

Michael Stockhausen

Ein Lächeln den 99%

I Arbeit | Drei Seile der Innenspannung

„Das finde ich schon super... Sollen wir das so lassen? Ohne Scheiß!“ Drei türkisfarbene Farbwülste stehen plastisch auf dem Weiß der vorgrundierten Leinwand; Live-Malerei bei TV-Total. Stefan Raab und das 16-jährige Wunderkind Leo Löwentraut stehen gemeinsam vor der Staffelei. Der Moderator kommentiert jede malerische Geste des Youngsters, „der schon einige Bilder für viel Geld verkauft hat“ und „jetzt auch in naher Zukunft in London und Dubai und Miami und so“ ausstellt. Löwentrauts Auftritt ist überzeugend, ein absolut TV-tauglicher Habitus. Das gemeinsame Show-Malen wird zur inszenierten Acrylmalschlacht. „Ich komme mir vor wie Bob Ross.“ Die Farbe wird geschüttet, gespritzt, gespachtelt und mit Anlauf aus der Tube auf die Leinwand geschossen. Kamera und Publikum haben Spaß. „Das ist doch der Hammer. Fertig!“ Beide signieren nebeneinander. „So entsteht also ein Meisterwerk.“ Applaus.

Eine weite Halle, metallisch-grau die Wände. Auf dem Eisenträgergerüst ruht ein Wellblechdach, schwarz-gelbe Warnmarkierungen zeichnen vorspringende Elemente und Tore nach. Silbern gedämmte Rohre verlaufen an Decken- und Betonpfeilern entlang. Kabel, Sicherungskästen, Lüftungen, aufgeräumt und funktional, das Licht gleichmäßig matt. Leer. Beeindruckend leer und ruhig. Inmitten der Hallenweite steht ein blau lackiertes Metallgerüst, zwischen dessen Enden in nicht ganz zwei Meter Höhe ein Drahtseil gespannt ist. Zwei tellerartige Trittflächen markieren die Enden wie zwei Pole. Eine Seiltänzerin mit hochgesteckten Haaren balanciert der Kameratotalen entgegen, die Arme seitlich gestreckt oder austarierend erhoben. Eine eigentlich surreale Begegnung, doch fehlt das Moment des Zufälligen. Vertraut begegnen sich die von einem zeitgemäßen Eisengerüst getragene Halle und die Eisenkonstruktion des Übungsgerätes der Seiltänzerin. Einzig das dunkel reflektierende Paillettenkleid enthebt die Balancehaltende dem spröden Raum. Anstatt die Begegnung von Industriehalle und Seiltänzerin zu hinterfragen, konzentriert man sich unweigerlich auf die besonnenen Bewegungen der jungen Frau. Die aktivierten Muskeln, die hervorspringenden Sehnen, alles arbeitet auf den nächsten Schritt zu. Zielgerichtet und ohne Hast den Rhythmus des Vorangegangenen aufnehmen und ins Kommende übersetzen. Man hört die Geräusche der rauen Sohlen auf dem federnden Drahtseil, Motorenlärm dringt dumpf durch die metallenen Hallenwände. Ruhe geht von den Bildern aus, unaufgeregt, ausgeglichen, wie die Kameraeinstellungen und der Schnitt. Die Schönheit der „Sequences of Balance“, 2020, liegt in ihrer konzentrierten Ruhe. Und dem ansteckenden Überschuss an Freude, den die Seiltänzende ausstrahlt, wenn sie zu viel wagt. Auch dann, wenn sie vom Seil fällt und erst recht, wenn sie neu aufspringt. Ein Überschuss, der sich ins verschmitzte Lächeln übersetzt. Spur von Glück.

„Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung, ob er will oder nicht.“ Mit diesem Satz begann Adorno 1959 seinen Radiovortrag „Kultur und Verwaltung“, gehalten in der Kunsthalle Baden-Baden für den Südwestfunk. In diesem konstatiert er zunächst, dass der Kulturbegriff ein schwieriger sei, da er verschiedenste Dinge unter einen Hut fasse und dabei ihre Eigensinnigkeiten zugunsten der Verwaltbarkeit beschneide. Doch obgleich Kunst und Verwaltung zueinander im Widerspruch stünden – da Kunst das Ungeplante, Autonome und Nicht-Reglementierte sei – brauche die Kunst unlängst, um zu entstehen, gesehen zu werden und überleben zu können, die Verwaltung und ihre Institutionen. „Der Appell an Kulturschaffende, sie möchten dem Prozess der Verwaltung sich entziehen und draußen sich halten, klingt hohl.“ Doch: „Gleichwohl wird kein einigermaßen Empfindlicher das Unbehagen an der Kultur als einer verwalteten los. [...] Diese Paradoxie wäre zu entfalten: dass sie Schaden nehme, wenn sie geplant und verwaltet wird; dass aber, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, alles Kulturelle nicht nur die Möglichkeit der Wirkung, sondern die Existenz zu verlieren droht.“ Somit ist die Paradoxie zwischen Kultur und Verwaltung eine auszuhaltende und stets auszuhandelnde. Doch drohe dies im sich einschleifenden Einverständnis der Kunstschaffenden mit den Kulturmanager*innen auszubleiben: „Man lässt zwar, im absichtlich auferhaltenen Gegensatz zum ‚Streamlining‘, Kultur in einer Art von Zigeunerwagen [sic!] noch herumfahren, die Zigeunerwagen [sic!] bewegen sich aber insgesamt in einer monströsen Halle und merken es selber nicht. Der Verlust an

Innenspannung, der an den verschiedensten Stellen, auch der sogenannten ‚progressiven‘ kulturellen Produktion, heute zu beobachten ist, von der übrigen gar nicht zu reden, dürfte wohl aus diesem Zustand zu nicht geringem Teil sich erklären. Was von sich aus autonom, kritisch-antithetisch zu sein beansprucht und was freilich diesen Anspruch nie ganz rein bewahren konnte, muss verkümmern, [...] wenn es womöglich den Raum zum Atmen unmittelbar von dem empfängt, wogegen es doch rebelliert.“

Konstatiert man heute einen Verlust an Innenspannung in der Kunst, lässt sich dies nicht allein mit der übermächtigen Umarmung staatlicher oder kommunaler Kulturverwaltungen begründen. Bereits um 1960, parallel zu Adornos Radiovortrag, hatte sich die Kunst des Pop, das heißt die Kunst, mit Pop-Strategien Kunst zu machen, eine neue Autonomie gegenüber der (kulturpolitisch) verwalteten Welt erworben. Der Preis, der für die Popularisierung der Kunst zu zahlen ist, ist inzwischen bekannt. Er beschert Adornos Stichwort von der „Kulturindustrie“ nicht endende Renaissance und findet in der Person Leon Löwentrauts einen Resonanzraum: „Mein Ziel mit der Ausstellung hier in Ibiza ist, anders zu sein als jeder andere.“ Das Wunderkind 2019, in Rückenansicht am Bug einer Jacht, vor ihm die offene See. „Und gute Kunst braucht einfach gute Inszenierung. [...] Weil diese ganze Kunst, die ich ja mache, ja auch so aufregend ist, dass ich auch die Show um die Kunst herum genauso aufregend gestalten möchte.“ Leon Löwentraut landet mit dem Helikopter auf seiner Vernissage. „He’s very Rockstar“, meint ein beeindruckter Partygast ins Mikrofon des abendbegleitenden Filmteams.

Es wäre ein Leichtes, Hannah Schneiders „Sequences of Balance“ nun als romantische Antithese gegen aus dem Ruder geratene Jetset-Inszenierungen in Stellung zu bringen und mit Adorno eine Art postindustrielle Dialektik abzuspuhlen. Jedoch, Schneiders Video bietet keine einfache Antithetik. Ihre ruhigen Aufnahmen behaupten einen Raum des Selbstverständlichen, in dem eine junge Frau ihre Übungen macht. Nicht mehr. Die Bilder entziehen sich stereotypen Gegenüberstellungen oder Lesarten; und das gerade da, wo sie sich den Stereotypen am stärksten nähern: in der Figur der Seiltänzerin. Man rufe sich in Erinnerung, wofür die Zirkusakrobat*innen – und die Seiltänzer*innen im Besonderen – im ausklingenden 19. und anhebenden 20. Jahrhundert standen: Arbeiten in schwindelerregenden Höhen; auf sich allein gestellt, doch gelenkt und vorgeführt von der Peitsche eines Impresarios, am Gängelband der hungrigen Meute namens Publikum. Die Balance halten, zwischen Tod und tosendem Applaus. Sinnbild des Genies, der Avantgarden, der am Abgrund lebenden, „wahren“ Künstler*innen und der „authentischen“ Kunst. Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Erich Heckel, Max Beckmann, August Macke und natürlich Franz Kafka; Wim Wenders „Himmel über Berlin“ ein Nachhall.

Die Seiltänzerin in Schneiders Video entspricht alledem jedoch nicht: In Konzentration und in sicherer Erdung begleiten wir die Übungsdurchläufe einer in Ruhe Schreitenden. Der Absturz vom Drahtseil ist kein Beinbruch, Balance halten und verlieren sind Teil des Trainings. Vielmehr als die zufriedene Lächelnde scheint das vom Himmel hereinschwebende Wunderkind, das sich Stefan Raab in der Manege stellte und immer aufs Ganze geht, mit dem seiltänzerischen Ikarus zu kokettieren. Paradox der Paradoxie? Nein, die Logik des kapitalistischen Spiels, das sich seit jeher, wie Ève Chiapello und Luc Boltanski grundlegend analysierten, das geistige Rüstzeug aus bestehenden Narrativen und Überzeugungen einer Kultur strickt. Inzwischen dienen die Mythen der klassischen Moderne als Reservoir postindustrieller Heldennarrative und jeder – von Dr. House über Boris Johnson bis Manager der Sorte *Business-Punk* – fischt im alten Becken des hoch(bewundert) über dem Abgrund Tänzenden; ein attraktives Spiel mit dem Feuer, auf schmalen Grat zwischen psychisch-physischem wie gesellschaftlichem Absturz. „Schafft er’s, schafft er es nicht – er schafft’s“: Applaus. Hannah Schneider entzieht ihrer Seiltänzerin jede mythische Aufladung, der alten wie neuen. Hier macht eine junge Frau ihren Job. Und das gern. Man sieht sie beim Training, was 99% ihres Berufes bestimmt. 1% ist Zirkus.

Wir befinden uns inmitten der Koinzidenz der eröffnend angeführten Beispiele: Das Arbeiten – spezifischer geht es um künstlerisches Arbeiten. Was Adorno analysiert, sind die Entstehungsbedingungen der Kunst 1959 und wie selbige auf das künstlerische Arbeiten sowie die künstlerischen Produkte zurückwirken. Was Stefan Raab und Leon Löwentraut tun, ist „zusammenarbeiten“ – an der Leinwand, an der Quote, am Bekanntheitsgrad. Meisterwerke entstehen so nicht, aber symbolisches Kapital, klug zusammengebracht

und mittels Signaturen verewigt. Dass in „Sequences of Balance“ gearbeitet wird, vergisst man glatt. Zu ruhig, zu glücklich, zu 99%.

Die Entstehungsbedingungen wie -möglichkeiten der Kunst haben sich parallel zu den heutigen Arbeitswelten insgesamt gewandelt; mit ihnen die Kunstwerke. Adornos Fragen des *Wie* wären erneut zu stellen: Wie wird mit den aktuellen Entstehungsbedingungen oder -möglichkeiten im künstlerischen Tun selbst umgegangen? Wie positionieren sich die jeweiligen künstlerischen Erzeugnisse zum Raum der Produktion und Konsumtion? Und wie positioniert sich dieser zu den Kunstwerken und dem künstlerischen Tun? Wie steht es um die Innenspannung eines Kunstwerks innerhalb der Paradoxien von „Kultur und Verwaltung“?

Diese Fragen wird der Text entlang der Arbeitsweise und einzelnen Werke von Hannah Schneider fokussieren. Die Zitate verschiedener Herkunft und die eingeflochtenen Fallbeispiele dienen weniger dem Aufbauen von Analogien, denn der Differenzierungsarbeit; Kunstgeschichte als „Mehlschneiden“. Dabei mühen sich die aufgespannten Zeilen, die Balance auf drei sich kreuzenden Seilen zu halten: a) Die Ebene des künstlerischen Tuns. b) Die Ebene des Kunstwerks an sich. c) Die Situierung des künstlerischen Arbeitens und des Werks innerhalb erweiterter Rahmungen (den Räumen des Zeigens, „Kultur und Verwaltung“ bzw. der „monströsen Halle“).

Insbesondere der jüngsten Videoarbeit und ihrer sich immer wieder entziehenden Tänzerin folgen die Gedanken auf das Seil. Welchen Typus Arbeiterin stellt sie vor, was repräsentiert sie, die Nicht-Präsentierende? Doch beginnen wir in der Praxis, bei Hannah Schneider und dem *Wie* ihres Arbeitens.

II Ortsspezifität als Arbeitsweise | Tageslicht und das Regime der Spots

Hannah Schneiders Werke werden oft unter dem Schlagwort des Ortsspezifischen subsumiert. 2012 zeichnete sie mit Wasser an die Kathedrale San Lorenzo in Florenz ephemere Figurationen von Menschen, Löwen, Barken und Sarkophagen. Der knapp 10-minütige, aus Fotografien zusammengesetzte Film „Solo aqua“ zeigt die Künstlerin auf einem belebten Platz am Seitenschiff der berühmten Kirche, zwischen drei Arkaden agierend, die die Moving Pictures als Triptychon rahmen. Inwiefern vergängliche, in Wasser gezeichnete Symbole der Herrschaft und des Übergangs an einer *der* Renaissancekirchen mit den angeschlossenen Medici-Gräbern ortsspezifisch genannt werden können, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. In „While“, 2011, fotografierte sie über mehrere Wochen eine leere Bank am Bonner Rheinufer im ausklingenden Winter. Irgendwann setzt sich eine junge Frau im Badeanzug auf selbige. Das Hochwasser steigt ihr bis zum Hals, dann schwimmt sie weg. In „Shine – Glanz für Nikolai“, 2017, reflektierte eine Spiegelinstallation an der Nikolaikirche Torgau deren Bauepochen und spielte mit den Standorten und Blicken der Betrachter vor Ort. Im Ausstellungsraum Matjö, Köln, legte Schneider 2018 eine übertünchte Kachelwand in strahlendem Türkis frei und führte den Raum mit eigenen Zeichnungen und einer dünnen hölzernen Verspannung zwischen Boden und Decke an den Rand einer Gesamtinstallation. Im selben Jahr war sie eingeladen, im Vorgebirgspark Köln eine Außenarbeit zu realisieren. An einem abfallenden Wiesenstück installierte sie ein Geländer aus lackiertem Holz, welches den ovalen Verlauf der Zierwiese perfekt aufgriff und das abfallende Bodenniveau ausglich. „Des Dieners Hoheit“, so der sprechende Titel, verblieb gleichbleibend auf einer Höhe. Während man, vom Eingang des öffentlichen Parks kommend, einen Handlauf in gewohnt dienlicher Höhe vorfand, konnte man am Ende der abfallenden Wiese bequem unter selbiger „Hoheit“ hindurchgehen.

Noch mehr Werke ließen sich anführen, die in ähnlicher Weise spezifisch mit einem Ort interagieren. Dass Orte für die Künstlerin, die Bildhauerei studierte, entscheidend sind, zeigt auch „Sequences of Balance“. Die industriell genutzte Halle und die Seiltänzerin bilden eine Einheit, beide erscheinen gleichwertig, niemand wird zur Kulisse oder Zutat für den anderen. Dabei musste es nicht spezifisch dieser Ort sein, eher einer *wie* dieser. Nicht ein Ort, drei Räume sind es, zu denen sich das Video verhält: 1. Die Industriehalle, Raum des industriellen Kapitalismus. 2. Die Seiltänzerin, die zum Topos innerhalb der Kulturgeschichte und, wie angesprochen, zur Symbolfigur künstlerisch Arbeitender avancierte. 3. Der Raum der Kunst allgemein; denn von Beginn an stand fest, dass dieses Video im Rahmen von Ausstellungen gezeigt und rezipiert werden

wird. Nicht im spezifischen Hindenken und -arbeiten auf einen Ort, sondern in der Verhandlung dieser drei Räume und in der Positionierung innerhalb selbiger finden die „Sequences of Balance“ ihre Verortung.

Hannah Schneider ist weniger eine ortsspezifisch denkende Künstlerin, denn eine Künstlerin des Tageslichts. Wenn sie 2012 an die Fassade von San Lorenzo herantrat, trat sie zwischen Tauben und Touristen in ein Licht, das die Fassade nicht flutete, eher zum Ausruhen einlud, wie die sich auf Stufen Niederlassenden anzeigen. In „While“ wird eine Bank in verschiedenen Lichtstimmungen porträtiert, die Dramatik tiefliegender Schatten im Winterlicht wird nicht verschwiegen. Nicht zu vergessen, die an- und abliegende Rheinnixe, deren Lichter sich als begleitender See in die brüchige Oberfläche des Rheins gießen. Eine Praxis des Tageslichts ist nicht gegen die Nacht gerichtet. Sie bezeichnet eine Form des Selbstverständlichen, zu der man sich in seinem Tun bekennt. Ein Modus des Selbstverständlichen im Werk selbst und im Moment der Rezeption, im Rahmen der institutionellen Kunstbegegnung. Es ist ein Arbeiten am Rand des Verschwindens, die Dinge im Widerschein der Selbstverständlichkeit bei Tageslicht.

Als die Außenarbeit „Des Dieners Hoheit“ im Vorgebirgspark Köln eröffnet wurde, kamen zwei ältere Herren in den Park mit Hüten und Hund. Sie traten an den Rand des abfallenden Rasenstücks und lehnten sich mit den Ellenbogen wie selbstverständlich auf das von Schneider umlaufend eingezogene Geländer. Schweigend überblickten sie ihren Park. Einer zeigte nach rechts, wo in einiger Entfernung eine andere Künstlerin geflochtene Holzbälle aufgetürmt hatte. „Schau, heute ist wieder dieses Kunstding.“ Beide lösten sich und gingen in bezeugte Richtung den Weg hinab. Immer kleiner erschienen sie, während sie an dem rasenumlaufenden Geländer vorspazierten, unter dem sie schließlich hätten hindurchschreiten können; mit Hut und Hund. Das mag umreißen, was eine Praxis des Tageslichts meint.

1971 hielt Michel Foucault einen Vortrag über Édouard Manet. In ihm sah er einen prägenden Künstler, da er, nach Jahrhunderten der vorherrschenden Zentralperspektive, das „Bild als Objekt“ aufgefasst habe. Indem er sich zur Leinwand als flächigem Objekt bekannte, habe seine flächige Malweise es ermöglicht, „dass man sich eines Tages ganz von der Repräsentation löste und die Fläche lediglich mit ihren Eigenschaften, ihren materiellen Eigenschaften spielen ließ.“ Durch dieses Tor „Manet“ hätten abstrakte wie konkrete Kunst die Bühne des 20. Jahrhunderts betreten. In Foucaults Ausführungen erhält die Analyse des Lichts besondere Aufmerksamkeit, so in dem Vergleich zwischen Tizians „Venus“ von 1583, in der der venezianische Maler noch eine fiktive Lichtquelle *im Bild* behauptete und Manets „Olympia“, 1863: „Wenn die *Olympia* von Manet sichtbar ist, so deshalb, weil ein Licht auf sie fällt. Dieses Licht kommt senkrecht von vorne, aus dem Raum vor der Leinwand, d.h. von dort, wo wir uns befinden.“ Aus diesen Analysen schließt Foucault: „Während es traditionell in der Malerei üblich war, auf der Leinwand ein Fenster darzustellen, durch das eine fiktive Beleuchtung die Figuren mit Licht überflutete und ihnen ihr Relief verlieh, muss man hier von einer Leinwand, einem Rechteck, einer Fläche ausgehen, die vor einem Fenster angebracht ist, durch das sie direkt von vorne beleuchtet wird.“

Ein Jahr vor der Entstehung von Manets „Olympia“ wurden die Voraussetzungen zur Ablösung der Öllampe durch das Gaslicht gefunden, welches mittels Glühstrumpf zum Distanzlicht erstrahlte, bevor Gas vom elektrischen Licht abgelöst werden sollte. Heute wäre es geradezu naiv, eine werkinhärente Beleuchtung zu malen. Ist die Kunst an sich doch zu einer vielfach gerahmten geworden, wobei der Rahmen des White Cubes bekanntermaßen eine eigene Lichtregie bereitstellt. Der Preis, der hierfür zu zahlen ist, ist inzwischen bekannt. In den Präsentationsräumen der Kunst herrscht – wie im Autohaus, im Fernsehstudio, auf der Tanzfläche – das Regime der Spots. Außerhalb des spotenden Lichts zu arbeiten, war und ist das Bemühen einiger Künstlerinnen und Künstler; kein leichtes, denn mehr denn je gilt: „Man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“ Zwang und Tücken des Exhibitionierens zu akzeptieren und trotzdem Modi des Arbeitens und Zeigens zu finden, die das Dreieck zwischen Kunstmachen, Kunstwerk und Kunstbetrachtenden ins Licht des Selbstverständlichen rücken, ist eine der radikalen Fragen, der sich Tageslicht-Künstler*innen im heute kaum zu umgehenden Regime der Spots verschärft stellen müssen.

„1/4 Erdrundliegen“, 2010: Mitten in der Grachtenstadt Amsterdam ruht ein Kanu verkehrtherum auf zwei Böcken. Scharf zeichnet die Sonne dessen Silhouette auf dem backsteinroten Fischgrätpflaster nach. Parallel zum veränderten Sonnenstand wandert der Schatten des Kanus über das Pflaster, Passanten gehen an der

ungewöhnlichen Sonnenuhr vorüber, eine Kehrmaschine macht ihren Job. Zentriert im Schatten liegend, verleiht das wandernde Tageslicht allmählich einem Körper Relief, der mit enganliegenden Armen dem schattigen Repräsentanten folgt.

Derweil wurde es Nacht auf Ibiza. Staffagefiguren in blinkenden LED-Kostümen durchwandern die Vernissage im Daft Punk-Roboterschritt. Knallige Großformate bestimmen den leicht dunkel gehaltenen Ausstellungsraum, in dem bildzentrierte Spots ihre Wirkung nicht verfehlen. Vitali Klitschko, Oliver Pocher und Co klatschen mit dem Künstler ab. Im Laserlicht mixt ein VJ Tanzbares aus Löwentrauts Malerei.

III Mythen der Arbeit | Die Seiltänzerin lächelt

„Ich werde daran hart arbeiten, dass ich immer und überall weiter ausstellen werde. Ich möchte auch mal zu den ganz Großen gehören, wie Pollock, wie Warhol, Basquiat und wie andere berühmte Künstler“, so Löwentraut 2018 in New York. Ein Jahr später gewährt er anlässlich einer Ausstellung in Düsseldorf weitere Einblicke in sein Arbeitsethos: „*Pursuit of Faith*‘ ist der Titel der Ausstellung, weil ich ganz klar deutlich machen möchte, dass ich sozusagen besessen bin von der Kunst. Es ist etwas, was mich immer verfolgt. [...]. Es gibt für mich nicht anderes als Kunst“.

Im klaren Licht, doch ohne den Glanz der Scheinwerfer, arbeitet die Seiltänzerin. Wie eine Berglöwin schmiegt sie die Fußballen ans Seil, ihr schleifender Gang hält die Nähe zum wackligen Steg. Ein elegant schläfriger Rhythmus, ihre Sehnen und Muskeln scheinen mit dem Seil verbunden, eine an dieser Linie entwickelte Körperzeichnung, von der täglichen Übung geprägt. Ein weiblicher Sisyphos, gezeichnet von der Härte des Arbeitens?

„So sehen wir nun, wie ein angespannter Körper sich anstrengt, den gewaltigen Stein anzuheben, ihn hinauf zu wälzen und mit ihm wieder und wieder den Hang zu erklimmen; [...] wir erleben die ganze menschliche Sicherheit zweier erdbeschmutzter Hände.“ „Ein Gesicht, das sich so nahe am Stein abmüht, ist selbst Stein geworden!“ Derart zeichnete 1942 der Schriftsteller Albert Camus den von den Göttern verdamnten Malocher in seinem berühmten Essay „Der Mythos des Sisyphos“. Zwar sei hier mitnichten der Versuch unternommen, Sisyphos, den absurden Helden Albert Camus`, Sinnbild des Künstlers und ausgebeuteten Arbeiters, mit der Seiltänzerin Schneiders in Einklang bringen zu wollen. Doch kreuzen sich in beiden Fällen künstlerisches und industrielles Arbeiten. So parallelisiert Camus: „Der Arbeiter von heute arbeitet sein Leben lang an den gleichen Aufgaben, und sein Schicksal ist genauso absurd“, wie das des Sisyphos. In den „Sequences of Balance“ treffen sich Fabrik und Künstlerin jedoch anders als bei Camus nicht im Raum des Mythischen, sondern im Selbstverständlichen. Schneider verweigert, wie aufgezeigt, die Stereotypenbildung oder Heroisierungen und spielt in dieser Selbstverständlichkeit Künstler- und Arbeitermythen weder miteinander noch gegeneinander aus.

Der Sisyphos, eisernen Willens, gekettet an sein Schicksal, belebt noch immer unsere Vorstellungskraft. Doch bei Tageslicht gesehen, müssen wir konstatieren, dass heute die Arbeiter*innen nicht mit dem Steinewälzer von einst und dessen erdbeschmutzten Händen vergleichbar sind. In diesem Wissen ist es konsequent, die Seiltänzerin nicht in den Höhen einer auf geschwungenem Eisengerüst ruhenden Fabrikhalle, einer der Nostalgie versprühenden Industriekathedrale, mit denen das Ruhrgebiet so reich gesegnet ist, auftreten zu lassen. Schneider entschied sich für eine spröde Halle, in die jederzeit ein Lastwagen oder Verladefahrzeug durch das Tor einfahren könnte. Weder in der Protagonistin noch in dem gewählten Drehort stillt sie den Publikumshunger nach Nostalgie, die im „Mythos des Sisyphos“ heute mitschwingt. Weder die zeitgemäße Halle noch die konzentrierten, freudvollen Arbeitsschritte der Seiltänzerin intonieren das Loblied auf die harte Arbeit, auf Schweiß und Kunstbesessenheit, Drill und Disziplinargesellschaft, die ehrliche Maloche und den gerechten Lohn. Die alten Schlote verglühen, ewig schrumpft die SPD und die Musealisierung des Bergbaus steht hierzulande vor ihrem Abschluss – die industrielle Arbeit wurde vom postindustriellen Arbeiten abgelöst.

Ist Schneiders Seiltänzerin, statt einer nostalgischer Sisypha, die Repräsentation eines neuen Arbeitens? Autonom und in Projekten strukturiert, gibt es heute nicht mehr die Stechuhr, die einen diszipliniert. Frei, das heißt überall und immer erreichbar, gießt sich das Selbst in die neue Dreifaltigkeit: Selbstkontrolle, Selbstoptimierung, Selbstverwirklichung. Wir sind, zumindest hierzulande, Seiltanzende. Nicht wenige Herausgehobene in unvergleichlichen Höhen des Zirkuszeltens. Wir, die postindustriellen Erbinnen und Erben des „Sisyphos“ und der alten industriellen Fabrikation, sind massenweise. Agierend auf alltäglichem Niveau, jeder auf seinem Seil, gesegnet mit guten sozialen Auffangnetzen. Es mag attraktiv sein, sein 24/7 und Vorantreiben Ich-zentrierter Projekte mit Fels und Gipfel zu parallelisieren, doch haben wir den Arbeiter, den Camus noch meinte, erfolgreich outsourcen können, nach China, Indien, Südamerika oder Osteuropa. Wir Prothesenmenschen der Gegenwart sind Seiltanzende im Reich der Mikroprozessoren. Dabei ging fraglos etwas verloren: Sisyphos „Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache“, diagnostizierte Camus. Diese Leerstelle, den Verlust des „Schicksals Arbeit“ kann man mit einer Mythisierung des neuen „Wir schlafen nicht“ bemänteln. Denn schließlich ist die Arbeit inzwischen überall, ob ich im Helikopter zwischen Klitschko und Pocher auftrete, das Outfit des Tages bestimme oder das nächste Projekt auf die Homepage und in den *Footer* meiner Mails einfüge. Vielleicht wäre es neben der Heroisierung erdbeschmutzter Hände auch an der Zeit, die Arbeit – und mit ihr auch das künstlerische Arbeiten im Speziellen – nicht länger zu heroisieren. Das schmerzt, zugegeben. Die Seiltänzerin lächelt.

Den bisher aufgezeigten Differenzen zum Trotz gibt es etwas Verbindendes zwischen Camus` altem Sisyphos und Schneiders Seiltänzerin: die Freude. Der berühmte letzte Satz des Camus`schen Essays lautet: „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ Warum? Da er um sein Schicksal weiß und stärker als selbiges ist: „Auf dem Rückweg, während dieser Pause interessiert mich Sisyphos. [...] Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewusstseins. In diesen Augenblicken [...] ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.“ „Wenn der Abstieg an manchen Tagen von Schmerz, so kann er doch auch von Freude begleitet sein.“ Wie anders dagegen die Freude der Seiltänzerin. Sie wartet nicht auf den Abstieg oder die Pause, nicht erwarten kann sie das Auf-dem-Seil-Sein. Kein Hauch von Strafe oder Schicksal, ein Seil, ein Körper, Bewusstsein im Tun. Ein Lächeln dem eigenen Übermut, ein Lächeln dem Hinabgleiten, ein Lächeln dem erneuten Aufspringen. Wie es den „Sequences of Balance“ gelingt, das Zusammenkommen einer Seiltänzerin mit einer weiten Industriehalle ins Selbstverständliche zu überführen? 1. Hannah Schneider zeigt die Protagonistin im Tageslicht, bei ihrer alltäglichen Arbeit, den 99%. 2. Das Lächeln der Seiltänzerin.

In beiden Punkten entschlüpft uns die Seiltänzerin ein weiteres Mal. Die schöne neue Arbeitswelt verstrickt in Projekte, die von Abschluss zu Abschluss, von Deadline zu Deadline, Eröffnung zu Eröffnung balanciert werden müssen. Ein Drahtseilakt. Schafft man es, schafft man es nicht – man schafft's: Applaus. In den Auftritten verwirklichen wir ein Selbst, welches zugleich unser sozialer Status ist. Wer an diesem nicht arbeitet, wer sich nicht in den Spots der Aufmerksamkeit auszustellen weiß, wird übersehen und gehört nicht zu den *happy few*. Die Likes der anderen machen glücklich.

Ihr zuschauend spürt man, dass das Lächeln der Seiltänzerin Produkt des Tuns ist und nicht Produkt des Produkts. Schneider kreuzt die stille Industriehalle mit einem Trainingsraum, dem Atelier. Die Kamera begleitet die Protagonistin atypischer Weise beim Üben und nicht während der Aufführung. Nicht das Produkt Seiltanz wird vorgeführt, sondern das Lächeln der Seiltänzerin beim Tun eingefangen. Sie weiß um den Auftritt, den Zirkus, die 1%, ihre Pailletten reflektieren dies. Doch wenn das alles ist? In ihren Trainings-„Sequences“, in der konzentrierten Ruhe und ihrem Überschuss an Freude schwingt die Balance zwischen Tun und Auftritt mit. Wer auf dem Seil stehend nur das Ende sieht, der gleitet ab, wird Produkt des Produkts. Und er bringt sich um das Beste, die Freude beim Tun, die ansteckende. „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“. Und wenn diese Arbeit das Schönste an der Kunst ist?

IV Ortsspezifität im erweiterten Rahmen | Schneiders Werk im erweiterten Rahmen

Einst mag der Ortsspezifität der Versuch eingeschrieben gewesen sein, im spezifischen Nachdenken und Schaffen für einen Ort der massenweisen Atelier-Produktion zu entkommen. Seit dem Übergang in

postindustrielle Zusammenhänge entpuppte sie sich jedoch mehr und mehr als Standardangebot innerhalb der Dienstleistungsindustrie: Ein Werk nur für diesen Ort. Zudem passte sich die Wechselausstellung mit ihrem „nur hier“ und nur „noch bis zum Soundsovielten“ ins städtetouristische Kulturmanagement ein. Die „monströse Halle“, von der Adorno sprach und durch welche die Karnevalswagen gelotst würden, ist heute *common sense*. Ging der Frankfurter Philosoph 1959 noch davon aus, die Künstlerinnen und Künstler würden dieses hallenartige Vorgeführt-Sein selber nicht merken, kann dieser Naivitätsbonus heute nicht mehr geltend gemacht werden. In einer Gegenwart, in der Cola-Dosen auf die Namen Inge, Toni oder Elisabeth hören, werden Projektmittel ruhigeren Gewissens bewilligt, wenn die Singularitätsarbeitenden mit ihrer Kunst den Ort (Ausstellungsraum, öffentlicher Platz, die Gemeinde an sich) zu etwas Singulärem auf Zeit verwandeln und den Ort innerhalb des massenweisen Kulturkonzerts spezifisch zu exponieren versprechen. Kann das Prädikat Ortsspezifität die Künstler*innen einerseits nicht a priori in den Stand der Unschuld versetzen, so ist andererseits zu fragen, wie die Fö/ordnung ortsspezifischer Werke auf die Kunst zurückwirkt. Die Gefahr ist offensichtlich und struktureller Färbung: Gefö/ordnete Produkte entstehen zunehmend für bestimmte Orte und nähern sich dem Produktdesign an. Die Balance zwischen Tun und Auftritt gerät aus dem Tritt, das Denken an den Auftritt bestimmt das Tun, die Kunst gleitet vom Seil.

Was hier holzschnittartig für die Kategorie des Ortsspezifischen geltend gemacht wurde, wäre allgemeiner zu formulieren: 1959 wie heute besteht die Paradoxie zwischen Kultur und Verwaltung. Der Antagonismus zwischen Kunst und Kulturverwaltung hat sich mit einer zunehmend teilprivatisierten Fö/orderkultur ausgebreitet und verfestigt. Insofern gibt es keine Räume der Unschuld; bzw. mit Adorno gesprochen: „In kulturellen Dingen gibt es keine reine Unmittelbarkeit.“ Ein Künstler, eine Künstlerin, die innerhalb der gegenwärtigen Kultur Kunst macht und zur Diskussion stellt, muss dies in ihrer Praxis berücksichtigen. Dies bedeutet, die Orte und Zusammenhänge des Zeigens zu reflektieren und diese Reflexion in das Werk, die Präsentation, die Ausstellung einzubeziehen – oder bewusst zu ignorieren, was auch eine Reaktion der Reflexion sein kann. Die Entscheidung, ob ich Kunst oder Produktdesign anbieten bzw. fö/ordern möchte, bleibt jeder und jedem freigestellt. „Der Appell an Kulturschaffende, sie möchten dem Prozess der Verwaltung sich entziehen und draußen sich halten, klingt hohl. Nicht nur würde ihnen damit die Möglichkeit abgeschnitten, ihren Unterhalt zu erwerben, sondern auch jegliche Wirkung, der Kontakt zwischen Werk und Gesellschaft, auf den das integerste Werk nicht verzichten kann, wenn es nicht bei sich selber verdorren soll.“

Die hier im Adorno'schen Gestus aktualisierten Postulate seien abschließend beispielhaft entlang einiger Werke von Hannah Schneider balanciert. Der engagierte Interessengemeinschaft des öffentlichen Vorgebirgsparks lud 2018 ein und fö/ordnete eine ortsspezifische Arbeit. Die Künstlerin sagte zu, schließlich gibt es kein Außerhalb. Wenn ich der Fö/ordnung mit „Des Dieners Hoheit“ antworte, eine perfekt den spezifischen Ort aufgreifende Arbeit, die sich selbigem bis an den Rand des Verschwindens andient und zugleich hoheitsvoll die Autonomie wahrt, zeigt das, wie viel Innenspannung ein Werk im Reflektieren der Paradoxie verwalteter Kunst entwickeln kann.

Ist Hannah Schneider von einem Museum eingeladen, im Rahmen einer Ausstellung Werke zu zeigen, so ist die Frage des *Was*, der Werkauswahl, nicht zu denken ohne die Fragen des *Wie*. Dies mag zweifelsohne jede bildende Künstlerin und jeden bildenden Künstler betreffen, ist im Falle Schneiders, die sich einer Praxis des Tageslichts verschrieben hat, jedoch eine verschärfte: Wie in den Räumen des Exhibitionierens, in denen das Regime der Spots herrscht, den eigenen Werken einen spezifischen Ort auf Zeit schaffen? Denn auch das Dreieck Künstler–Werk–Betrachter situiert sich im erweiterten Rahmen einer gegenwärtigen Kultur, in der es keine „reine Unmittelbarkeit“ gibt. Wie also die Begegnung mit der eigenen Kunst jenseits des Scheinwerferlichts situieren, wenn man nicht in Verweigerung verfallen oder die Arbeit ungesehen „bei sich selber verdorren soll“? Wie den durchverwalteten Museen ein paar Spots herausdrehen und sein Atelierlächeln im Tageslicht des Selbstverständlichen teilen?

Für ihre jüngste Ausstellung im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) ist Hannah Schneider dabei vor besondere Herausforderungen gestellt. Im historischen Trakt der ehemaligen Burg bekam sie Räume, die dem Begriff des White Cube entsprechen, und Räume, die aufgrund ihrer historischen Einbauten an sich schon überexponiert sind. Für einen Ausstellungsraum mit weißen leeren Wänden traf sie die Entscheidung, weder die Wände noch typische Skulpturensockel zu nutzen. Für ihre Zeichnungen und Papierarbeiten

entwarf sie einen Ort im Raum, eine Tischvitrine. Statt die Werke in der Hoheitsform an der Wand hängender Bilder zu präsentieren, liegen sie neben kleinformatischen Neusilbergüssen. „Beiden gemeinsam ist das Umschließen eines Hohlraumes: Bei den Metallgüssen der Hohlraum, der sich zwischen zwei Händen bei unterschiedlichem Aneinanderlegen ergibt. Bei den Zeichnungen liegen verschiedene organische Ausgangsmotive zugrunde, wie die Öffnung von Fingerhut oder Taglilie oder die Höhlungen von Fuchs- und Fasanenschädel“, so Hannah Schneider. Auf der Horizontalen des Tisches wird den Besucher*innen das Zusammenkommen dieser Raumreflexionen und -umspielungen in einer „Versuchsanordnung“ angeboten und nicht ins Statische einer Wand-Sockel-Hierarchie gesetzt.

Ein weiterer, vielleicht der zentrale Raum der Ausstellung prunkt mit historischem Dekor. In ihn wurden die bemalte Holzvertäfelung und die reich geschmückte Kassettendecke eines Festzimmers von ca. 1616 transloziert. Hier ist an ein Hängen überhaupt nicht zu denken, von der Decke bis zum Fußboden entfaltet sich die historische Pracht. Für diesen Raum wählte Hannah Schneider ihrerseits Plastiken aus, die sie 2019 bei einem Stipendium in Graz brannte. Sie ließ den flach gewalzten, noch feuchten, dunklen Ton Falten werfen bzw. verführte ihn zu freien Faltenwürfen, welche sie nicht korrigierte, sondern zeitnah brannte. Schneiders Faltenwürfe matter Oberfläche interagieren in Halle mit der illusionistischen Malerei des Festzimmers, in welcher man Tücher flattern sieht und die Reliefschnitzereien sich überschlagen. Auf Sockel verzichtete sie jedoch. Ein heller weißer Tanzboden wird im kompletten Raum verlegt. Seine Materialität hebt den Raum ins Gegenwärtige – obgleich seine Herkunft an die damalige Nutzung für Feste erinnert. Auf diesen Boden legt sie direkt und bar jeden Sockels ihre fragilen Faltungen aus dunklem Ton. „Ich stelle mir vor, so eine gleichermaßen selbstverständliche wie eigenständige Ebene einzuziehen, die zwei Positionen nebeneinander wirksam macht – den Raum einerseits und die Plastiken andererseits“, so Schneider. Der cremig-weiße Tanzboden kippt den historisch überladenen Raum. Doch geschieht dies nicht im Zwang eines avantgardistischen Gegen, sondern im Ringen um Selbstverständlichkeit und dem Wunsch, mit einer entspannten Präsentationsform dem Regime der Spots neu zu begegnen. Dank des neuen Bodens wird das Dreieck zwischen Kunstmachen, Kunstwerk und Kunstbetrachtenden geerdet. Im Tageslicht des Selbstverständlichen sind keine aufgesockelten Niveauunterschiede oder Hoheitsbehauptungen von Nöten. Zum Umschreiten, Umtanzen, sich Danebenlegen lädt Schneiders Bühne des Selbstverständlichen ein.

„Meine Damen und Herren, ich komme zum Ende: [...] So verdinglicht beide Kategorien [Kultur und Verwaltung] sind, beide sind es nicht ganz und gar. Und beide weisen, wie noch die abenteuerlichste kybernetische Maschine auf lebendige Subjekte zurück. [...] Wer der Verwaltungsmittel und Institutionen kritisch bewusst sich bedient, vermag stets noch etwas von dem zu realisieren, was anders wäre als bloß verwaltete Kultur“.

In einer leeren Industriehalle springt eine Tänzerin aufs Seil. Sie übt. Konzentriert, mit Übermut. Um die Mundwinkel ihr Lächeln; ein Lächeln den 99%.

„Die minimalen Unterschiede vom Immergleichen, die offen sind, vertreten, wie immer auch hilflos, das Ganze. In den Unterschied selbst, in die Abweichung hat sich Hoffnung zusammengezogen.“