

ALMA
HENDRIKJE KÜHNE
HANS WITSCHI

Kunsthalle Palazzo

Dank:

Unser Dank gilt allen, die das Zustandekommen dieser Ausstellung ermöglicht haben, vor allem ALMA, Hendrikje Kühne und Hans Witschi. Für die finanzielle Unterstützung danken wir der Erziehungs- und Kulturdirektion des Kantons Basel-Landschaft und dem Bundesamt für Kultur.

Impressum:

Herausgeber: Kunsthalle Palazzo, Poststrasse 2, CH-4410 Liestal
Konzept der Ausstellung: Hedy Graber, Niggi Messerli, Philip Ursprung
Fotos: Serge Hasenböhrer
ALMA
Niggi Messerli
Hans Witschi
John Back
Druck: Schwabe & Co. AG, MuttENZ/Basel
ISBN 3-9521147-2-3
Copyright by: Kunsthalle Palazzo und Autoren
August 1996

Inhaltsverzeichnis

Vorwort; Niggi Messerli 5
ALMA; Philip Ursprung 6
Hendrikje Kühne; Hedy Graber 19
Zu «Call it a Day» von Hans Witschi; Hedy Graber 25
Biographien 30



ALMAs Palazzo

Typologisch gesehen ist das Kulturhaus Palazzo kein Palazzo: Der ursprünglich als Post genutzte Bau aus den 1890er Jahren hat nur zwei statt drei Etagen und ein Giebeldach statt eines Flachdachs. Die Fassade ist der Strasse zugekehrt, und die höchsten Säle stehen im Erdgeschoss, während im Piano nobile verschiedene Büroräume untergebracht sind. Dem belebten Bahnhofplatz zeigt der Palazzo recht plump seine kalte

Schulter, nämlich das an der Ecke errichtete Treppenhaus. Allenfalls das chaotische Nebeneinander verschiedenster Bereiche unter einem Dach, vom Kellerkino über die Brockenstube bis zur Moschee, erinnert an das Labyrinth von Räumen, das sich bekanntlich auch hinter den symmetrischen Fassaden der Florentiner Renaissancepaläste öffnet.

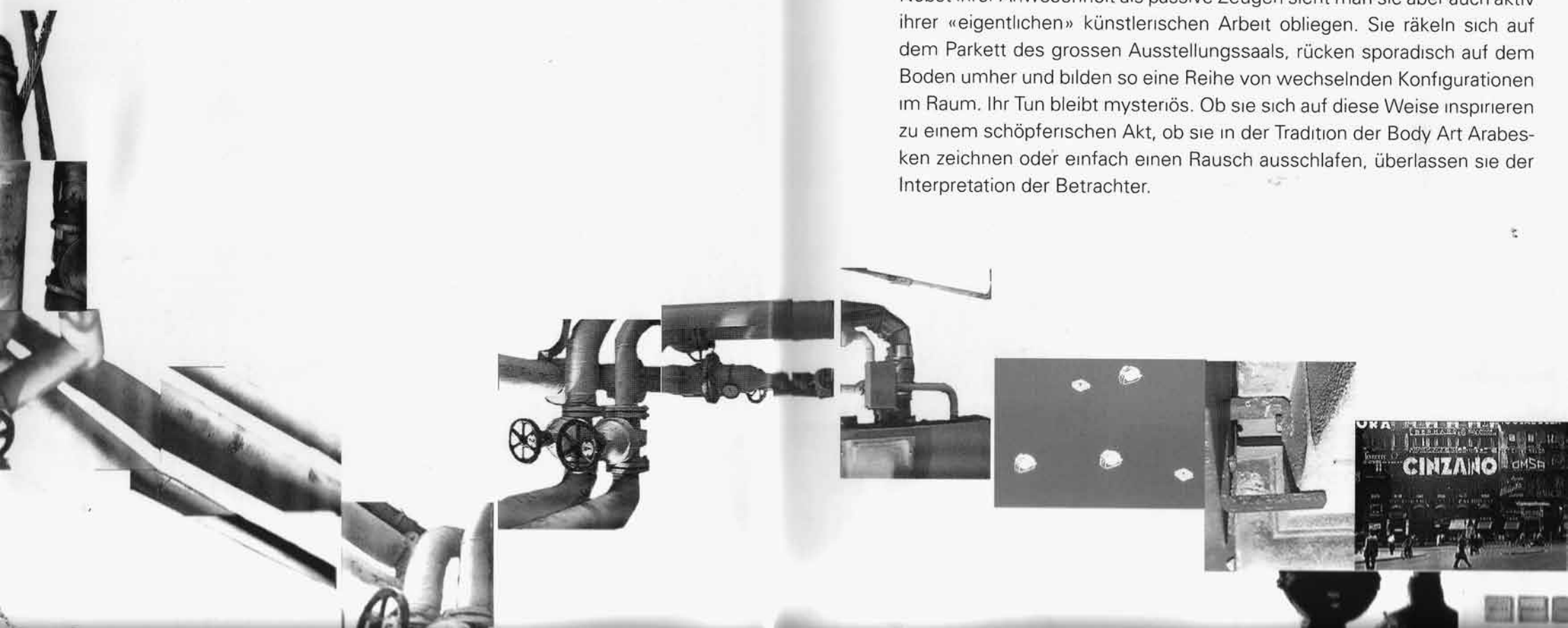
Solche Ungereimtheiten kommen Alfred Hofstetter und Max Markus Frei, die seit 1986 gemeinsam unter dem Pseudonym ALMA arbeiten, sehr gelegen. Die Widersprüche zwischen Bezeichnung und Funktion, zwischen Wunsch und Wirklichkeit gehören zu den Themen, die sie seit längerem verfolgen, zuletzt in dem Projekt «Megger Bilder» 1993. Dort ging es ihnen darum, ein Musée imaginaire an Lieblingsaussichten und





Lieblingskunstwerken der Bevölkerung des Dorfes Meggen am Vierwaldstättersee zu errichten. Das Projekt im Palazzo Liestal schliesst konzeptuell an die «Megger Bilder» an. Während damals in einem Inventar des kollektiven Geschmacks die visuellen Schätze einer ganzen Gemeinde enzyklopädisch erfasst wurden – die Ausstellung hatte ihr Zentrum denn auch in der Gemeindegalerie – dreht sich das Projekt in Liestal nun um den Mikrokosmos eines Kulturhauses.
Hofstetter und Frei haben den Palazzo vom Keller bis unters Dach mit der Videokamera erkundet; fleissig und gründlich wie man es von engagierten, «ortsspezifisch» arbeitenden Künstlern erwarten darf. Sie sind neugierig den Infrastrukturen von Heizung und Stromversorgung nachgegangen,

zärtlich über die Sandsteinskulpturen der Fassade gefahren und haben voyeuristisch die verschiedenen im Haus beschäftigt Menschen bei der Arbeit beobachtet. Auf diesen Aufnahmen sind die beiden Künstler jeweils diskret im Hintergrund zu sehen. Sie flankieren ihre Sujets, seien es die Bäckerin vor ihrem Kuchenblech oder der Leiter des Hauses hinter seiner Rechenmaschine. Sie setzen sich selbstbewusst mit ins Bild und adeln als Profis das Alltägliche durch ihre schiere Präsenz. Blasiert, cool und unnütz stehen sie da, Karikaturen der beiden Engel in Wim Wenders «Der Himmel über Berlin». Zwei Funktionäre aus der Welt der Hochkunst, die sich in die Niederungen der Gesellschaft begeben haben, als deren Stützen und Parasiten zugleich.
Nebst ihrer Anwesenheit als passive Zeugen sieht man sie aber auch aktiv ihrer «eigentlichen» künstlerischen Arbeit obliegen. Sie räkeln sich auf dem Parkett des grossen Ausstellungssaals, rücken sporadisch auf dem Boden umher und bilden so eine Reihe von wechselnden Konfigurationen im Raum. Ihr Tun bleibt mysteriös. Ob sie sich auf diese Weise inspirieren zu einem schöpferischen Akt, ob sie in der Tradition der Body Art Arabesken zeichnen oder einfach einen Rausch ausschlafen, überlassen sie der Interpretation der Betrachter.





Im Videofilm alternieren die Sequenzen passiver Registrierung und aktiver Formulierung. Ausserdem windet sich eine Auswahl des Materials in Form von endlosen Computerausdrucken wie Girlanden um den Monitor. Eingefasst wird dieses Szenario durch die massstäblich verkleinerten Ansichten der Fassaden, die nach den Originalplänen des Architekten mit Kohlestift auf die weissen Wände gezeichnet sind. Diese Dokumentation, oder vielmehr diese Simulation einer Dokumentation, wird ergänzt durch ein Inventar von Fiktionen, die mit dem Begriff «Palazzo» zusammenhängen. Die Künstler haben alle Mitarbeiter des Kulturhauses gebeten, sich ausserhalb ihrer gewohnten Arbeitsplätze als Palastbewohner in Szene zu setzen und sich mit Requisiten oder Kostümen photographieren zu lassen. Die Aufnahmen von Burgfräuleins, Hofnarren, Raubrittern und Knappen werden auf einen flauschigen Teppichboden projiziert als ephemere Fragmente einer imaginären Ahnengalerie.



Es geht ALMA in dieser Arbeit nicht um analytisches Eindringen in die «wirklichen» Machtverhältnisse und Entscheidungsabläufe eines Kulturhauses. Sie entlarven keine verdeckte Ausbeutung, kritisieren keine Verhärtung von Strukturen. Ein solches Vorgehen würde eine neutrale Position ausserhalb des «Systems» voraussetzen, aber dieser anachronistischen Illusion erliegen die Künstler nicht. Das Eingehen auf konkrete politische und soziologische Gegebenheiten (an Material fehlte es nicht) würde der Entwicklung des eigenen, erzählerischen Zusammenhangs im Weg stehen. Die Betrachtungsebene ist deshalb eine bewusst modellhafte, klischeehafte, und die Verwicklung von ALMA mit ihren Gegenstand bleibt verzwickelt und ambivalent.

Als Vehikel, welches ihnen gestattet sich einerseits auf ihre Gegenstände einzulassen, andererseits auf Distanz zu bleiben, haben Hofstetter und Frei bereits 1987 die Stiftung ALMA gegründet. Die ökonomische Struktur einer Stiftung ist konservativ, ja vorkapitalistisch. Ihre historischen Wurzeln liegen im mittelalterlichen Kirchenrecht. Dem Fluss des Geldes wird ein bestimmtes Kapital entzogen, das fortan als Vermögen angehäuft, aber nicht angetastet werden darf. Operiert wird lediglich mit den Zinsen, die dieses Vermögen abwirft. Dies verhindert sowohl grosse Gewinne – mit dem Kapital als solchem darf nicht spekuliert werden – als auch grosse



Verluste, denn selbst der Bankrott eines Betriebs reisst die aus ihm hervorgegangene Stiftung nicht mit in den Abgrund. Eine Stiftung stellt einen eigenen, durch steuerliche Privilegien geschützten Ort ausserhalb der brutalen Wirklichkeit alltäglicher Marktgesetze dar. Im Bereich einer Stiftung steht die Zeit sozusagen still. Durch die ausgetüftelten Statuten wird das Geld gefiltert und von jeglichem unangenehmen Geruch befreit. Am Nobelpreis haftet kein Pulverdampf mehr, obwohl das Vermögen aus dem Sprengstoffverkauf an die Kriegsherren der Welt stammt. Gettys Millionen, die jährlich über die Kunstwelt ausgeschüttet werden, riechen nicht mehr nach Benzin. Und auch bei der Fondation Nestlé pour les Arts fragt niemand, wer wo dafür gearbeitet hat. Stiftungen haben also durchaus kompensatorische Funktionen. Früher wurde ein Teil der Gewinne in Grabkapellen gesteckt, heute in die «gemeinnützige» Kulturförderung. Die Geste der Institutionalisierung ist im Kontext der Konjunktur des Kunstbetriebs in den 1980er Jahren zu sehen. ALMAs Entscheidung zeugt von einem skeptischen Pragmatismus, einer durchaus ironischen Haltung, irgendwo zwischen dem Pessimismus eines Donald Judd, der sein eigenes Museum in Marfa errichtet, und dem Optimismus eines Jeff Koons, der sein Imperium durch immer neue «Plazierungen» absichert. Es geht ALMA weder darum, sich von der Welt zurückzuziehen, noch sich auf die



vordersten Äste hinauszuwagen. Es geht ihnen wie gesagt auch nicht darum, den prosperierenden Kunstbetrieb zu «unterwandern» im Sinne einer Vorstellung, die noch der Mythologie der Avantgarden entstammt. Was ALMA mit der Stiftung erreicht haben, ist eine flexible Basis, die einerseits ein Eingreifen ermöglicht, andererseits eine gewisse Distanz schafft zu ihrem Gegenstand, dem Kunstbetrieb. Erst diese Distanz rückt den Betrieb ins Blickfeld und machte ihn darstellbar. Und die Wahl eines biederen, etwas altmodischen, beschwerlichen Instruments, eben der Institutionalisierung in Form der Stiftung, hat sich in der Zwischenzeit als tragfähiges Medium erwiesen.¹

Denn gerade die unspektakulären, alltäglichen Abläufe innerhalb der Stiftung ALMA produzieren eine ganz eigene Dynamik, die fast automatisch aus den Aporien führt, in denen manche mit dem «Objekt» und dem «Werk» ringende Künstler nach wie vor befangen sind. Natürlich hat die seit den 1960er Jahren formulierte Kritik des Werks wie auch des Autors längst ihren kunsthistorischen Ort. ALMA verzichtet deshalb darauf, diese Kritik weiterzuentwickeln oder eine «Lösung» zu finden für ein Problem,

¹ Methodisch hat sich die Aneignung von unzeitgemässen Instrumentarien im Laufe der jüngeren Kunstgeschichte immer wieder als nützlich erwiesen. Duchamps kunstlerisches Vokabular oder dasjenige der Surrealisten waren ohne den Rückgriff auf veraltete Apparate nicht denkbar. Robert Smithson und Gordon Matta-Clark haben um 1970 eine eigentliche Archäologie der Avantgarden entwickelt. Und auch Jeff Koons hat ganz bewusst simple Strategien der Werbung imitiert, um damit über die Struktur der Wunscherzeugung reflektieren zu können.





das keines mehr ist. Das Auftreten als Körperschaft unter einer Art Firmen-
namen ist eine Konsequenz aus dieser Einsicht. Und die Aktivitäten im Zu-
sammenhang mit der Pflege der Stiftung sind ja vornehmlich quantitativer
Art. Mit «Kunst» haben sie wenig zu tun: Es gibt Material zu verwalten,
Gegenstände zu archivieren, Funktionen zu delegieren, Konzepte für die
Zukunft zu entwickeln. Die einzelnen Produkte gehen sehr rasch in der
Masse des Stiftungskapitals unter. Und die Konzentration auf das Format
A6, das für Karteikarten oder Postkarten verwendet wird, trägt bei zum
Eindruck von Massenhaftigkeit und Verfügbarkeit.

Das künstlerische Potential dieses Ansatzes ist auch nach bald zehn
Jahren nicht erschöpft. Zur Zeit ist die Stiftung ALMA an eine private
Kunstsammlung vermietet, was wiederum neue Anforderungen an die
Vermittlung stellt. Im Palazzo Liestal wird die Konsultation der Stiftung
zum ersten Mal mittels Computer ermöglicht. Eine Veröffentlichung auf
dem Internet steht unmittelbar bevor.

Philip Ursprung

