischen Verlangen nachzugehen und Ordnungen aufzustellen, diese aber auch in möglichst organischer und mobiler Weise wieder zu zerlegen. Sie hatten sich Anfang 1995 in dieser Stadt kennen gelernt, wo sie beide unabhängig voneinander ihre Leben und künstlerischen Projekte hatten. 1996 zogen sie zusammen nach London, Shoreditch. Nur zehn Monate, das ist der Zeitraum ihres eigentlichen Zusammenlebens in London. Aber sehr viel geschieht in dieser Zeit.

Deer Hirsch, 1995: Jochen und ein Hirsch, kommunizierend, in einer kargen Landschaft. Der Liebhaber als Modell für das Bild. Das ist kein passives Arrangement, nichts, was er erleidet. Seine Gesten machen das Bild erst zum Bild. Er steht in perfekter Position. Ein Moment, in dem sich die Bedürfnisse von Formalismus und Spiel treffen, mit einem Hauch von Ironie unter einer unwirklichen Sonne zusammenkommen und gegenseitige Zuneigung aussprechen. »Ich will nichts ausdrücken«, sagt Jochen an irgendeiner Stelle, »bin wie eine Zwiebel«. Doch hatte er mit seiner Beteiligung an *Deer Hirsch* schon angefangen, den Schichten der Zwiebel neue Farben und Muster zu verleihen. Die letzte Serie von Jochen Kleins Ölbildern 1997 war künstlerisch ein echter Neuanfang für ihn, sie zeigten oft einen Jungen in einer kitschig-unterkühlten gestischen »Landschaft«. Die malerischen Formulierungen von Landschaft erinnern an eine feine Auswahl »schlechter Malerei« mit Bezug auf fotorealistische Künstlichkeit, auf die Weichzeichnereffekte eines Richard Hamilton, aber auch mit Verbindungen zu den verdrehten malerischen Experimenten von Karen Kilimnik. Sie können lächelnde Fassungslosigkeit, weichen Schock und Anrührung aus Eindeutigem und Flüchtigem auslösen. Eine sanfte Aufladung prägt das Gegenständliche in diesen Bildern. In ihrer speziellen Art der kombinierten Über-/Untertreibung wirkt das Gegenständliche zeichenhaft, und drückt doch Verlangen aus. Wenn man jemanden sehr liebt, dann passieren all diese Bilder, Verneidlichungen, Kosenamen, Intimitäts-Embleme. Wenn man jemanden sehr liebt, setzt aber auch Abstraktion ein. Massiver Umbruch im Gefühlsmuster, kombiniert mit großer Aufgewühltheit, verlangt nach einer Befreiung der eigenen Sichtweisen. Da wird dann alles möglich: die konkrete Abbildung der Vorgänge, die Darstellung im Narrativen, oder in Symbolen. In Wolfgang Tillmans' fotografischem Werk kam es zu dem Entschluss, die *Faltenwüste* (ab 1991) auszustellen (bei Daniel Buchholz in Köln und im Kunstmuseum Wolfsburg 1996), zu der *adidas*-Badehose (als Edition der *Texte zur Kunst*, 1996), zu dem Bild, das *Sportflecken* heißt (1996). 1996 erging an Wolfgang der überraschende Auftrag von *Vogue*, eine Fotosession mit dem Supermodel Kate Moss zu machen. Er stimmte zu unter der Bedingung, dass sie in sein Londoner Loft kommen solle. Es war die einzige professionelle Fotosession, an der Jochen beteiligt war. In der Vorbereitungsphase

nahm Jochen Wolfgang mit in die National Gallery und sie machten Bilderstudien zum sitzenden Modell. Jochen war beteiligt an der interessanten Versuchsanordnung für dieses spezielle und für beide aufregende Projekt: Wie kann man mit einem Bild, das allem Spaß und Glanz und Glamour des Modemagazins, aber auch der Schönheit und dem Status eines bewunderten Supermodels gerecht werden soll, gleichzeitig die Dimension eines mentalen Bilds verleihen, ohne auf Stereotypen der »Brechung« aus anderen Post-Authentizitätsregistern zu verfallen, die sowohl gängige Mode- wie auch Kunstfotografie dominieren? Man lädt ein. Und weil man sich auf den Job freut, und extrem aufgereggt ist, besorgt man Kisten voller Fruchtsäfte, sucht Pflanzen aus, dekoriert, und entstaubt seinen Lieblingsessel. Man kauft auch die Props ein: Gemüse und Früchte! Broccoli, frühe Kartoffeln, Erdbeeren. Und macht damit eine Fotosession, die nichts »Intimes« verlauten lässt, doch dafür eine Feinheit, fast eine Zärtlichkeit hat. So leicht sieht das aus. So nah, das berühmte Gesicht, brachten sie es fertig, eine offene Vielschichtigkeit und einen Witz in seine Abbildung zu bringen, die immer noch nachhallen. Jochen half Wolfgang beim Leben eines Künstlerverständnisses, während sein eigenes, souveränes, konzeptuell orientiertes sich stark zu verändern begann. Die experimentelle Dimension war unvermeidlich, und so ließen sie sie in sich selbst wie in dem anderen zu. Zehn Monate voller Neuorientierungen. Sehr schwierig, solche Vorgänge von außen zu beschreiben, und mit diesem zeitlichem Abstand sowieso.

Jochens kleinformatiges Bild mit einer Maus drauf, die Maus mit dem »Picasso-Auge«, ganz dunkel und eindringlich. Reserviertheit auf dem Sprung. Da ist dieser durchdringende starrende Blick, umgeben von einer Art feiner Brechung der grau schraffierten Oberfläche. Wolfgang's großformatiges Foto von *Jochen Taking a Bath* (1997) zeigt den Anderen als Körper, Individuum, das aber auch Interieur ist. Dies ist kein Schnappschuss, sondern Komposition. Nicht nur das Portrait einer Person, sondern einer Situation war hier entstanden, und also wird im Titel hier auch beides – Name des Protagonisten und Situation – benannt. Im Bild gibt es eine formale Strenge, die Assoziationen wie Süßheit, Naivität, Zufälligkeit, Echtheit, die von diesem Bild auch ausgehen könnten, kontrastiert, so dass nur ein Echo von Privatheit und Nähe zurückbleibt, oder ein Summen, das sich nicht abstellen lässt, das Zeit und Bedingungen des Lebens und künstlerischer Ausdrucksweisen beschreibt, das akzeptiert, dass man von den anderen mitgesprochen, mitbestimmt und interpretiert wird. Daraus entwickeln sich eine Neugier und visuelle Vorschläge eröffnende Dialogformen. Neue Arrangements. Die Beziehung als Studio. Bezogen auf Öffentlichkeit zogen beide als Künstler und Freunde Reserviertheit vor. Sie wollten die Kontrolle ihrer Gedanken, der Planung ihrer Arbeiten selbst verwalten, sie nicht mit den Klischees von Künstlerehepaar-Anekdoten gespickt haben. Sie etablierten eigene Codes, Dialogformen, Indizien von Zuneigung und Leidenschaft, die sich in ihre Arbeiten hinein fortsetzen. Es war, als hätten sie ein geheimes Abkommen. Und doch war das das Gegenteil von hermetisch. Dazu passt ein Bestehen

auf Privatheit, Widerstand gegen die Medialisiertheit, was mit ihrem künstlerischen Interesse an den Möglichkeiten von »Innerlichkeit« korrespondierte, eine mit Anschluss nach draußen. So hatte das zur Folge, dass das vormedialisierte Selbst sich nicht ausliefern, sondern als dieses medialisierend tätig wird. Oder aber auch: Protestiere den Protest! Oder: *Für immer Burgen* (1997).

Es geschieht so selten, dass man auf jemanden trifft, mit dem man all dies tun kann. So etwas von transzendentem Moment und Glück. Verschmolzen und vereist. Und sie reißt einen auf, die Dialektik von Verlangen und Verlust.

»Einen Raum öffnen, der affirmativ ist«, sagte Wolfgang in einem dieser Interviews, die er zu geben gelernt hatte. Mit Jochen zusammen war soviel neuer Space geöffnet, weit über Wolfgang's schon sehr etablierten Raum hinaus, in dem er Mode-Kunst-Fotografie-Missverständnisse auf- und verwarf, neue Dimensionen eröffnete. Und man kann in Wolfgang's Arbeit sehen, dass sich die Effekte dieser Erfahrung über die Paarbeziehung und die Zeit ihres Zusammenlebens hinaus bemerkbar machen. Da wird man aufmerksamer für die Beharrlichkeiten des Zarten und die Möglichkeiten einer ganzheitlichen Auffassung von der Identität einer Person, mit der man eine wichtige dialogische Beziehung hat. Wobei betont werden muss, dass mit dialogisch hier nicht einfach regulierte Austauschformen wie Pingpong oder Podiumsdiskussionen oder Power-Vereinigungen (siehe Gilberts George) gemeint sind, sondern dieses andere Zeug, seltsam vermurkste nichtlineare *fuzzy* Dialoge.

So sieht man die Fotos des einen und die gemalten Bilder des anderen an. Und man kann sie im Kopf alle mit sich herumtragen und miteinander in Verbindung bringen und zu einem ganzen Bild zusammensetzen, das von dieser Zeit und einem Moment erzählt, in dem privater und öffentlicher Symbolismus ineinander fallen. Das verklumpt den Blick und öffnet ihn gleichzeitig. Schließlich lenkt es die Aufmerksamkeit auf die Kompliziertheit von Bildproduktion selbst, die beim Werk des einen wie des anderen immer mitgedacht wird.

Selbst die direkten Bilder sind indirekt. Selbst die Darstellung romantischer Liebe in *Sleep*, in dem ekstatischen Wasserfallbild *Haselmaus*, in *Jochen Taking a Bath*, in *New Inn Broadway* und in *Deer Hirsch*. Letzteres ein Bild, das so emblematisch erscheint.

Die Attraktion, die Schönheit, das durch und durch Attraktive der Gestalt und der Komposition. Die Leichtigkeit in *heavy symbolism!* Man sieht, dass Jochen nicht »Modell« ist, sondern Beteiligter an einem Geschehen, das zu einem Foto führte, aber auch noch viel mehr, was sich nicht abbilden lässt in einzelnen Bildern, vielleicht aber aus dem Arrangement von Worten und Bildern aufscheinen können wird ... Er bestätigte und bestärkte in hohem Maße Wolfgang's fortlaufende Untersuchungen zur Positionierung und Verankerung des Ich in der Welt der Repräsentationen, seinen Weg in die Kunstwelt und hinein und heraus aus der Lifestyle-Magazin-Welt und darüber hinaus in ein Engagement mit der Welt. Sie hatten sich gegenseitig einen Aufbruch versprochen. Jochen begann wieder zu malen, um schließlich in seinem Studio in der Brick Lane zu den Bildern

zu kommen, die Ausdruck und Konzept und mentale Bilder in einem sein konnten.

Denke ich an Wolfgang, sehe ich ihn an verschiedenen Orten, erst in Köln, meist in New York, sehe viele Variationen eines großen Lachens vor mir. Das kommt aus einem blassen runden Gesicht, Zeugnis einer humanistisch geprägten Offenheit. Man kann in ihn hineinlaufen und wird umfangen, aber ohne allzu viel Manierismen. Emphatisch nachdrücklich, freudvoll, mit einer nie versiegenden Neugier. In verschiedenen Installationen habe ich die von ihm entwickelten Präsentationsformen für Fotografie verfolgen können, die sich immer mit dem Ganzen befassen, liebevoll angegangen werden, in allen Remixes die Fotos »original« und doch immer in Beziehungen stehend aussehen lassen. Wenn ich an Jochen denke, dann fallen mir einige wenige Begegnungen ein, die alle in New York stattfanden, seine diskursive Gewandtheit, seine Einfälle, und dass er zu meinem Erstaunen wieder anfing, Malerei als künstlerisches Mittel zu gebrauchen. Das letzte Mal, dass ich ihn sah, war, glaube ich, im Winter 1996 bei einer Kunstveranstaltung in einer Diskothek auf der Bleeker Street in New York. Und ich hatte, trotz des seltsamen Ambientes, eine längere Unterhaltung mit ihm, in der er mir von seinen Malereiplänen erzählte. Und dass es gut sei, in London zu sein und zu arbeiten. Vielleicht auch ein Ansatz, der mit Wolfgang's pragmatischer Auffassung von künstlerischer Produktion korrespondierte. In Wolfgang's Worten, dass »Jochen ja zu etwas zurückkehrt sei, was er sehr gut konnte und gelernt hatte, nämlich der Malerei«, um so – nach einigen konzeptionellen Jahren, als Mitglied von Group Material, als Co-Autor (zusammen mit Thomas Eggerer) theoretischer Texte u. a. zu »Queer Politics«, zu Medienpolitik usw. – wieder eine andere Dimension seiner künstlerischen Arbeit zu präsentieren. Nennen wir es »Beratung« oder nicht ... es hatte Folgen. Auch Künstlerfreund Thomas wandte sich ab da wieder der Malerei zu. Es war ein seltsamer Ort und ein seltsamer Zeitpunkt für mich, Jochen zu begegnen, eine intensive traurige Ära, in der Pat Hearn, Freundin und Galeristin in New York, Krebs diagnostiziert wurde, ein später, verlorener Kampf. Jochen sah sehr fragil aus, aber war extrem animiert, und wir lachten trotz der traurig-grotesken Umstände. Wir verabredeten vage, uns das nächste Mal in London zu treffen, auf einen Studiobesuch, mit mehr Licht und Blick auf Bilder. Ja, er hat auch dieses Wolfgang-Lachen, dachte ich, und ich freute mich an der Vorstellung, dass diese beiden zusammenlebten. Wolfgang sagt, dass Jochen in dieser Londoner Phase jeden Tag gemalt hätte.

So hatte ich mir da eine Vorstellung gemacht von den beiden. Für mich formulierten sie auf ihre Art auch einen Widerstand gegen die Regeln der professionellen wie der sozialen Zuschreibungen, gegen Stereotypen von Schwulenkulturen, aber auch gegen typische Künstlerpaar-Formen. Anstatt sich als »Paar« zu präsentieren, ging die Diskussion in die Arbeiten selbst ein. Die jeweils eigenen Manierismen machten sie durchschaubar und zerlegbar, mit ihren Versionen von Fusion und Trennung, von Landschaften, Stillleben, und in Portraits, in denen Erfahrung mit dem Sehen und den Menschen beschrieben wurde. Zwei detail- und ordnungsbesessene Personen, die sich dennoch auf ein *work in progress*

einlassen, um so noch nicht gesehene Details und andere Ordnungen zu visualisieren. Die Beziehung als Zeug, als Material, das aber nie als Rohmaterial preisgegeben wird. Man kann sagen, sie haben sich gegenseitig beim Prozessieren der Stoffe angefeuert, unterstützt.

In den Oberflächen der Kleider, wenn sie auf den Boden fallen oder irgendwohin geworfen werden: Ist es dort, wo die Sexualität sichtbar wird, wie eine Interpretation vorschlägt? Vielleicht. Sexualität kann auch ein künstlicher Zufall sein, und ebenso die damit verbundenen Gefühle und Antriebskräfte. In den Postkarten, in gesammeltem Material, in die Wand gepinnten Fotos findet man Spuren davon. Wolfgang sagt, dass der Postershop für Jochen ein Ort der Begierde und des Quellenmaterials war. Ja, was den künstlichen Zufall angeht, gibt es Korrespondenzen in ihren Werken. Eine Methode: das Deplatzieren von Codes. Jochen in der Behandlung von Malerei als Weichlinsen-Fotografie aus einer anderen Ära, Wolfgang mit der Brechung des ihm Zugeschriebenen, von dem als Fotograf einer Jugendkultur Bekannten hin zu thematisch konzipierten Fotografie-Reihen, wie dem Soldatenzyklus, der *Concorde*-Serie, der Sonnenfinsternis, teils unter Einbeziehung von vorgefundenem Material. So kann Arbeit mit Bildern gleichermaßen als Entdeckung, Selbstverwirklichung, wie als sozialpolitisches Engagement aufgefasst werden und dabei eine indirekte Romantisierung erlauben, ja warum auch nicht? Denn es kann etwas extrem Schönes und Inspirierendes sein, mit jemandem zusammenzuleben und zu arbeiten, jemanden sehr nah zu haben, mit dem man Auffassungen und Arbeitsweisen diskutieren kann. Jeder Bildausschnitt kann ein Fetisch sein, für romantische Liebe, Verführung.

Es gibt heute kaum Darstellungen von den Vorgängen, die von Verlangen, Gefühlen, Menschen handeln, ohne dass deren Entwertung schon mitgedacht ist. Was bewirkt, dass im Gegenzug Krasheit eingesetzt wird, Übertreibungen von Form oder Inhalt, und was zur Folge hat, dass noch mehr Abstumpfung passiert und man aus der Schleife nicht entkommt. Oder aber die Flucht nach vorn in eine technologisch aufgerüstete Materialschlacht versucht. Da gibt's dann Kunst als Baukasten für Obsessions-Design. Wie jedoch eingreifen? Diskutieren, installieren, spekulieren? Dass diskursive Schönheit von Bildern eigentlich ein Paradox ist und nicht materialisiert werden kann, macht sie dennoch nicht sinnlos. Und jetzt? Was ist's? Ich erlaube mir eine Sicht, die nicht versucht, das Leben, »wie es wirklich war«, nachzuzeichnen, zu dokumentieren, sondern zu rearrangieren, zu *chameln*, etwas aus Kunst, Künstlern, Freunden, Methoden: Zeug aus einer besonderen Zeit.

Manfred Hermes

Past Present Tension

Peter Doig, Jochen Klein, 2004

In pictures the transfer between elements takes place as contiguous insets and superimposed structures. Flat surfaces that have the appearance of depth also have a temporal dimension. Sudden, wilfully contrived shifts between registers are not an invention of Modernism following the Romantics. They stand right at the beginning of the literary epic with its analepses and inserted incidents, and there have rarely been pictures that were other than composite. Aby Warburg was fascinated by the hurrying maid in Dominico Ghirlandaio's Birth of John the Baptist for just this reason. To his eye something completely new and topical has taken concrete form because of precisely this abrupt overlapping of the antique and mediaeval components in this picture. The naked woman in Manet's *Déjeuner sur l'herbe* seems pasted in, so novel and explicit is the sexualisation of her body in this scene of picnicking bohemians. One might also locate the paintings of Jochen Klein and Peter Doig in this field as painted collages, for in them pictorial sources and levels of time and space rapidly coalesce, in Klein's work to form un-ironic landscapes for sparkling, eroticised patches of vegetation, in Doig's to form sober, solarized non-places.

At the beginning of the Nineties when Klein painted his shimmering rococo rooms as layered pictorial spaces, the human figure initially played no part. He first introduced it around 1994 in some almost derisively glamorised woodland idylls, with their back views of naked, reclining girls. New sensibilities, conditions and possibilities soon however made painting seem inadequate and led to its abandonment. (This evaluation was incidentally shared at the time by his colleagues, Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen and Josef Kramhöller.) Klein then concentrated on research, working with groups. Here his first opportunity was provided by the Kunstverein München. The theoretical environment at the time was defined primarily in terms of artistic developments in the USA. Sensibilities at this point tended to favour rationalising procedures which were inclined to by-pass the picture space in favour of research into themes, such as urbanism or corporate culture.

In the years that followed he developed a working method on this basis which took facts that were remote in time and place and arranged them on analytical panels: The 1972 Olympics, or how post-war Germany attempted to enlist sport, design and environmental planning to project an image of successful modernisation to the world (*Die Utopie des Designs*, Kunstverein München, Munich, 1994); company publicity—or how capitalism boldly opens up new niches and in the process unashamedly appropriates some central demands of identity politics, *Erhebe deine Stimme* [Raise Your Voice], *Mach dich Hörbar* [Make Yourself Heard] (Group Material: Market, Kunstverein München, Munich, 1995). Ikea—or how criticism of the state can assume insidious product forms (the "Rebel" chair), and

what role the art world plays in urban development (shop-window installation at Printed Matter in 1996 in SoHo, at that time one of the centres of gentrification in Manhattan).

These predominantly negative social narratives were always grounded in a constructivist discourse on sexuality, which he expressed most clearly in the group show *Oh Boy It's a Girl!* (Kunstverein München, Munich, 1994). Jochen Klein and Thomas Eggerer in a joint work took the comprehensive appropriation of the Munich Englischer Garten by male homosexuals as their theme. The toilets at the end of this landscaped park, which were central to their activities and had once been extremely popular at all hours of the day, had just been closed by a Social-Democrat and Green City administration, which however proved amenable to other well-meaning rededications (e.g. gay café). Klein and Eggerer, in an effort to salvage at least part of its previous usage of the toilets, or alternatively to make public what had formerly been hidden, i.e. the messages and drawings that normally covered the internal walls, proceeded to fix a notice board to the wall of the locked-up toilets. In the end they exhibited a photograph of the board as part of their contribution at the Kunstverein.

The material residue of such analytical interventions often produced astonishing and sometimes witty effects. The predominance of content, and the excessive predilection for "talking about things" however also ran the risk of becoming expansive, dense and chic, like the ideological material that was being criticised and its manifestations, and of ending up as complacent conceptual effects. This may have been why Klein declared this phase of political input to be at an end in 1996 and announced that he was henceforth turning again to painting and the realm of the clearly fictional. In contra-distinction to his "politicised" art work, the return to the painted picture—in that it maintained a state of suspension between critique, parody, melancholy and pleasure in painting—now seemed more ambivalent, more constructed and less certain in its effects.

As far as his motifs are concerned, Klein also took up where he had left off in 1994. In his new woodland paintings the idyllic, semi-urban greenery is now distinctly more poisonous, located somewhere between Impressionism and Aktenzeichen XY ... ungelöst (a TV programme appealing for viewer assistance similar to BBC's *Crimewatch*). Here Richard Hamilton not only provides Klein with his painterly matrix of blurred grounding and a light that is overlaid with lively brushwork of varied intensity and thickness, he also introduces a faecal dimension into his eroticised bucolic world in the form of rolls of toilet paper—on which Klein elects to pass.

In a certain respect these pictures with young women placed in the landscape were just as detached and analytical as the previous works on Ikea and the Olympics, and could be construed as a form of engagement with mass produced images and their emotional implications. The ballet dancers in the 1996 and 1997 pictures shared Edgar Degas's interest in the phenomenon of mass entertainment, but this interest was now made more acutely intimate. What concerned Klein here was the debased, over-sentimentalised image that hovers uncertainly

between lying and longing, between beauty and parody, but nevertheless can offer self-perception, can channel emotional longings and can offer projections of soft porn. (Only that other famous Hamilton of the Seventies, David, could come up with the idea that his form of soft-focus eroticism was distinct from pornography by virtue of its artistic reserve.)

In the pictures that followed in the subsequent months Klein replaced the groups of young girls with single male figures. In their solitariness these young men looked even more self-satisfied and closed-up, and the erotic radius of the scenery also changed. With the young men as props, the landscapes first became romanticised, like the opening passage of Melville's novel *Pierre*. ("There are some strange summer mornings in the country, when he who is but a sojourner from the city shall early walk forth into the fields, and be wonder-smitten with the trance-like aspect of the green and golden world . . .") But he also changed the narrative perspective. A first person infiltrated the third, and this made the pictures more subjective and "narcissistic."

On the one hand the cowering or reposing Narcissuses are aware of the gaze upon them and offer themselves willingly to it. On the other hand the view of this green, mask-like world on the fringe of the world of action seems to satisfy them. Yet their gestures and their crossed feet seek the proximity of their own bodies so closely as to suggest an interest in physical and spiritual intactness rather than any desire for communication.

A fine reference to this can be found in a little retrospective catalogue from 1998. Standing inconspicuously on the last page is a photo showing other photos and books. These are partly the basic materials for Klein's paintings. But the pictures also show a general interest in gesture and body language. On one of these photos two child skinheads can be seen. The one sits in front of the other with one leg drawn up and his folded hands clasping his knee. In him we recognise the figure from one of the 1997 pictures, but removed from its tiled, urban setting and relocated in a view of nature, it becomes an image of moody, melancholy loneliness. A further photo shows diving infants whose involuntary, strenuously contorted arms and hands provide an expressive counterpoint to the gestures which Klein had incorporated in his pictures, though here he was more concerned to show the subject constricting his own body and encasing it in the casket of the almost natural landscape.*

If Jochen Klein and Peter Doig's pictures are similar in a number of ways, in this point they are substantially different. Doig equips his solitary figures with gestures and poses which tend, however timidly, toward movement and suggest a wish for active self-expression. For example in 2004 he introduced references to Honoré Daumier into a series of pictures, bringing in factual evidence from French social history in the middle of the 19th century. In his caricatures Daumier had revealed the rising middle class as the new power figures of the Second Empire, where they were beginning to dominate the legal system, the military, the Church and the political institutions. In Daumier's "comédie humaine" these people appear as clumsy, insensitive figures with an inclination to pompous respectability. What he had

done was to establish a pattern-book of bent human bodies: cowering, leaning back complacently, or forward to peer exaggeratedly at pictures in exhibitions. Then he placed the melancholy man alongside this negative procession of ludicrous figures, a finely drawn counter-image in whom there is no hint of caricature. Doig then fastens on this figure. In his series of pictures the focus was initially set on the cylindrical hat, so typical of (male) extravagance in the 19th century. In his picture *The Collector Daumier* himself allocated a supplementary function to this big black hat, the most striking feature of the man, using it to put his face in the shade. He underlined his disorientation with a slight twist of the body and a somewhat clumsy inclination of the head, turning it to the rear.

This hat as the most striking anachronism was also an apt choice for Doig, in that the motif had gone through a further important stage of representation. Manet had made this Daumier figure into an absinthe drinker and had expressed the man's condition with a no less subtle gesture. A slightly pointed foot signals an equilibrium in danger, but also a desire to transgress boundaries. In Doig's version the man with the top hat and cardigan became a clown or an artist, in other words a very ambivalent representative of the house of paintings.

In his pictures Doig frequently equips his figures with outmoded costumes and props, and with precise little gestures. In the 2004 *By the River* series a cowering, Christ-like figure gesticulates to himself, rejecting, inviting or simply pointing. In *Maracas* a tiny figure with his back to the viewer stands on the steps of the dark pyramid of a sound system and with a slightly bent free leg turns to face a fictive mountain skyline with palms.

Micro gestures and exactly determined poses like these, created with an astonishing economy of painterly effort, form the essence of Doig's figuration. These gestures also function as inconspicuous openers for other parts of the picture, in that they impose a kind of melancholy on them while at the same time drawing them into the present. With Doig a painting can house many connections. His *mise en scène* takes specific local features, memories and historical facts and distils them: the big city and the landscape, the built and the organic, Trinidad and Art Nouveau. The shadow of the three-master in the Studiofilmclub posters for Van Dyke Parks presents... recalls the history of European imperialism. The palms and their dangling fronds also stand for imperialist exoticism, while the sound system in *Maracas* indicates a condition which recognises the post-imperial cultural mix, but connects it with an awareness of the historical circumstances.

But whether contemporary or not, the pictorial elements are always filtered through the melancholy disillusion of the late 19th century, through its forms of abstraction and its colour tonalities. For Doig the role of tradition is to identify the present state as a reformulation of what has always been. And so he avoids the danger of sentimentality or pomposity in constructing his pictorial fictions by superimposing various strands from different sources and different points in time, bringing them into the present through the painterly gesture itself.

It is not insignificant here that these elements in Klein and Doig's pictures are based on photographs, and that their composite nature is clearly indicated. Klein cuts a crouching youth's body out of a suburban setting and inserts it into a completely different woodland context. He often collages photographic material into his pictures, abstract-looking elements, cyclists or a duck kissing a pup. The banality and emotional calculation inherent in these sources he transposes into a space that is utterly serious and quite brilliant.

In language there are many possibilities for mixing moods, tenses and subject positions, and this can be done within a word or a sentence. In literature, at the very latest since Henry James, it is also common practice for the narrator to be separate from the writer. Since James's time the pronouns I and he in the text no longer indicate the author and his biographical experience, but merely different levels of internal personal fictionalisation. Painting does not possess possibilities of this order for focalization. The figures in Jochen Klein and Peter Doig's pictures have no names and they do not bind any narratives which might transcend the constellations within the picture space. This does not however mean that these pictures are entirely without narrative, they are merely without narrative in an anecdotal sense. Here narration is created by constructing a tension between present and past time.

This tension arises structurally out of the juxtaposition and superimposition of pictorial motifs, painterly gestures and a specific palette of colours. Painting takes the form of constant transpositions and crossovers, none of which has anything to do with restoration or any emphasis on "painting again." If categories of intimacy such as intuition, suggestion and atmosphere are being invoked once again, and precisely in the reception of recent painting, then vestiges of the old-style Romanticism survive even within this notion of the "romantic," entirely divorced though it is from the disciplines of intellectual or art history. For what we have here are still intentionally introduced antagonisms and fractures which crystallize in a contradictory mixture of the ingratiating and the sinister. To that extent a word such as suggestive can actually be used again in this context. The effect of Jochen Klein and Peter Doig's paintings is not designed to conjure up a historicising atmosphere—this is something that occurs as a by-product of confrontations in which, along with historical experience, the momentary act of utterance also absorbs an emotional charge. In this amalgam painting features as the utopian sphere. That which does not exist, or only exists in this space, can nevertheless have been the object of appropriations. By means of such appropriation the present can be experienced as historically conditioned, while the past is made present and renews itself.

Translated by Hugh Morrison

*Wolfgang Tillmans, ed., Jochen Klein (Cologne, 1998), p. 108; photograph by Wolfgang Tillmans in Klein's studio, Brick Lane, London, July 1997. See p. 45 in this book.

Manfred Hermes

Past Present Tension

Peter Doig, Jochen Klein, 2004

In einem Bild stellt sich die Übertragung von einem und dem anderen als Cloisonné aneinander grenzender Elemente oder Überlagerung von Strukturen dar. Was flächig ist und räumlich wirkt, hat auch eine zeitliche Dimension. Das plötzliche und mit Absicht herbeigeführte Umspringen von Registern ist keine Erfindung der Moderne seit der Romantik. Es steht am Anfang der literarischen Epop mit ihren Analepsen und Einschüben, und auch Bilder hat es selten anders als zusammengesetzt gegeben. Von der eilenden Magd in Domenico Ghirlandaios *Geburt Johannes des Täufers* war Aby Warburg aus genau diesem Grund fasziniert. In seinen Augen hatte sich gerade durch das abrupte ineinanderschieben antiker und mittelalterlicher Bestände in diesem Bild etwas völlig Neues und Aktuelles konkretisiert. Und die nackte Frau wirkte in Manets *Frühstück im Grünen* auch deshalb so hineincollagiert, weil ihr Leib in dieser Szene bohèmehafter Freizeitgestaltung unhintergehbar und neuartig sexualisiert worden war. Auch die Malerei von Jochen Klein und Peter Doig könnte man diesem Bereich des gemalt Collagierten zuschlagen, denn unterschiedliche Bildquellen, Zeit- und Raumebenen zurren hier zusammen und werden zu unironischen Landschaften, zu den funkelnden, erotisierten Vegetationsräumen bei Klein oder den nüchternen, düster solarisierten Unorten von Doig. Als Klein Anfang der 90er gleißende Rokokosäle als kunstvoll geschichtete Malereiräume entwarf, spielte die menschliche Figur zunächst keine Rolle. Er führte sie erst um 1994 in fast spöttisch glamourisierte Waldidyllen ein, in denen nackte Mädchen in Rückenansicht lagern. Neue Sensibilitäten, Umstände und Möglichkeiten ließen Malerei dann aber bald als inadäquat erscheinen und führten zu ihrer Suspendierung. (Diese Einschätzung wurde damals im Übrigen auch von seinen Kommilitonen Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen und Josef Kramhöller geteilt.) Klein konzentrierte sich nun auf Recherchearbeiten in Gruppenzusammenhängen. Die Möglichkeiten bot zunächst der Kunstverein München. Das theoretische Umfeld war durch die künstlerischen Entwicklungen vor allen in den USA geprägt. Die Sensibilitäten tendierten nun zu rationalistischen Verfahren, die den Raum des Bildes zugunsten von Recherchen zu Themen wie Urbanismus oder Konzernkultur übertraten wollten.

In den folgenden Jahren wurde auf dieser Basis eine Arbeitsweise entwickelt, die zeitlich und räumlich entlegene Fakten in analytischen Paneelen anlegte: Olympia 1972 – oder wie sich ein Nachkriegsdeutschland per Sport, Design und Raumplanung das Bild einer erfolgreichen Modernisierung in die Welt zu projizieren versucht (*Die Utopie des Designs*, Kunstverein München, 1994); Konzernwerbung – oder wie der Kapitalismus unentwegt neue Nischen auftut und dabei auch vor der Aneignung identitätspolitischer Kernforderungen (»Erhebe Deine Stimme«, »Mach Dich hörbar«) nicht zurückschreckt (*Group Material*:

Market, Kunstverein München, 1995). Ikea – oder wie staatskritische Haltungen listige Produktform annehmen (das Sesselmodell »Rebel«) und welche Rolle der Kunstbetrieb bei der Stadtentwicklung spielt (Schaufensterinstallation bei Printed Matter in Soho, 1996, einem der damaligen Zentren der Gentrifizierung in Manhattan).

Diesen immer eher negativ gestimmten Gesellschaftsroman lege er jeweils auch einen konstruktivistischen Sexualitätsdiskurs zugrunde, am deutlichsten wurde er aber in der Gruppenausstellung *Oh Boy, It's a Girl!* formuliert (Kunstverein München, 1994). In einer Gemeinschaftsarbeit hatten Jochen Klein und Thomas Eggerer die Quernutzung des Englischen Gartens durch männliche Homosexuelle thematisiert. Das für diese Nutzung zentrale und einstmals zu jeder Tageszeit sehr belebte Toilettenhaus am Rande des Landschaftsparks war da gerade erst von einer rot-grünen Stadtverwaltung geschlossen worden, die sich in der Folge allerdings für gut gemeinte Umwidmungen offen zeigte (Schwulencafé). Klein und Eggerer brachten nun an der Außenwand der inzwischen also dichtgemachten Toilette eine Schreibfläche an und wollten so wenigstens einen Teil der früheren Nutzung erhalten bzw. öffentlich machen, was vorher eher verborgen war: die Nachrichten und Zeichnungen, mit denen die Innenwände von Toiletten normalerweise überzogen sind. Im Kunstverein zeigten sie eine Fotografie dieser Tafel und machten sie so zu einem Teil ihres Ausstellungsbeitrags.

Das materielle Substrat solcher analytischen Interventionen entwickelte oft verblüffende und manchmal witzige Effekte. Der Überhang des Inhaltlichen, ein vorherrschender Modus des »Sprechens über« lief aber auch Gefahr, genauso expansiv, dicht und schick zu werden wie das kritisierte Ideologische und deren Erscheinungsbilder und als süffisanter Konzept-Effekt zu enden. Das mag für Klein ein Grund gewesen sein, diese Phase der Politikberatung 1996 für abgeschlossen zu erklären und sich fortan wieder der Malerei und dem Bereich des deutlicher Fiktionalen zuzuwenden. Im Unterschied zur »politisierten« Kunstarbeit wirkte die Rückkehr zum gemalten Bild – indem sie einen Schwebezustand zwischen Kritik, Parodie, Melancholie und dem malerischen Vergnügen hielt – nun aber ambivalenter, zusammengesetzter, weniger gewiss.

Klein nahm den Faden auch motivisch wieder auf, wo er ihn 1994 verlassen hatte. In seinen neuen Waldbildern wirkte das idyllisch stadtnahe Grün zwischen Impressionismus und »Aktenzeichen XY... ungelöst« nun allerdings stärker vergiftet. Richard Hamilton hatte Klein hier nicht nur die malerische Matrix verwischter Untergründe und ein Licht geliefert, das von schwungvollen Malspuren unterschiedlicher Intensität und Schreibdichten überlagert ist, sondern durch – von Klein allerdings wegklassene – Toilettenpapiertrollen den Bereich des Exkrementellen in seine erotisierte bukolische Welt eingeführt.

In gewisser Hinsicht waren diese Bilder mit den in die Landschaft gesetzten jungen Frauen also ähnlich distanziert und analytisch wie vorher die Arbeiten über Ikea oder Olympia und konnten als Beschäftigung mit massenproduzierten Bildern und ihren emotionalen Implikationen verstanden werden. Die Balletttänzerinnen in Bildern von 1996 und 1997 teilten Edgar Degas' Interesse an Phänomenen der Massenunterhaltung, dieses Interesse war nun aber stärker intimisiert. Es ging hier aber auch um das abgesunkene, übersentimentalisierte Bild, das unbestimmt zwischen Lüge und Sehnsucht, Schönheit und Parodie steht und trotzdem die Selbstwahrnehmung ausstatten, emotionales Verlangen kanalisieren und softpornografische Projektion sein kann. (Nur der andere berühmte Hamilton der 1970er Jahre, David, konnte auf die Idee kommen, seine Form von Weichzeichnerotik sei durch den Kunstvorbehalt von der Pornografie trennbar.)

In den darauffolgenden Bildern der nächsten Monate ersetzte Klein die Mädchengruppen durch männliche Einzelfiguren. In ihrer Einsamkeit wirkten diese Jungen noch selbstgenügsamer und verkapselter, und auch der erotische Radius der Szenerien veränderte sich. Mit jungen Männern als Staffage wurde zunächst die Landschaft im Sinne des Romananfangs von Melvilles *Pierre* romantisiert. (»There are some strange summer mornings in the country, when he who is but a sojourner from the city shall early walk forth into the fields, and be wonder-smitten with the trance-like aspect of the green and golden world ...«) Aber es wechselte auch die Erzählperspektive. In die dritte Person mischte sich eine erste, wodurch die Bilder subjektiver und »narzisstischer« wurden. Einerseits sind sich die kauernden oder lagernden Narzisse der Anwesenheit von Blicken bewusst und bieten sich der Betrachtung bereitwillig an. Andererseits genügt ihnen der Anblick dieser grünen, maskenhaften Welt am Rande einer Welt der Handlungen. Indem ihre Gesten und zusammengelegten Füße aber so sehr die Nähe des eigenen Körpers suchen, bekunden sie eher ein Interesse an körperlicher oder seelischer Unversehrtheit als an Mitteilsamkeit.

Es gibt eine schöne Referenz zu diesem Komplex und sie findet sich in dem kleinen retrospektiven Katalog von 1998. Unscheinbar steht auf dessen hintersten Seiten ein Foto, das wiederum Fotos und Bücher zeigt. Es handelt sich hier zum Teil um Ausgangsmaterialien für Kleins Malerei. Diese Bilder zeigen aber auch ein allgemeines Interesse an Gesten und körpersprachlichem Ausdruck an. Auf einem dieser Fotos sind zwei Kinder-Skinheads zu sehen. Der eine sitzt vor dem anderen mit angewinkeltem Bein und zusammengelegten Händen, die das Knie umformen. Man erkennt hier die Figur aus einem der Bilder von 1997 wieder, aber ausgeschnitten aus dem geziegelten urbanen Umfeld und in eine Naturansicht gesetzt, wird daraus ein Bild melancholisch gestimmter Einsamkeit. Ein weiteres Foto zeigt tauchende Säuglinge; deren unwillkürliche, eigentlich schwungvoll gedrehte Arme und Hände bilden einen expressiven Gegenpol zu jenen Gebärden, die Klein in seine Bilder übernommen hatte und dort eher der Verschränkung mit dem eigenen Körper im naturnahen Etui der Landschaft dienten.*

Wenn sich die Bilder von Jochen Klein und Peter Doig auch in einem ähnlich mögen, in diesem Punkt unterscheiden sie sich jedoch erheblich. Doig stattet seine Einsamkeitsfiguren mit Gesten und Körperhaltungen aus, die eine wenn auch zaghafte Bewegung und den Wunsch nach tätigem Ausdruck andeuten. In einer Bildserie aus dem Jahr 2004 brachte er zum Beispiel Honoré Daumier ins Spiel und damit auch sozialgeschichtliche Fakten aus der Mitte des französischen 19. Jahrhunderts. Daumier hatte in seinen Karikaturen einen aufstiegswilligen Mittelstand als neuen Machtyp des Zweiten Kaiserreichs entdeckt, der die Justiz, das Militär, den Klerus und die politischen Institutionen zu dominieren begann. In Daumiers »comédie humaine« traten diese Menschen auf als abgestumpfte und linkische Figuren mit einem Hang zu aufgeblähter Respektabilität. Eigentlich legte er damit auch einen Katalog neuartig gekrümmter menschlicher Körper an: geduckt, bräsig zurückgelehnt, vor Bildern in Ausstellungen übertrieben vorgereckt. Dem negativen Arsenal dieser lächerlichen Menschen stellte er im Melancholiker aber auch ein feiner gezeichnetes Gegenmodell zur Seite, an dem gar nichts mehr karikaturistisch ist. Auf diese Figur hat sich Doig dann bezogen. In dieser Bildserie wurde die erste Aufmerksamkeit aber zunächst über den rohrförmigen Hut gebunden, der so typisch ist für die (männlichen) Hypertrophien des 19. Jahrhunderts. Im Bild *Der Sammler* hatte Daumier selbst diesem großen schwarzen Hut die zusätzliche Funktion zugewiesen, die individuellsten Merkmale des Mannes, sein Gesicht, zu verschaffen. Er verstärkte die Verlorenheit durch eine leichte Körperfrehung und einen etwas linkisch geneigten und nach hinten gedrehten Kopf.

Dieser Hut als auffälliger Anachronismus war von Doig auch insofern gut gewählt, als dieses Motiv eine weitere wichtige Darstellungsstufe durchlaufen hatte. Manet hatte aus dieser Daumier-Figur einen Absinthtrinker gemacht, und er hatte dessen Zustand durch eine nicht weniger subtile Geste ausgedrückt. Ein leicht aufgetippter Fuß zeigt nicht nur ein gefährdetes Gleichgewicht an, sondern auch den Wunsch nach der Übertretung von Grenzen. In Doigs Durchlauf wurde der Mann mit Zylinder und Cardigan zu einem Clown oder Künstler, also zu einem sehr zwiespältigen Vertreter des Hauses der Bilder.

In vielen Bildern stattet Doig seine Figuren mit oft unzeitgemäßen Kostümen, Requisiten und präzisen kleinen Gesten aus. In den Bildern der *By The River*-Serie von 2004 gestikuliert eine hingekauerte, christusartige Gestalt einsam abweisende, einladende oder indizierende Bewegungen vor sich hin. In *Maracas* steht auf den Stufen der dunklen Pyramide eines Soundsystems eine winzige Gestalt in Rückenansicht und mit leicht eingeknicktem Spielbein, der fiktionalen Aussicht einer Berglinie mit Palmen zugewendet.

Mikrogebärden und genau bestimmte Posen wie diese sind der mit erstaunlich geringem malerischen Aufwand erzeugte Extrakt der Doig'schen Figurendarstellungen. Diese Gesten haben hier auch die Funktion, ein unscheinbarer Öffner für andere Teile des Bildes zu sein, indem sie ihnen eine Melancholie aufprägen und sie gleichzeitig in die Gegenwart ziehen. Das Gemälde kann bei Doig zum

Haus vieler Zusammenhänge werden. Seine mise en scène nimmt spezifische lokale Gegebenheiten, Erinnerungen und geschichtliche Fakten auf und verdichtet sie: Das Großstädtische und die Landschaft, Gebaute und Vegetatives, Trinidad und Art nouveau. Der Schatten des Dreimasters im Hintergrund des »Studiofilmclub«-Posters von *Ván Dyke Parks presents ...* erinnert an die Geschichte des europäischen Imperialismus. Die Palmen und ihre hängenden Zweige repräsentieren auch eine imperialistische Exotik, das Soundsystem von *Maracas* zeigt hingegen auf eine Kondition, die postimperialistische Vermischungen im Kulturellen anerkennt, aber mit der Kenntnis historischer Verhältnisse verbindet. Ob aber zeitgenössisch oder nicht, immer laufen die Bildelemente durch die Filter eines schwermütig abgeklärten späten 19. Jahrhunderts, d. h. vor allem dessen Abstraktionsformen und Farbländer. Überlieferung spielt bei Doig die Rolle, das Aktuelle als Umformulierung des immer schon Dagewesenen zu bestimmen. Er umgeht dabei die Gefahr, sentimental oder pompös zu werden, indem er seine Bildfiktionen durch Überlagerung diverser Stränge unterschiedlicher Herkunft und zeitlicher Distanz erzeugt und nicht zuletzt durch die Malgeste selbst aktualisiert.

In diesem Zusammenhang ist es auch nicht unerheblich, dass diese Elemente in den Bildern von Klein und Doig auf Fotovorlagen beruhen und dass diese Bilder als zusammengesetzte kenntlich werden. Klein schneidet einen hockenden Jungenkörper aus einer Vorstadtszene aus und setzt diese Vorlage in den völlig andersartigen Kontext eines Waldes ein. Häufig hat er fotografisches Material auch direkt ins Bild collageiert, abstrakt wirkende Teile, Radfahrer oder der Kuss von Ente und Welpe. Die Banalität und emotionale Kalkuliertheit dieser Vorlagen hat er dann in einen Raum übertragen, der seinerseits vollkommen ernst und voller Glanz ist.

In der Sprache gibt es viele Möglichkeiten, Modi, Subjektpositionen und Zeiten zu mischen, und das bereits innerhalb eines Wortes oder Satzes. In der Literatur ist es mindestens seit Henry James aber auch üblich, den Erzähler vom schreibenden Hersteller der Fiktion zu trennen. Die Pronomen »ich« und »er« markieren im Text seitdem nur verschiedene Ebenen interner personaler Fiktionalisierung, aber nicht mehr den Autor und dessen biografische Erfahrung. Die Malerei hat diese Möglichkeiten der Fokalisierung zunächst einmal nicht. Die Figuren in den Bildern von Jochen Klein und Peter Doig haben schließlich keine Namen und sie binden auch keine Erzählungen, die die Konstellationen des Bildraums übersteigen würden. Das heißt aber nicht, dass diese Bilder nicht erzählerisch wären, sie sind es nur nicht in einem anekdotischen Sinn. Narrativität stellt sich hier vor allem als Organisation einer Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit her.

Diese Spannung ist umgesetzt in Strukturen von Überlagerung oder ein Nebeneinander von Bildmotiven, Malgesten und einer spezifischen Farbpalette. Die Malerei tritt als ein Medium konstanter Übertragungen und Übergänge in Erscheinung, und mit Restaurierung und dem Nachdruck auf »wieder malen« hat das nichts zu tun. Wenn in der Rezeption gerade neuerer Malerei wieder intimistische

Kategorien des Ungefährnen wie Ahnung, Suggestivität oder Atmosphäre aufgerufen werden, dann finden sich selbst in dieser von geistes- und kunstgeschichtlichen Dimensionen unberührten Vorstellung von »Romantik« noch Reste der alten Version. Denn es geht auch hier noch um absichtlich herbeigeführte Antagonismen und Brüche, die sich als widersprüchliche Mischung aus Heimelig- und Unheimlichkeit niederschlagen. Insofern ist ein Wort wie suggestiv in diesem Zusammenhang also tatsächlich brauchbar. Die Wirkung der Bilder von Jochen Klein und Peter Doig zielt jedoch nicht auf eine historistische Atmosphärik, sondern entsteht als Nebenprodukt von Konfrontationen, durch die sich aktualisierte Äußerungsakte mit geschichtlicher Erfahrung auch emotional aufladen. In dieser Mischung erscheint die Malerei als utopische Sphäre. Das, was es nicht gibt oder nur in diesem Raum gibt, kann trotzdem Gegenstand von Aneignungen gewesen sein. Durch diese Aneignungen wird die Gegenwart als geschichtlich gebunden erfahrbar, das Vergangene vergegenwärtigt sich aber auch und erneuert sich.

*Wolfgang Tillmans (Hrsg.), *Jochen Klein*, Köln 1998, S. 108, fotografiert von Wolfgang Tillmans in Kleins Atelier in Brick Lane, London im Juli 1997.

Abandoned Painting***Artforum*, 2008**

What is that lovely thread of water running through this soft land?

It is so shy.

It hides under the ground.

Is it a smile from the landscape?

Is it an anonymous gift of

Nature?

Is it an exquisite tear, wrung from the rocks?

I do not think so: it is the main sewer.

—Erik Satie¹

Even though the small reproductions of Jochen Klein's paintings that I saw many years ago, in a catalogue loaned to me by a friend, nestled themselves obstinately in my mind, I am always surprised by these inimitably weird and touching works when I see them in person. They do not age, and to stand in front of them brings back an unmistakable quiver of shrill sweetness. The paintings have such a lightness that it's easy to miss their significance. But it is in contempt of the artistic taxonomies on which such judgments are founded that Klein's paintings—exhibited most recently at the Pinakothek der Moderne in Munich this past spring—evince a self-conscious use of the medium against itself, infiltrating painting with alien implications. They are landscapes without genealogy, heterotopias that insist on the freedom to call into reality something that has not yet existed, which cannot exist. Revealing themselves in layers that are not pure and that keep dissolving or tearing away at one another, they have the particular quality of a blurry sensation turned into an image. When a cobbled-together fantasy coalesces as a distinct vision, as it does in Klein's paintings, it follows the logic of the fragment that dreams itself whole.

Children, young men, or women (sometimes in the company of domesticated animals)—cut from popular printed material such as calendars, posters, or hetero “soft” porn—are collaged onto canvas and elaborated, given a setting by their painted surroundings of trees, clearings, patches of flowers, and the streaks, daubs, and drips of paint that also count as flowers, pleasure, delight. Filigree shorthand, vermicular strokes, and halos of light hang together in the conviction that ornament is a code for the chaotic relatedness of incidents. When the figures are not glued, but painted with Watteau-like delicacy, they remain foreign to the landscape that has been dreamed up around them—or which they themselves are dreaming, in wilder, experimental strokes.

Where is this place, between art history and any afternoon, lying in the sun in a public park? Is it the surrealism of childhood? Academic painting, parlor painting, Sunday painting, the hysterical dream kitsch of antihistamine commercials? People appear, isolated in brief instances of rest, privacy, reflection, amid

passages of flamboyant color, as though I were passing them on a bicycle. A peculiar interiority is heightened by the draining of narrative—the paintings are moments of quiet, pauses drawn out to a complete stillness in which I find myself. I am reminded by these works of the potential for paintings to embarrass: I am never sure how to behave around them; they seem to know my foibles. Some flirt, or correspond to a recent mood, like the ballerina wearing a concerned look as, above, a squall of viscous varnish threatens to overcome her. Or like the young man in a pale blue summer shirt, in another painting, who looks out at me with great benevolence, emanating such sweet-toothed empathy that everything around him falls out of focus: distortions of vision induced by great happiness, silliness, sadness, love. The shirtless boy in blue jeans, huddled on a blanket in the grass, his hands comfortingly close to his face, dreams with his eyes open and I can't stand to look for very long. It is, as Michel Leiris wrote of the theatricality of death,

a dream objectified, a dream that we look at, that touches us though we are not in it—What can this be, then, if not a set of actions that are proposed to us and that we consider with a passionate interest, as we would if, extracted from our lives but remaining lucid, we could be detached from our own history and see it played out before us, transformed by the perspective inherent in our new status?²

While a student at the Munich Academy of Fine Arts in the early 1990s, Klein actually abandoned painting, perhaps with no intention of ever returning to the tradition into which he had been educated. This suspension of painting, shared also by Klein's friends and fellow students Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen, and Josef Kramhöller, stressed the conclusion that to paint is to embellish power, or to stagger under the weight of an unwanted inheritance. For some time Klein devoted himself to producing socially critical texts and projects, in collaboration with Eggerer (from '93 to '96) and as a member, along with Eggerer, Julie Ault, and Doug Ashford, of Group Material (from '94 to '96), before his return to painting, in wild profusion, from 1996 to 1997—the year of his sudden death, at age thirty, from AIDS. Klein's interest in individual self-determination, as well as in the possibility of articulating public spaces against their normative inscription, forms links among all his projects of the '90s. In his catalogue contributions for Die Utopie des Designs—the 1994 exhibition at the Kunstverein München conceived by artists as part of a seminar led by Helmut Draxler—Klein presented an arrangement of historical data that draws out the streamlining of utopian ideals within corporate identity. He zeroed in on, among others, Otl Aicher, whose philosophy privileged design as the only creative form equipped to address the broad social and cultural challenges posed by the Neuaufbau

(Germany's postwar reconstruction), yet who is now known for the universal legibility of the logos he designed for Braun and Lufthansa and his pictograms for the Olympics. In Ikea, a collaborative installation with Eggerer made for the windows of New York's Printed Matter in 1996, playful and precise juxtapositions of quotes and archival material take on the absorption of radical politics into “lifestyle” marketing; the slick rendering of bland universality is made terrifying. “I was fed up. In place of revolution, reforms became sufficient. We bought ourselves new beds. You are right, the others [old beds] were impossible,” reads a line from Bernward Vesper's 1977 novel *Die Reise* (*The Voyage*), printed on a poster-size enlargement of a page from a '70s IKEA catalogue in which female models in their stocking feet loll about with indisputable boredom. “The English Garden in Munich,” an unpublished 1994 manuscript by Eggerer and Klein, presents the park as a palimpsest upon which the eighteenth-century lifeworld collides with the park's illicit repurposing as a cruising area, while in “Virtually Queer—Gay Politics in the Clinton Era,” which appeared in 1996 in *Texte zur Kunst*, the artists unravel the leveling of gay activism and resistance. It is interesting to go from the paintings to the documents and back again; there is a refusal to make a closed loop. The sense of continual reconsideration and incorporation of past concerns into the present, of keeping the object of contemplation turning in constant crisis, poses a problem for the airtight packaging of “practice” so eagerly assimilated by many artists today. What is clearly not a contradiction in Klein's work—the critical framework versus the pleasure of painting—exposes a formulation of art as a space for interpersonal articulations of politics and love: a plea.

In the blurring of paint that approximates the soft focus of commercial kitsch photography, there is a confusion between the concrete and the contrived; this is the threshold between the complacent gloss of le bonheur and that which I can barely acknowledge that I want. Figures are lifted from the continuum of empty image-production and placed in a scene over which a banner seems to be unfurling: IT COULD ALSO BE DIFFERENT. To look is to enter into a pact with the subject, the object, and the whole vanishingly rapturous scaffolding of the picture. The fragility of this proposition is cruelly underlined by Klein's deliberately bawdy “failure” to adhere to the delicate tropes of sentimentality. I am reminded of Martha Rosler's film of industrial flower farming. I am also reminded of Walter Benjamin's hermetic definitions of flower types in *One-Way Street*:

Geranium.—Two people who are in love are attached above all else to their names.

Carthusian pink.—To the lover the loved one appears always as solitary.

Asphodel.—Behind someone who is loved, the abyss of sexuality closes like that of the family.

Cactus bloom.—The truly loving person delights in finding the beloved, arguing, in the wrong.

Forget-me-not.—Memory always sees the loved one smaller.³

In the painting of a naked man lying in the grass, his head propped up on his hand over a dozing kitten, both engulfed in a bath of yellow light, a flimsy attempt has been made to paint flowers over his crotch. The attempt goes beautifully wrong in its muddiness, trails into a fragment of out-of-focus something, and on to a soliloquy of confused brushwork. Shit-brown sludge encroaches upon the scene from all sides, rendering completely hysterical what might have otherwise been a splendid paradise. It is as if you are peering into the scene through an asshole, becoming wedged between complete frustration, devotion, fits of laughter, perfection, irreverence, and lack of care. The “straight mind,” Monique Wittig writes, “cannot conceive of a culture, a society where heterosexuality would not order not only all human relationships but also its very production of concepts and all the processes which escape consciousness, as well.” Yet Klein's throbbing hieroglyphs turn away in passive contempt from logics of masculinity and hegemony: to unfold themselves in the company of paintings like Chuck Nanney's monochrome canvases stretched over tree branches, Jutta Koether's *Apfelsinenfrau*, Christian Bérard's *On the Beach* (*Double Self-Portrait*), the embroidered canvases of Nicolas Moufarrege, and Michaela Eichwald's *Animals at War Memorial*—all paintings against the straight mind.

1. Erik Satie, *A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie*, ed. Ornella Volta, trans. Antony Melville (London, 1996), p. 23.

2. Michel Leiris, *Scraps*, trans. Lydia Davis (Baltimore, 1997), p. 41.

3. Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kinsley Shorter (New York, 1997), p. 77.

Zurückgelassene Malerei**Artforum, 2008**

Was haben wir denn da für ein hübsches Rinnensal,
das sich durch jenen lieblichen Landstrich
schlängelt?

Wie schüchtern es doch ist.
Es versteckt sich unter der Erde.
Ist es etwa ein Lächeln der Landschaft?
Ist es eine anonyme Gabe der Natur?
Ist es eine anmutige Träne, dem Fels entsprungen?
Ich glaube nicht: das sind die Abwasser.

– Erik Satie¹

Schon vor Jahren, als ich sie in einem Katalog, den mir ein Freund geliehen hatte, nur als kleine Reproduktionen sah, haben die Gemälde von Jochen Klein einen bleibenden Eindruck bei mir hinterlassen. Und doch bin ich jedes Mal, wenn ich sie in natura sehe, von Neuem überrascht von diesen unnachahmlichen, merkwürdigen und anrührenden Bildern. Es sind zeitlose Bilder, und immer, wenn ich vor ihnen stehe, überkommt mich ein intensives Glücksgefühl, das mich wie ein Schauer durchläuft. Diese Gemälde sind von einer solchen Heiterkeit, dass man leicht übersehen kann, was sie aussagen. Die solchen Bewertungen zugrunde liegenden künstlerischen Taxonomien interessierten Klein allerdings nicht. Vielmehr zeugen seine von fremdartigen Implikationen durchzogenen Gemälde – die erst im vergangenen Frühjahr in der Pinakothek der Moderne in München gezeigt wurden – von einem selbstbewussten, kritischen Umgang mit dem Medium. Es sind Landschaften ohne Genealogie, Heterotopen, die auf dem Recht beharren, etwas als Realität darzustellen, was es nie gab, was es nicht geben kann. Die Schichten, in denen sie sich erschließen, sind nicht eindeutig voneinander abgegrenzt, sondern bleiben im Stadium der Überlagerung oder der Lösung. Die Besonderheit dieser Bilder besteht deshalb darin, dass sie den Eindruck vermitteln, man habe es mit der bildlichen Darstellung einer verschwommenen Wahrnehmung zu tun. Wenn sich, wie in Kleins Gemälden, eine bruchstückhafte Fantasie zu einem eindeutigen Bild fügt, folgt sie der Logik des Fragments, das sich selbst als Ganzheit erträgt.

Aus Massenpfeilerzeugnissen wie Kalendern, Postern oder Hetero-Softpornos ausgeschnittene Kinder, junge Männer oder Frauen (manchmal mit Haustieren) werden auf der Leinwand kunstvoll zu Collagen zusammengesetzt. Um die Figuren herum malte der Künstler eine Kulisse aus Bäumen, Lichtungen, Flecken von Blumen. Selbst Farbnasen, -spritzer und -tropfen symbolisieren Blumen, Freude, Vergnügen. Kurze, filigrane, an Würmer erinnernde Pinselstriche sind mit Lichtkränzen zu harmonischen Einheiten verbunden, in der Überzeugung, dass das Ornament ein Code für die chaotische Verquickung von Ereignissen ist. Wurden die Figuren nicht aufgeklebt, sondern mit watteauscher Leichtigkeit gemalt, wirken sie fremd in der Landschaft, die um sie herum erschaffen wurde – oder die sie in ungestümeren,

experimentellen Pinselstrichen selbst erträumen. Wo zwischen Kunstgeschichte und einem x-beliebigen Nachmittag, den man in der Sonne liegend in einem öffentlichen Park verbringt, sind diese Bilder anzusiedeln? Ist es der Surrealismus der Kindheit? Ist es akademische Malerei, dekorative Malerei, Sonntagsmalerei, ist es der überspannte Traumkitsch, wie man ihn aus der Werbung für Antihistaminika kennt? Inmitten leuchtender Farbfelder tauchen vereinzelte Figuren in kurzen Momenten der Ruhe, der Privatheit, der Reflexion auf, gerade so als führt man mit dem Fahrrad an ihnen vorbei. Die eigentümliche Innerlichkeit wird durch das Entleeren von allem Narrativen noch verstärkt – die Gemälde sind Augenblicke der Stille, Momente des Innehalts, die schließlich in eine absolute Ruhe münden, in der ich mich selbst finde. Diese Werke führen mir die Verunsicherung vor Augen, die ein Gemälde auslösen kann: Man weiß in ihrer Gegenwart nie so recht, wie man sich verhalten soll; es hat beinahe den Anschein, als wüssten sie um meine Schwächen. Manchmal flirten sie, oder sie spiegeln eine Stimmung wider, in der man sich vor kurzem noch selbst befand, wie etwa die Ballerina, die mit besorgter Miene zu dem zähen Firnis hinaufblickt, der sich über sie zu ergießen droht. Oder wie der junge Mann in dem hellblauen Sommershirt in einem anderen Gemälde, der einen so freundlich ansieht und dabei eine so hinreißende Empathie ausstrahlt, dass man alles um ihn herum aus dem Blick verliert: Es sind ungeheure Glücksgefühle, Alberheit, Traurigkeit, Liebe, die unsere Wahrnehmung verzerrten. Der Junge in Bluejeans, der seinen nackten Oberkörper, die Hände wie zum Trost nah am Gesicht, mit offenen Augen träumend an die Decke im Gras schmiegt – ich kann ihn nicht lange ansehen. So hat Michel Leiris die Theatralik des Todes beschrieben:

Was also kann ein objektivierter Traum, ein Traum, den wir uns anschauen und der uns aufwühlt, obwohl wir nicht in ihm vorkommen, anderes sein als eine Reihe von Handlungen, die uns unterbreitet werden und die wir mit leidenschaftlichem Interesse betrachten, wie wir es täten, wenn wir, abgeschnitten vom Leben, aber noch immer bei vollem Bewußtsein, von unserer eigenen Geschichte unabhängig sein und sehen könnten, wie sie – verwandelt von der unserem neuen Status eigenen Perspektive – vor uns abrollt?²

Anfang der 1990er-Jahre während seines Studiums an der Akademie der Bildenden Künste München hatte Klein die Malerei eigentlich aufgegeben und hatte vermutlich nicht die Absicht, jemals wieder zu der Tradition zurückzukehren, in der man ihn ausgebildet hatte. Mit dieser vorübergehenden Abkehr von der Malerei – ein Beispiel, dem auch Kleins Freunde und Kommilitonen Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen und Josef Kramhöller folgten – wollten die Künstler demonstrieren, dass ihnen die Malerei nur zwei Wahlmöglichkeiten ließ: die Machtverhältnisse

zu beschönigen oder von der Last eines ungeliebten Erbes erdrückt zu werden. Eine Zeit lang widmete sich Klein – zunächst gemeinsam mit Eggerer (1993 bis 1996) und später als Mitglied von Group Material (1994 bis 1996) zusammen mit Eggerer, Julie Ault und Doug Ashford – gesellschaftskritischen Texten und Projekten, bevor er sich ab 1996 bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahr 1997, als er an Aids verstarb, wieder exzessiv der Malerei zuwandte. Was alle in den 1990er-Jahren realisierten Projekte verbindet, ist die Konzentration auf die Selbstbestimmung des Einzelnen und die Möglichkeit, öffentliche Räume ungeachtet ihrer normativen Bestimmung zu gestalten. In seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Die Utopie des Designs*, die 1994 im Kunstverein München gezeigt und von Künstlern im Rahmen eines von Helmut Draxler geleiteten Seminars gestaltet wurde, präsentierte Klein eine Zusammenstellung historischer Daten, die die Stromlinienförmigkeit der utopischen Ideale innerhalb von Corporate Identities vor Augen führt. Dabei stützte er sich unter anderem auf Otl Aicher, der das Design als die einzige kreative Form betrachtete, die den vielfältigen gesellschaftlichen und kulturellen Herausforderungen des deutschen Wiederaufbaus nach dem Krieg genügen konnte. Bekannt ist Aicher heute allerdings vor allem durch die allgegenwärtigen Logos, die er für die Firma Braun und Lufthansa entwarf, und durch seine Piktogramme für die Olympischen Spiele 1972. In der Installation *Ikea*, die Klein 1996 gemeinsam mit Eggerer für die Fenster der New Yorker Printed Matter Inc. schuf, werden radikale politische Überzeugungen durch spielerisches und sorgloses Nebeneinanderstellen von Zitaten und Archivmaterial zu Bestandteilen des »Lifestyle«-Marketing. Auf diese Weise nimmt die gekonnte Wiedergabe nichtssagender Allgemeinheit furcht erregende Züge an. »Ich hatte die Schnauze voll. Statt zur Revolution reichte es nur zu Reformen. ›Wir haben uns neue Betten gekauft, Du hast recht, die alten waren unmöglich«,³ lautet eine Stelle in Bernward Vespers 1977 erschienenem Romanessay *Die Reise*, die auf eine plakatgroße Seite aus einem IKEA-Katalog aus den 1970er-Jahren gedruckt ist, in dem bestrumpte weibliche Modelle sichtlich gelangweilt herumlümmeln. »Der Englische Garten in München«, ein unveröffentlichtes Manuskript von Eggerer und Klein aus dem Jahr 1994, präsentiert den Park als Palimpsest, in dem die Lebenswelt des 18. Jahrhunderts der verbotenen Nutzung des Parks als »cruising area« gegenübergestellt wird, wohingegen sich die Künstler in ihrem 1996 in *Texte zur Kunst* erschienenen Aufsatz »Virtually Queer – Gay Politics in der Clinton-Ära« mit dem Stellenwert von schwulem Aktivismus und Widerstand auseinandersetzen.

Es ist aufschlussreich, von den Gemälden zu den dokumentarischen Arbeiten und wieder zurück zu gehen; ein Zirkelschluss wird jedoch verweigert. Der Sinn dafür, die Dinge immer wieder zu überdenken und alte in neue Konzepte einzubeziehen, darauf zu achten, dass der Gegenstand der Betrachtung immer wieder infrage gestellt wird – stellt die Vakuumverpackung der »Praxis«, die von vielen Künstlern heute so begierig aufgenommen wird, vor ein Problem. Bei Klein schließen sich ein kritischer Ansatz und die Freude am Malen offensichtlich nicht aus, sondern

erweisen sich als Kunstbegriff, der Kunst als Raum und als Plädoyer für den zwischenmenschlichen Austausch von politischen Überzeugungen und von Liebe sieht. In der Verschwommenheit der Farbe, die an weichzeichnende kommerzielle Kitschfotos erinnert, vermischt sich das Konkrete mit dem Erfundenen. Wir befinden uns hier im Grenzbereich zwischen dem selbstgefälligen Glanz von »le bonheur« und etwas, von dem man sich nur schwer eingestehen kann, dass man es möchte. Die Figuren werden aus der Kontinuität der trivialen Bildproduktion in eine Kulisse versetzt, über der sich ein Banner mit der Aufschrift ES KÖNNTE AUCH ANDERS SEIN zu entrollen scheint. Diese Bilder zu betrachten, heißt ein Bündnis mit dem Sujet, dem Objekt und dem ganzen nicht gerade hinreißenden Bildaufbau eingehen. Auf welch schwachen Füßen diese These steht, verdeutlicht auf grausame Weise Kleins absichtlich obszönes »Scheitern« daran, an den diffizilen Tropen der Sentimentalität festzuhalten. In diesem Zusammenhang muss ich an Martha Roslers Film über industrielle Blumenzucht denken. Und auch die kryptischen Blumenbeschreibungen in Walter Benjamins *Einbahnstraße* kommen mir in den Sinn:

»Geranie. – Zwei Menschen, die sich lieben, hängen über alles an ihren Namen.

Kartäusernelke. – Dem Liebenden erscheint der geliebte Mensch immer einsam.

Asphodelos. – Was geliebt wird, hinter dem schließt der Abgrund des Geschlechts sich wie der der Familie.

Kakteenblüte. – Der wahre Liebende freut sich, wenn der geliebte Mensch streitend im Unrecht ist.

Vergißmeinnicht. – Erinnerung sieht den geliebten Menschen stets verkleinert.⁴

Ein Gemälde zeigt einen nackten im Gras liegenden Mann. Er hat den Kopf in eine Hand gestützt und beugt sich über ein dösendes Kätzchen. Beide sind in ein gelbes Licht getaucht. Der Künstler hat hier den halbherzigen Versuch unternommen, Blumen über den Schrift des Mannes zu malen – ein Versuch, der aufs Schönste zu einem schlammigen, verschwommenen fragmentarischen Etwas und einem Monolog wirrer Pinselstriche missrat. Kackbrauner Schlamm ergießt sich von allen Seiten in die Szene und verwandelt, was eigentlich ein herrliches Paradies hätte sein können, in etwas vollkommenes Groteskes. Es ist, als blicke man durch einen After auf die Szene, hin- und hergerissen zwischen absoluter Enttäuschung, Bewunderung und Lachanfällen, zwischen Perfektion, Pietätlosigkeit und mangelnder Sorgfalt. Der »heterosexuelle Verstand«, schreibt Monique Wittig, »kann sich keine Kultur, keine Gesellschaft vorstellen, in der die Heterosexualität nicht alle menschlichen Beziehungen, aber auch die Hervorbringung von Konzepten und sämtlichen Prozessen, die sich dem Bewusstsein entziehen, maßgeblich beeinflussen würde.« Kleins pulsierende Hieroglyphen wenden sich jedoch in passiver Verachtung von

der Logik der Männlichkeit und der Hegemonie ab, um sich in der Gesellschaft von Gemälden wie Chuck Nanneys monochromen, über die Äste von Bäumen gespannten Leinwänden, Jutta Koethers *Apfelsinenfrau*, Christian Bérards *On the Beach (Double Self-Portrait)*, den gestickten Gemälden von Nicolas Moufarrege und Michaela Eichwalds *Animals at War Memorial* – alles Gemälde gegen den »heterosexuellen Verstand« – zu entfalten.

1 Erik Satie, *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, Hofheim 1988, S. 344.

2 Michel Leiris, *Die Spielregel*, Bd. 2: *Krempe*, München 1985, S. 62.

3 Bernward Vesper, *Die Reise*, Jassa 1977, S. 157.

4 Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin und Frankfurt am Main 1955, S. 71.

References / Textnachweise

Previously Published Texts / Bereits veröffentlichte Texte

(December 1998–January 1999), pp. 40–42. German translation by Heike Reissig.

Group Material, *Market*, exh. cat. Kunstverein München (Munich, 1995), n. p. German translation by Agnes Choma.

Thomas Eggerer and Jochen Klein, "Communication as Ritual—die Talkshow im amerikanischen TV," *Texte zur Kunst* (March 1996), pp. 40–45. English Translation by #####.

Thomas Eggerer and Jochen Klein, "Virtually Queer—Gay Politics in der Clinton-Ära," *Texte zur Kunst* (May 1996), pp. 140–47. English Translation by #####.

Helmut Draxler, "Requiem für einen: Jochen Klein," *Texte zur Kunst* (November 1997), pp. 179–80. English translation by Allison Plath-Moseley.

Yilmaz Dziewior, "Jochen Klein: Galerie Daniel Buchholz," *Artforum* (January 1998), p. 111. English translation by Diana Reese. German translation by Barbara Holle.

Wolfgang Tillmans, "Foreword/Vorwort," *Jochen Klein*, ed. Wolfgang Tillmans (Cologne, 1998), p. 5.

Doug Ashford, "Ein Junge im Park oder Die Miniatur und das Modell," *Jochen Klein*, ed. Wolfgang Tillmans (Cologne, 1998), pp. 75–79. German translation by #####.

Doug Ashford, "A Boy in the Park, or, The Miniature and the Model," *Jochen Klein*, ed. Wolfgang Tillmans (Cologne, 1998), pp. 89–92.

Helmut Draxler, "Jochen Klein," *Jochen Klein*, ed. Wolfgang Tillmans (Cologne, 1998), pp. 81–88.

Helmut Draxler, "Jochen Klein," *Jochen Klein*, ed. Wolfgang Tillmans (Cologne, 1998), pp. 93–99. English translation by #####.

Ronald Jones, "Jochen Klein: Feature, New York," *Frieze* (September–October 1998), pp. 98–99. German translation by Heike Reissig.

Pia Lanzinger, "Jochen Klein im Kunstraum München," *Springerin* (December 1998–February 1999), pp. 67–68. English translation by Allison Plath-Moseley.

Anton Sergl, "Retrospektive Jochen Klein (1967–1997)," *Our Munich* 11 (1998), p. 24. English translation by Allison Plath-Moseley.

Matthew Higgs, "Jochen Klein," *Art Monthly*

Simon Watney, "Jochen Klein (1967–1997): Cubitt Gallery, London, 30 October–13 December 1998" (unpublished press release, London, 1999). German translation by Barbara Holle.

Michael Krebber, "Drei postume Kataloge," *Texte zur Kunst* (March 1999), pp. 196–97. English translation by Allison Plath-Moseley.

Jutta Koether, "Zeug aus einer besonderen Zeit," *Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren*, exh. cat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin, 2002), pp. 41–46. English translation by Allison Plath-Moseley.

Manfred Hermes, "Past Present Tension," *Peter Doig, Jochen Klein*, exh. cat. Galerie Daniel Buchholz (Cologne, 2006), pp. 5–10. English translation by Hugh Morrison.

Nick Mauss, "Abandoned Painting," *Artforum* (October 2008), p. 359. German translation by Barbara Holle.



Time Out, 1997, Kunsthalle Nürnberg

Biography / Biografie

1967–1997
geboren in Giengen a. d. Brenz / Born in Giengen
an der Brenz, Germany
gestorben in München / Died in Munich
1979–1994
lebte und arbeitete in München / Lived and worked
in Munich
1992–1994
Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes /
Scholarship from the Studienstiftung des Deutschen
Volkes
1994–1996
lebte und arbeitete in New York / Lived and worked
in New York
1993–1996
Zusammenarbeit mit Thomas Eggerer / Collaborated
with Thomas Eggerer
1994–1996
Mitglied von Group Material / Member of Group
Material
1996–1997
lebte und arbeitete in London / Lived and worked in
London

Ausbildung/Education

1989–1994
Akademie der Bildenden Künste München/Munich
1994–1995
Vermont College of Fine Arts, Montpelier, Vermont

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

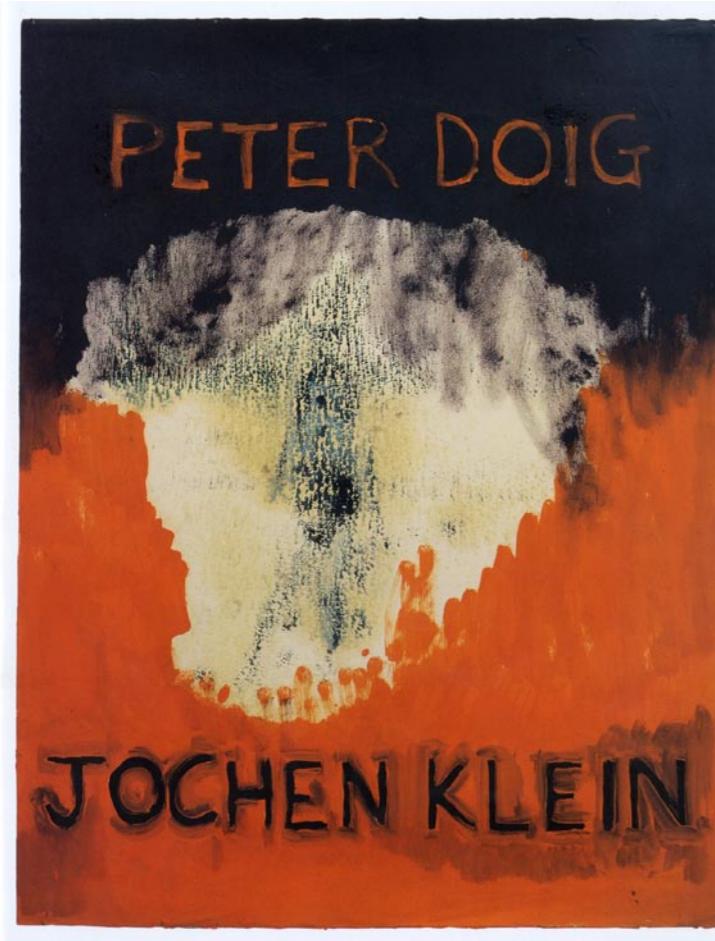
2008
Pinakothek der Moderne, München/Munich
2004
Galerie Daniel Buchholz (mit/with Peter Doig),
Cologne (cat.)
2003
Maureen Paley Interim Art, London
2002
Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren, (mit/with
Wolfgang Tillmans), Neue Gesellschaft für Bildende
Kunst, Berlin (cat.)
1998
Cubitt, London (cat.)
Kunstraum München, München/Munich (cat.)
Feature, New York
1997
Galerie Daniel Buchholz, Cologne

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions

2011
What a serious horror writing: A play, Kienzle Art
Foundation, Berlin
2010
The Ground Around: Idylls, Earthworks, and

Thunderbolts (curated by Charles Asprey), Vilma Gold,
London
2009
Quodlibet II, Galerie Daniel Buchholz, Cologne
2005
Growing Up Absurd, Herbert Read Gallery, Canterbury
2004
The Undiscovered Country, Hammer Museum, Los
Angeles (cat.)
2003
Some Things We Like . . ., Asprey Jacques, London
2000
Galerie Daniel Buchholz, Cologne
Galerie Meyer Kainer (mit/with Wolfgang Tillmans),
Wien/Vienna
1999
Mr. Fascination, Thread Waxing Space, New York
Malerei, INIT Kunst-Halle, Berlin
Kraftwerk Berlin, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus (cat.)
Painting Lab, Entwistle, London
Horseriding, Painting and Lovemaking, Deutsch
Britische Freundschaft, London
1998
Fast Forward, Kunsthalle in Hamburg, Hamburg
From the Corner of the Eye, Stedelijk Museum,
Amsterdam (cat.)
Portrait—Human Figure, Galerie Peter Kilchmann,
Zürich/Zurich
Galerie Daniel Buchholz, Cologne
1997
Day without Art, Feature, New York
Robert Prime, London
Time Out, (curated by Stephan Schmidt-Wulffen),
Kunsthalle Nürnberg/Nuremberg (cat.)
Multiple Choice, Cubitt, London
1996
Glockengeschrei nach Deutz, Galerie Daniel Buchholz,
Cologne (cat.)
Three Rivers Arts Festival, as part of Group Material
(curated by Mary Jane Jacobs), Pittsburgh
IKÉA, (with Thomas Eggerer), Printed Matter, New
York
1995
Market, Kunsthalle München, as part of Group
Material, (curated by Helmut Draxler), München/
Munich
1994
Oh Boy It's a Girl—Feminismen in der Kunst, Kunsthalle
München, München/Munich
Kunstraum Wien, with Thomas Eggerer (curated by
Hedwig Saxenhuber and Astrid Wege), Wien/Vienna
Die Utopie des Designs, Kunsthalle München, organized
and conceived as part of a group, München/
Munich

Bibliography / Bibliographie



Peter Doig, exhibition poster, 2006, oil on paper, 64 x 49.5 cm
Catalogue cover, *Peter Doig, Jochen, Klein*, 2006

- 2008
 Buss, Esther. "Der Blick ins Weite." *Texte zur Kunst*, no. 70 (June 2008), pp. 220–22.
 Collings, Matthew. "Angry Men in Munich." *Modern Painters* (May 2008), p. 186.
 Lorch, Catrin. "Die heimliche Sensation." *Süddeutsche Zeitung*, no. 155, July 5–6 2008, p. 22.
 Mauss, Nick. "Abandoned Painting." *Artforum* (October 2008), pp. 356–61.
 Sachs, Brita. "Giftspritze des Trivialen." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, April 17, 2008, p. 37.
 "Zart und ironisch." *Kultur Spiegel*, no. 3 (March 2008), p. 29.
- 2006
 Hermes, Manfred. "Past Present Tension." In *Peter Doig, Jochen Klein*. Exh. cat. Galerie Daniel Buchholz, Cologne, 2006, pp. 5–10 (German), 11–15 (English).
- 2005
 Crumbach, Sarah. "Peter Doig und Jochen Klein." *Stadt Revue* (January 2005), p. 77.
 Lorch, Catrin. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no. 12, January 15, 2005, p. 43.
 Myers, Tery. "The Undiscovered Country." *Modern Painters* (December 2004–January 2005).
 Rubinstein, Raphael. "Person, Place and Timing." *Art in America* (January 2005), pp. 104–09.
- 2004
 Cooper, Bernard. "Brushing Up." *Los Angeles* (December 2004).
 Ferguson, Russell. "The Endless Journey." *Art Review* (October 2004), pp. 96–101.
 Harvey, Doug. "It's Alive! Art of Living Dead." *LA Weekly*, October 15–21, 2004.
 Poulson, Alex. "Jochen Klein." *Dazed & Confused* 2, no. 10 (February 2004), p. 20.
 Strafaci, Nicole. "Nicole Discovers the Undiscovered Country." *Beverly Hills Outlook*, December 16, 2004.
 Tumlir, Jan. "The Undiscovered Country." *Artforum* (September 2004), p. 98.
 Walsh, Daniella. "Painting Declares It's Not Dead." *The Orange County Register*, October 17, 2004.
- 2002
 Koether, Jutta. "Zeug aus einer besonderen Zeit." In *Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren*. Exh. cat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2002, pp. 41–46.
 Nakas, Kassandra. "Empathie und Distanz: Zu den Werken von Jochen Klein." In *Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren*. Exh. cat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2002, pp. 53–56.
 Neuendorff, Thorsten. "Wenn man geliebt wird, will man verstanden werden—but then you still want to be loved." In *Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren*. Exh. cat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2002, pp. 49–51.
- 2001
 Frangenbergs, Frank. "Jochen Klein kennen lernen." *Kunstforum International* 155 (June–July 2001), pp. 228–29.
- 1999
 Grant, Simon. "Jochen Klein." *The Guardian Guide*, September 31, 1999, p. 6.
 Föll, Heike. "Jochen Klein." In *Kraftwerk Berlin*. Exh. cat. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 1999, pp. 86–93.
 Krebber, Michael. "Drei postume Kataloge." *Texte zur Kunst*, no. 33 (March 1999), pp. 196–97.
 STH. "Tausch und Täuschung." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, September 15, 1999.
- 1998
 Ashford, Doug. "Ein Junge im Park oder Die Minatur und das Modell." In *Jochen Klein*. Ed. Wolfgang Tillmans, Cologne, 1998, pp. 75–79 (German), pp. 89–92 (English).
 Cotter, Holland. "Jochen Klein." *The New York Times*, June 26, 1998, p. E38.
 Draxler, Helmut. "Jochen Klein." In *Jochen Klein*. Ed. Wolfgang Tillmans, Cologne, 1998, pp. 81–88 (German), pp. 93–99 (English).
 Dziewior, Yilmaz. "Jochen Klein." *Artforum* (January 1998), p. 111.
 Ebony, David. "David Ebony's Top Ten: Jochen Klein at Feature." *ArtNet Magazine* (June 1998).
 Hess, Barbara. "Jochen Klein." *Flash Art*, no. 198 (January–February 1998), p. 120.
 Higgs, Matthew. "Jochen Klein." *Art Monthly*, no. 222 (December 1998–January 1999), pp. 40–42.
 Jones, Ronald. "Jochen Klein at Feature, New York." *Frieze* (September–October 1998), pp. 98–99.
 Lanzinger, Pia. "Jochen Klein im Kunstraum München." *Springerin* (December 1998–February 1999), pp. 67–68.
 Nieuwenhuyzen, Martijn van. "Jochen Klein." In *From the Corner of the Eye*. Exh. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1998, pp. 54–57.
 Saltz, Jerry. "Jochen Klein." *Time Out New York*, July 2, 1998, p. 57.
 Sergl, Anton. "Retrospektive Jochen Klein." *Our Munich* (October 1998), p. 24.
 Shave, Stuart. "Dreamworks." *i-D* (December 1998), p. 64.
 Sonna, Birgit. "Vergnügenliche Effekthascherei." *Süddeutsche Zeitung*, no. 217, September 12, 1998.
 Stecker, Raimund. "Jochen Klein in der Cubitt Galerie." *Kunst-Bulletin*, no. 12 (1998), pp. 46–47.
 Tillmans, Wolfgang. In *Jochen Klein*. Ed. Wolfgang Tillmans, Cologne, 1998, p. 5 (German), p. 6 (English).
 "Weichzeichner aus Protest." *Fokus*, no. 38 (1998).
- 1997
 Ashford, Doug. "Notizen für einen öffentlichen

Künstler." In *Kunst auf Schritt und Tritt*. Ed. Christian Phillip Müller and Achim Könneke. Hamburg, 1997, pp. 110–25.

Ault, Julie. "Die Zweischneidigkeit der Geschichte." Springer 3, no. 3 (1997), pp. 56–59.

Draxler, Helmut. "Requiem für Einen." Texte zur Kunst, no. 28 (November 1997), pp. 179–78.

Jacob, Mary Jane. "Reflections upon Existing Points of Entry." In *Points of Entry: Three Rivers Arts Festival*. Ed. Jeanne Pearlman. Pittsburgh, 1997, p. 52.

Schmidt-Wulffen, Stephan. "Time Out." In *Time Out*. Exh. cat. Kunsthalle Nürnberg. Nuremberg, 1997.

Wulffen, Amelie von. "Ein Nachruf auf Jochen Klein." Springer 3, no. 3 (1997), p. 65.

1996
Beck, Martin. "IKEA/Printed Matter." Springer/Website (March 1996).

Connelly, John. "IKEA." *The Thing* (February 1996). Kwon, Miwon. "Im Interesse der Öffentlichkeit . . ." Springer (December 1996–February 1997), p. 52.

Kwon, Miwon. "Three Rivers Arts Festival: Pittsburgh, June 7–23, 1996." *Documents*, no. 7 (Autumn 1996), pp. 30–32.

Kwon, Miwon. "Three Rivers Arts Festival." Texte zur Kunst, no. 23 (August 1996), pp. 149–51.

1995
Goetz, Joachim. "Eine Art Supermarkt des Kommerz." *Landshuter Zeitung*. June 6, 1995, p. 27.

Rein, Ingrid. "Ästhetik des kritischen Diskurses." *Süddeutsche Zeitung*. May 26, 1995, p. 14.

Schütz, Heinz. "Market—Group Material." *Kunstforum International* (June 1995), pp. 430–32.

1994
Becker, Jochen. "Jenseits der Baugrenze." *Artis* 46, no. 7 (August–September 1994), pp. 52–57.

Becker, Jochen. "München macht sauber." Die Tageszeitung. April 19, 1994, p. 13.

Becker, Jochen. "Klappe dicht." Die Tageszeitung. Oktober 7, 1994, p. 17.

Hoffmann, Justin. "Oh Boy, It's a Girl!" *Kunstforum International* 128 (October–December 1994), pp. 351–52.

Mazzoni, Ira. "Wohnlandschaft und Design der Zukunft?" *Süddeutsche Zeitung*. April 7, 1994, p. 12.

Metzger, Rainer. "Die Utopie des Designs." *Kunstforum International* 127 (July–September 1994), pp. 318–20.

Rainer, Cosima. "Oh boy, so viele Fragen!" Der Falter, no. 41 (1994), p. 26.

Scheutle, Rudolf. "Tanja Mohr, Carin E. Stoller, Jochen Klein." *Kritik/Zeitgenössische Kunst in München*, no. 3 (1994), pp. 18–21.

Kataloge / Catalogues

Show and Tell: A Chronicle of Group Material. Ed. Julie Ault. London, 2010.

Peter Doig, Jochen Klein. Exh. cat. Galerie Daniel Buchholz. Cologne, 2006.

The Undiscovered Country. Exh. cat. Hammer Museum. Los Angeles, 2004.

Partnerschaften: Unterbrochene Karrieren. Exh. cat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst. Berlin, 2002.

Kraftwerk Berlin. Exh. cat. Aarhus Kunstmuseum. Aarhus, 1999.

Jochen Klein. Ed. Wolfgang Tillmans. Exh. cat. Kunstraum München, Munich, and Cubitt, London. Cologne, 1998.

From the Corner of the Eye. Exh. cat. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1998.

Glockengeschrei nach Deutz. Ed. Cosima von Bonin, Daniel Buchholz, and Christopher Müller. Exh. cat. Galerie Daniel Buchholz. Cologne, 1997.

Time Out. Ed. RENTA Gruppe Nürnberg. Exh. cat. Kunsthalle Nürnberg. Nuremberg, 1997.

Arbeiten als Autor und Co-Autor / Work as Author and Coauthor

1996
Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. "Communication as Ritual—die Talkshow im amerikanischen TV." Texte zur Kunst, no. 21 (March 1996), pp. 40–45.

Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. IKEA exhibition at Printed Matter. New York, 1996.

Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. "Virtually Queer—Gay Politics in der Clinton Ära." Texte zur Kunst, no. 22 (May 1996), pp. 140–47.

Group Material. Pamphlet contribution to the exhibition *Three Rivers Arts Festival*. Pittsburgh, June 1996.

1995
Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Thomas Eggerer, Jochen Klein). Catalogue for the exhibition *Market*. Kunstverein München. Munich, 1995.

Eggerer, Thomas, Jochen Klein and Amelie von Wulffen. "Akademien haben viele Freunde." In Akademie. Ed. Stephan Dillemuth. Cologne, 1995, pp. 160–63.

1994
Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. "Leave a Message." In *Oh Boy, It's a Girl! Feminismen in der Kunst*. Exh. cat. Kunstverein München. Munich, 1994, pp. 72–73.

Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. "Der Englische Garten in München." Unpublished manuscript, 1994.

Eggerer, Thomas, and Jochen Klein. "Die Funktion der Kunst im Gesamtkomplex der olympischen Spiele in München 1972." In *Die Utopie des Designs*. Exh. cat. Kunstverein München. Munich, 1994.

Klein, Jochen. "Corporate Design, Identity and Culture." In *Die Utopie des Designs*. Exh. cat. Kunstverein München. Munich, 1994.

Klein, Jochen. "Olivetti: Vorbild für Corporate Identity." In *Die Utopie des Designs*. Exh. cat. Kunstverein München. Munich, 1994.

untitled, 1992, 80 x 100 cm, oil on canvas

Multiple Choice

- Bernd Krauß
- Mike Marshall
- Dawn Mellor
- Christopher Warmington
- Richard Clegg
- Hilary Lloyd
- Stewart Home
- Fabienne Audéoud
- Steve Glynn
- Jochen Klein
- Jefferson Smith
- Billy Childish
- Keith Farquhar
- Paul Hodgeson
- Matthew Donovan
- Greg Fisher
- Amikam Toren
- Ian Vail
- Phil Allen
- Soda
- Jenny Greep
- Inventory

Freitag, 6. Dezember, 19 bis 21 Uhr
Eröffnung der Ausstellung
Isa Genzken
Liebe als Wesen
Joseph Zehrer
Wer am Weg spart,
muss an Kraft zulegen.
bis 17. Dezember

Mittwoch, 18. Dezember
Stephan Dillemuth
Improvisationen auf dem Fagott und Bilder eines Unbekannten. Mit einem Gastvortrag von Werner von Delmont.
ab 19 Uhr

Freitag, 3. Januar
Stefan Nübold
Die Rolle des reinen Konsums
Lesung
23 Uhr

Freitag, 20. Dezember, 19 bis 21 Uhr
Eröffnung der Gruppenausstellung
Peter Abs, Jochen Klein, Wolfgang Tillmans, Stefan Thater, Christopher Müller, Vincent Tavenne, Lothar Hempel, Daniel Buchholz, Alexander Schroeder
Nach der Eröffnung wird ab 21 Uhr der Film »Motel« von Alexander Schroeder gezeigt.

Sonntag, 22. Dezember
Justus Köhncke's Sekunden Deiner Wahrheit
ab 16 Uhr

eine Veranstaltungsreihe vom
7. Oktober 1996 bis zum 18. Januar 1997 in der Galerie Daniel Buchholz, Neuer DuMont-Straße 17, 50667 Köln, Tel. 0221-2574946 Fax 0221-253351

Vierter Teil



Peter Doig / Jochen Klein, 2004, Galerie Daniel Buchholz, Cologne

Left top: installation view

Left bottom: Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 1999, installation view

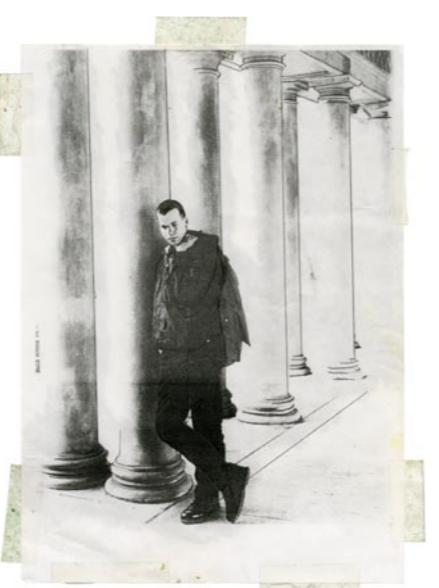
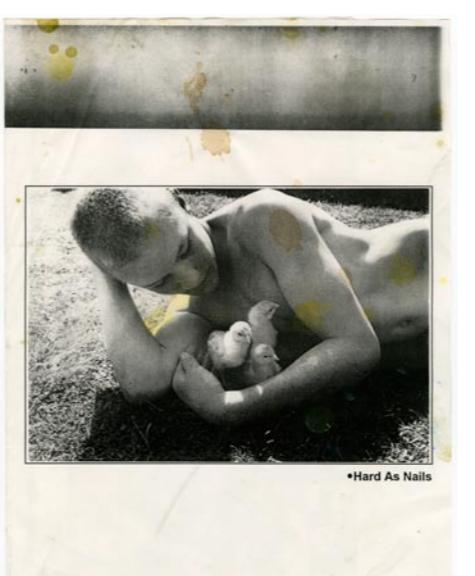
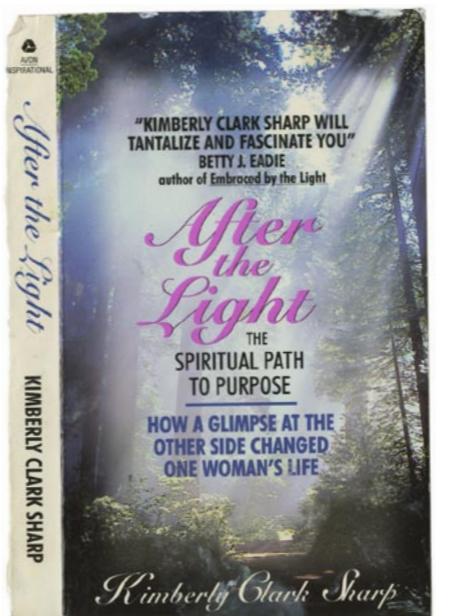


Image material from Jochen Klein's studio

Editor / Herausgeber:
Bernhart Schwenk, Pinakothek der Moderne,
and / und Wolfgang Tillmans

Copyediting / Verlagslektorat:
Anja Breloh, Geoffrey Garrison

Translations / Übersetzungen:
Barbara Holle, Allison Plath-Moseley, Heike Reissig

Graphic design / Grafische Gestaltung:
Wolfgang Tillmans and / und Federico Martelli
with / mit Carmen Brunner

Typeface / Schrift:
Bembo Std, DIN light, DIN bold

Production / Verlagsherstellung:
Ines Sutter, Hatje Cantz

Reproductions / Reproduktionen:
LVD Gesellschaft für Datenverarbeitung mbH, Berlin

Printing / Druck:
Offsetdruckerei Karl Grammlich GmbH, Plienzhausen

Paper / Papier:
Galaxi Supermat, 170 g/m²

Binding / Buchbinderei:
((wird ergänzt))

© 2011 Pinakothek der Moderne, Munich /
München; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; and authors
/ und Autoren
© 2011 for the reproduced works by / für die abge-
bildeten Werke von Jochen Klein: estate of Jochen
Klein / Nachlass Jochen Klein
© 2011 for / für Peter Doig: the artist / der Künstler

All previously published texts are reprinted here by
permission of the authors. / Alle hier abgedruckten
Texte mit freundlicher Genehmigung der Autoren.

All images were provided by the Pinakothek der
Moderne, Munich, and Wolfgang Tillmans Studio. /
Alle Fotos wurden von der Pinakothek der Moderne,
München, und dem Wolfgang Tillmans Studio zur
Verfügung gestellt.

Published by / Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

Hatje Cantz books are available internationally at
selected bookstores. For more information about our
distribution partners, please visit our website at www.hatjecantz.com.

ISBN 978-3-7757-2808-9

Printed in Germany

Cover illustration / Umschlagabbildung:
Untitled, 1997, oil on canvas / Öl auf Leinwand,
76 x 101 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlung - Pinakothek der
Moderne, München

Frontispiece / Frontispiz:
Jochen Klein, May / Mai 1997,
Photo: Wolfgang Tillmans

Special thanks to / Besonderer Dank an
Rosemarie and / und Rolf Klein, Bernd Klein,
Mark Loy, Anders Clausen, Thomas Eggerer,
Daniel Buchholz, Christopher Müller, Maureen Paley,
Carmen Brunner, Federico Martelli

Further thanks to / Weiterer Dank an
Stiftung Pinakothek der Moderne PIN. Freunde
der Pinakothek der Moderne as well as / sowie
Michael Kerkmann, Amelie von Wulffen, Florian
Hüttner, Franziska Hufnagel, Galerie Meyer-Kainer,
Kunstverein München, Stefan Gabány, Annegret und
/ and Dieter Burneit