

Also, wie springe ich in den Pool?

In der Moderne wurden insbesondere in den Bereichen der ästhetischen und ökonomischen Strukturierung des Alltags völlig neue Konzepte erfunden. Sie wurden auch scheinbar dringend gebraucht, um wieder atmen zu können. Erstaunlich ist, dass viele von diesen Ästhetiken bis heute in der allgemeinen Wahrnehmung immer noch für *die* zeitgenössische Ästhetik stehen. Das liegt wohl auch daran, dass sie tatsächlich unnachahmlich *neu* waren, einen deutlichen Bruch zu vorherigen Ästhetiken darstellten, und *gleichzeitig* Eingang in eine breite Wahrnehmung gefunden haben. Beispielsweise eben abstrakter Expressionismus und Minimalismus.

Jemand, der sich nicht so richtig gut mit Entwicklungen der Kunst- und Architekturgeschichte des 21. Jahrhunderts auskennt, wird annehmen, dass alles, was so aussieht wie Helen Frankenthaler oder Charles und Ray Eames, immer noch auch als absolut zeitgenössisch für das Jetzt gilt. Die High Art der Moderne hatte sozusagen eine breit gefächerte und manches Mal auch dadurch kontradiktorisch wirkende Regelwelt erschaffen, die weiterhin als Matrix dient, auf der wir heute immer noch tanzen.

Interessant bleibt also nach wie vor, wie diese spezifischen Formen modernistischer Ästhetiken weiterhin ihre fast religiös wirkende Allmachtstellung halten und man scheinbar gegen eine Mauer rennt, in dem Versuch, sie umgehen zu wollen. Denn sie sind selbst in Abwesenheit ihrer Ästhetik vorhanden. Eine Betrachtungsweise, die naheliegend scheint, ist, dass modernistische Ästhetiken mit einer Art „freezing of time“ operieren. Sowohl in ihren Konzepten, als natürlich auch befördert durch Kunstgeschichtsschreibung und ihrer Ökonomisierung. Ein altbekannter Vorgang, um Machtstellung, Gesetz und Gewissheit zu erhalten. Was zuerst als Befreiung empfunden wurde, und unter mit Respekt einflößendem Mut begonnenen neuen Konzepten und Materialisierungen entstanden ist, scheitert an dem Unwillen, diese Konzepte im veränderlichen Fluss zu halten, und die jeweilige detaillierte Individualität und Absichten der Autoren zu honorieren. Das Beanspruchen von Autorschaften sowie eine bestimmte Vorstellung von Vermittlung und Lehre, die „objektiv“ sei, verengen und beugen die jeweiligen einzelnen Werke allzu oft zugunsten allgemeiner Verständlichkeit und gegenseitigem Händeschütteln.

Ari Sariannidis und Lennart Schweder tauchen in das von Kelley beschriebene Feld der sich vermittelten Dichotomien mit unterschiedlichen Herangehensweisen, sozusagen mit Bauchplatscher und Kopfsprung ein. Soft und Hart. Sie sammeln dabei aber jeweils unterschiedliche bits und pieces ein, die Synergien entstehen lassen, und die das ganze Feld

<sup>1</sup> „The death instinct is embedded in a good deal of the art production of the 1960s and 1970s, especially minimalism and serial practices concerned with the objectification or freezing of time through repetition. Though the surface meaning of much of this art has to do with structure and material, such works ultimately refer back to and mirror the bodily presence of the viewer.“ In: Mike Kelley, *Foul Perfection: Thoughts on Caricature*, Artforum, Vol. 27, (Januar 1989), S. 28. Und: „There are two ways in which the grid functions to declare the modernity of modern art. One is spatial; the other is temporal. In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature [...] In the temporal dimension, the grid is an emblem of modernity by being just that: the form that is ubiquitous in the art of our century, while appearing nowhere, nowhere at all, in the art of the last one.“ In: Rosalind Krauss, *Grids*, October, Vol. 9, (Sommer 1979), S. 50-52.

<sup>2</sup> „Much modernist art was ostentatiously “high.” This was as true of expressionists like Willem de Kooning as it was of reductivists like Piet Mondrian. In general, the difference for which the expressionist artist strove was situated around the split not between the “bad” and the “good” but between the orderly and the expressive. This polarity, however, was seldom able to function outside of a whole set of intertwined dichotomies: organic/geometric, adorned/unadorned, soft/hard, personal/social, female/male. Modernism may have imagined itself “above” caricature, but it progressed unavoidably into what it was trying to avoid: bad vs. good, and the aesthetics of morality.“ Kelley, S. 22-23.

aufzuführen. Sariannidis denkt darüber nach, wie Grids in unserer unmittelbaren Umgebung auftauchen. Er versucht nachzuvollziehen, ob das Beobachten ihres Aufbaus unmittelbar Disziplin und Präzision in die Atmosphäre übertragen können. In gewisser Weise versucht er, die Essenz des Grids immer noch weiter zu reduzieren. In seiner Arbeit sind Ökonomien der Wiederverwendbarkeit und Rückspiegelung von ökonomischen Abläufen Konzept und Form zugleich. Das Element der Kontrolle erscheint gleichermaßen als Lust und Ärgernis. Somit agiert Sariannidis auf gewisse Weise mit Ästhetiken der gefrorenen Zeit, versucht sie aber als Essenzen zu transferieren, indem er handelsübliche Materialien verwendet, sie aus Beobachtungen aus dem öffentlichen Raum in Architektur, öffentlicher Skulptur und Arbeitswelt herauslöst und in ihrer Aggression weiterbalanciert. Sein Übersetzungswille ist direkt. Schweder hingegen wendet diverse Filter an. In seinen auf abstrakten Zeichnungen basierenden Papierarbeiten versucht er eine Art Delay einzuführen, indem er von Zeichnungen, die in repetitiven Arbeitsprozess entstehen, nach und nach immer wiederkehrende Formen herauslöst, die hernach organisch sich selbst am Papier ordnen. Danach werden die Zeichnungen geprintet, also nochmals gefiltert. Auf diese Weise fordert Schweder von der Auseinandersetzung mit modernistischen Formen und sich selbst eine gegenseitige Zurücknahme heraus. Es entsteht eine Art Mimikry-Situation, die aus Übungen und Gedankenspielen entstanden ist, und deren Ergebnisse sich dann selbst untereinander verhandeln. Wie in einer Karikatur, die absichtlich ohne direkte Agenda spricht.

Beide Künstler verbindet hier das gegenseitige Interesse am Herunterbrechen von modernistischen Formensprachen. Sie kehren mit unterschiedlichen Mitteln, jedoch sich ähnlich verpflichtend, nochmals mehr hervor, wie breit und dicht eigentlich unser unterbewusstes Grid von modernistischen Formensprachen bestreut ist. Was hier entsteht, ist eine Situation, die versucht dieses Problem zu überwinden, indem sie voller Vertrauen und Misstrauen zugleich an den Rändern stochert, um sie ernsthaft, kontextbewusst und gelöst für sich weiterzuarbeiten. Es entsteht eine Art luftleerer Raum, der nicht mehr nur kontextkritisch agiert, sondern die Verschiebungen und Filter alchemistisch aufeinander einwirken lässt.

Melanie Ohnemus