

Galerie Buchholz

*17 East 82nd Street
New York, NY 10028
Tel +1(212) 328 7885
Fax +1(212) 328 7886
post@galeriebuchholz.com
www.galeriebuchholz.com*

Kritische Melancholie

**Lutz Bacher
Isa Genzken
Anne Imhof
Michael Krebber
Henrik Olesen
Josephine Pryde**

und einer Fußnote über die Idee der Naturgeschichte bei Jack Smith

eine Ausstellung organisiert mit
Juliane Rebentisch

30. August - 7. Oktober 2023



[Kommentierte Werkliste](#)

Lutz Bacher

“The Color Red” (2014) ist eine Arbeit, die aus Lutz Bachers ersten Jahren in New York stammt. Sie wurde nie zuvor ausgestellt. Das Material aber wurde von Bacher betitelt, datiert und in ihrem Atelier auf verschiedene Weise inszeniert. Wo das Material herkommt, ist unbekannt. Anzunehmen, dass sie es, wie andere Industriematerialien, mit denen sie gearbeitet hat - darunter unechte Steinwände, Plexiglasplatten oder schwarzer Kunststoff - bei einem Schrotthändler fand. “The Color Red” hält sich uneindeutig zwischen Wandarbeit und Bühnenrequisit. Die Laminatplatten lehnen in variablen Anordnungen, aber immer mit einer gewissen Beiläufigkeit an der Wand; unklar, ob sie - Inbegriff allen Rots - darauf warten, sich als Bild zu behaupten, oder ob sie sich als Hintergrund für ein theatrales Geschehen anbieten, das sich vor ihnen abspielen wird. Die Nonchalance, mit der die Elemente gestellt werden, belässt ihnen den Charakter des Fundstücks. Dabei geht es weniger um die Geste einer “Verklärung des Gewöhnlichen” als um die Mobilisierung einer in den Alltag zurückwirkenden Wahrnehmung, die an den gewöhnlichen Dingen ihr Außergewöhnliches erblickt. Außergewöhnlich erscheint das Gewöhnliche dieser Wahrnehmung indes nicht nur hinsichtlich der Eigenart oder Eigenartigkeit seiner Materialität, sondern auch hinsichtlich seiner grundsätzlichen Kontingenz und Fragilität. Sofern eine solche für die Instabilität alles Seienden empfindsame Wahrnehmung melancholisch genannt werden kann, mag sie sich zuweilen, vielleicht ist dies ihr tiefster Punkt, mit dem Humor berühren.¹ Der Schrottplatz - Sammelstätte ausgesonderter Dinge - scheint für die entsprechende Sensibilität jedenfalls ein bevorzugtes Terrain zu ein.

Auch das Material für “The Pink Body” (2017), eine Serie von Schaumstoffstücken, fand Bacher bei einem Altmaterialhändler in Paris. Es handelt sich um Füllungen für Autositze. Als sie das Material erwarb, war es von einem gleichmäßig zarten Rosa. Heute zeigt sich an ihnen der Zahn der Zeit. Jedes der Stücke ist auf etwas andere Weise gealtert, jedes erhält dadurch, der Herkunft als Serienprodukt zum Trotz, eine einzigartige Patina. Durch den Prozess ihres langsamen Verfalls tritt die Körperlichkeit der *pink bodies* jedoch nur umso deutlicher hervor. An den verfallenden Dingen erscheint eine Spur des irreduzibel Menschlichen. Dieser Effekt verdankt sich hier indes weniger dem Umstand, dass die *pink bodies* von dem menschlichen Gebrauch erzählen, für den sie vorgesehen waren, sondern dass sie, beiläufig und trocken, in ihrer dysfunktionalen Fremdheit die Vergänglichkeit menschengemachter Wirklichkeiten überhaupt verkörpern. erinnert sich noch jemand an eine Welt mit Autos? War das nicht *weird*?

– J.R.

	<p>Lutz Bacher “The Color Red”, 2014 formica three pieces, each 48 x 120 inches 122 x 305 cm installation dimensions variable LB/S 2014/08</p>
	<p>Lutz Bacher “The Pink Body”, 2017 foam 4.75 x 27.5 x 43.25 in 12 x 70 x 110 cm LB/I 2017/07 - 13</p>



¹ “[D]er Melancholische”, liest man bei Kierkegaard, “hat den meisten komischen Sinn”. Sören Kierkegaard, *Entweder - Oder. Teil I und II*, übers. von Heinrich Fauteck, München 1975, S. 29.

Isa Genzken

Isa Genzkens "Spiderman" (2008) bringt, wie viele ihrer skulpturalen Arbeiten, vertrocknete Hölzer in eine Konstellation mit der Dingwelt kapitalistischer Gesellschaften. Eine zarte Rispe hat sich in Luftschlangen verfangen, die rechts und links an einer von der Decke abgeseilten Spiderman-Maske herunterhängen. Allem Anschein nach haben alle Elemente der Arbeit ihre besten Zeiten bereits hinter sich. Spidermans aufsetzbares Heldengesicht scheint ebenso einer von Menschen verlassenen Welt versehrter Dinge anzugehören wie die spannungslosen Luftschlangen oder die gebrauchten Schuhe, die ein unglücklich ebenfalls in ein Spiderman-Kostüm gezwängter Teddybär erfolglos auszufüllen versucht. Das Leben scheint weitgehend aus dieser zutiefst melancholischen Versammlung der Dinge abgeflossen zu sein. Die Produkte westlicher Plastikwelten sind dem Verfall ebenso preisgegeben wie die Hervorbringungen der Pflanzenwelt. In der grundsätzlichen Naturverfallenheit, und das heißt: Vergänglichkeit auch der menschengemachten Wirklichkeiten aber erkennt die kritische Melancholie ein Moment der Hoffnung: der Konsumkapitalismus als Ruinenlandschaft ist ihr ein Denkbild, in dessen Rahmen vorstellbar wird, dass vergehen kann, was historisch den Schein einer alternativlosen Selbstverständlichkeit angenommen hat. Angesichts des Umstands, dass es heute vielen leichter erscheint, "sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus"¹, ist dies nicht wenig.

Genzkens Arbeiten präsentieren die Dingwelt des kapitalistischen Empire in einem von aller Zwecksetzung aufgegebenen Zustand, der von der Zerstörung zeugt, welche die kapitalistische Überproduktion aus sich hervortreibt - einerseits. Andererseits aber werden die aus der Zirkulation von Gebrauchs- und Tauschwert herausgefallenen Dinge hier nicht als Abfall exponiert; vielmehr umgibt sie eine Atmosphäre der Zärtlichkeit. Darin ist Genzken *camp*. Das Verhältnis, das ihre Arbeiten zu den Dingen etablieren, ist eines, in dem die Logik des verfügenden Besitzes durch eine Empfindsamkeit für Verfall und Beschädigung ersetzt wird. Die mit Dysfunktionalität dekorierte Lampe ("Untitled", 2006) rührt in ihrer den widrigen Umständen abgetrotzten Funktionstüchtigkeit ebenso an wie die erschlafte Luftschlange oder das in den Superheldenanzug gesteckte Stofftier. Dennoch ist es kein Eindruck der Vergeblichkeit, der sich im Blick auf Genzkens flamboyante Dingarrangements einstellt. Tatsächlich eignet dem kritisch-melancholischen Endlichkeitsbewusstsein nichts Verzagtes, vielmehr entfaltet es einen eigenen Sinn für Schönheit und eine eigene Perspektive auf Veränderung. Mit ihrer Sensibilität für den verheißungsvollen Glamour des Ruinösen steht Genzkens Kunst der schönen, stets neuen Welt des Konsumkapitalismus diametral entgegen. Es ist eine Kunst, die ihren Ausdruck aus der Sympathie für das Hinfällige, Verwundbare, Ephemere gewinnt; ebendarin hält sie die Vorstellung einer Welt jenseits des Bestehenden offen.

– J.R.

	<p>Isa Genzken Untitled, 2006 lamp, glass, plastic tube, adhesive tape, plastic foil, electric cable 60.25 x 65.75 x 11.75 in 153 x 167 x 30 cm IG/S 2006/26</p>
	<p>Isa Genzken "Spiderman", 2008 paper, dried plant, fabric, stuffed animal, plastic, spray paint, acrylic, shoes, tape 106 x 26.5 x 42.5 in 269 x 67 x 108 cm IG/S 2008/32</p>

¹ Diese Formulierung wird wahlweise Slavoj Žižek oder Fredric Jameson zugeschrieben. Zitiert wird sie prominent u.a. von Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, übers. von Christian Werthschulte, Peter Scheffele und Johannes Springer, Hamburg 2013, u.a. S. 8.

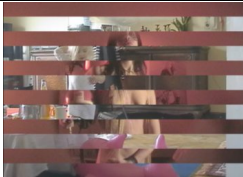

Anne Imhof

Eine frühe Arbeit von Anne Imhof ("Mother and Child", 2002) erinnert daran, dass die kritische Melancholie nicht ohne ihr Gegenstück, die Kritik der Melancholie, auskommen kann.

In der Linie Sigmund Freuds nämlich ist die Melancholie als derjenige psychische Mechanismus kritisiert worden, der zur Naturalisierung und Stabilisierung des schlechten Bestehenden und seiner zerstörerischen Potentiale beiträgt. Als Melancholie wird hier ein Vorgang bezeichnet, der - kraft einer Introjektion der elterlichen Instanzen ins Ich - gesellschaftliche Normen im Subjekt installiert, wo sie, wie Freud formuliert, im Extremfall zu einer "Sammelstätte der Todestribe" werden können.¹ Die Internalisierung binärer Geschlechternormen ist für diesen Mechanismus mehr als nur ein Beispiel. Im Anschluss an Freud hat Judith Butler gezeigt, dass die Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit auf der frühkindlichen Internalisierung des als Liebesobjekt verlorenen gleichgeschlechtlichen Elternteils beruht. Das Problem, dass sich mit der Internalisierung gesellschaftlicher Normen auch destruktive Potentiale im Subjekt festsetzen können, macht Butler jedoch weniger an diesem melancholischen Mechanismus selbst fest denn an dem Umstand, dass dieser psychische Vorgang gesellschaftlich verdrängt wird. Die frühe libidinöse Besetzung eines gleichgeschlechtlichen Liebesobjekts muss in einer heteronormativ strukturierten Gesellschaft ebenso gezeugnet werden wie sein Verlust: Man soll die- oder derjenige werden, die oder den man vermeintlich nie begehrt und daher auch nie verloren hat. Dieser doppelten Verleugnung der Geschlechtermelancholie korrespondiert eine gesellschaftliche Wirklichkeit, in der queeren Sexualitäten mit homonegativen Verwerfungen begegnet wird.²

Imhof reagiert auf diese gesellschaftliche Wirklichkeit mit dem bevorzugten künstlerischen Mittel der kritischen Melancholie, der Allegorie. Allegorische Kunst zertrümmert bestehende Sinnzusammenhänge und legt deren Bruchstücke als Rätselbilder aus. Imhof zerschneidet das Bild der eigenen Tochter und ein ambivalent zwischen Autoaggression und Autoerotik changierendes Selbstporträt und zwingt beide in eine unmögliche filmische Konstellation. Das ist keine harmlose Operation. Für Walter Benjamin trägt der Allegoriker tatsächlich Züge eines Sadisten. Er "entwürdigt" die Gegenstände, indem er sie aus ihren natürlich erscheinenden Kontexten schlägt. Zugleich aber gelingt es ihm nur so, sie zu "befriedigen": dadurch nämlich, dass er sie vom Schein der Unmittelbarkeit befreit und als unvertraute Zeichen setzt, die noch der Deutung harren und also potenziell einer anderen Bedeutung zugeführt werden können.³ Der Trümmerlandschaft des Bestehenden die Perspektive auf eine andere Welt zu entlocken, das ist der Impuls der kritischen Melancholie. Im Blick auf "Mother and Child" verbindet sich dieser Impuls mit der psychoanalytisch argumentierenden Kritik der (verleugneten) Melancholie. Denn eine Welt, in der sexuelle Selbstbestimmung, Mutterschaft und Kindererziehung in einem (Bild-)Raum zusammenkommen könnten, wäre eine Welt, in der die Geschlechtermelancholie ihr destruktives Potential verloren hätte, weil sie nicht mehr verleugnet werden muss.

Auch Imhofs "Bambi" (2001) kann als allegorisches Werk gelten. "Allegorische Bilder sind appropriierte Bilder", liest man bei Craig Owens, "der Allegoriker erfindet keine Bilder, er konfisziert sie."⁴ Das von einem Monitor abgefilmte und in Slow Motion wiedergegebene Bild eines galoppierenden Rehs wird von seinen Kontexten freigestellt; mit dem Effekt, dass das automatische Verstehen des Bildes unterbrochen und selbst in seinen Implikationen vergegenwärtigt werden kann. Im Rahmen des kapitalistischen Naturverhältnisses sind erbarmungslose Jagd und hemmungslose Anthropomorphisierung des Tiers ("Bambi") nur zwei Seiten einer Medaille. Da unsere Weltwahrnehmung von der Gewaltförmigkeit dieses Naturverhältnisses tiefer geprägt ist als es uns angesichts der ökologischen Herausforderungen unserer Tage lieb sein kann, ist die ästhetische Entautomatisierung des Verstehens von Tierbildern womöglich nicht der schlechteste Anfang für ihre Durcharbeitung.


	Anne Imhof "Mother and Child", 2002 video 6:11 min. Edition of 5 + I AP AI/V 2002/01
	Anne Imhof "Bambi", 2001 video 3:42 min. Edition of 5 + I AP AI/V 2001/01

Im Blick auf die neuen, für diese Ausstellung entstandenen Zeichnungen Imhofs öffnet sich noch ein weiterer Bedeutungshorizont der Melancholie. Diese Zeichnungen verknüpfen klassische Symbole der Melancholie wie die See ("Montauk", 2023) oder den Schwan ("Swan", 2023) mit einer Grundstimmung, die weniger an die heroische Melancholie der Künstler denken lässt denn an ihren viel gewöhnlicheren und viel verbreiteteren Zwilling: die Depression. Albrecht Dürer trifft auf David Foster Wallace. Noch die angedeuteten Atompilze wirken hier weniger wie Embleme einer im Zeichen atomarer Zerstörung real sich verdunkelnden Außenwelt als vielmehr wie Projektionen dunkler Innenwelten. In ihrer vor der Welt zurückgezogenen Spielart steht die depressive Melancholie historisch, wie Wolf Lepenies argumentiert hat, in einem intimen Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft. Indem Verluste und Konflikte von der Welt ins Ich gezogen werden, bleibt ihre reale Bearbeitung blockiert. Ebendarin ist die depressive Melancholie auch das Symptom politisch verstellter Handlungsoptionen.⁵ Im Zeichen des Neoliberalismus spitzt sich dieses Problem weiter zu. Denn hier hat man es mit einer Gesellschaftsformation zu tun, die generell dazu tendiert, gesellschaftliche Konflikte ans Ich zu delegieren und damit in ihrer politischen Dimension unkenntlich zu machen. Nicht zufällig wuchern depressive Persönlichkeitsstörungen in Gesellschaften, die einseitig auf individuelle Autonomie abstellen, die also an die Eigenverantwortung, Initiative und Kreativität der Einzelnen appellieren, ohne nach deren sozialen Voraussetzungen zu fragen.⁶ An dieser Überforderung kann das Subjekt nur zerbrechen - es sei denn, es erhält sich, und das wäre eine weitere zeitgenössische Spielart der depressiven Melancholie, die geforderte Souveränität negativ: Indem es der Erfahrung der Überforderung durch Rückzug vor der Welt zuvorkommt. Das Subjekt gibt dann die Welt verloren noch bevor es an ihr scheitern kann und erhält sich damit paradoxerweise, wenn auch nur negativ, eine unendliche Souveränität.⁷

So sehr die Zeichnungen Imhofs diesen sehr zeitgenössischen Stand der Melancholiediskussion aufrufen - einer Diskussion, in dem die (depressive) Melancholie erneut als Gegenstand der Kritik auftritt: Sie adressieren die Depression zugleich als kollektives und also objektives gesellschaftliches Problem. Für dessen Bewältigung empfiehlt sich indes in der Tat weniger Gottvertrauen ("No god we trust", 2023) denn eine Schärfung einer kritischen, dezidiert säkularen und weltzugewandten Melancholie gegen die Depression. Die Zeichnungen Imhofs lassen sich jedenfalls auch als Instrumente einer solchen Wendung betrachten: Die Welt ihrer Figuren ist tendenziell in Auflösung begriffen. Ein Spiel von Linien.

- J.R.

	<p>Anne Imhof "No god we trust", 2023 pencil on paper 12.25 x 16.1 in 31 x 41 cm AI/P 2023/08</p>
	<p>Anne Imhof "Montauk", 2023 pencil on paper 12.25 x 16.1 in 31 x 41 cm AI/P 2023/11</p>
	<p>Anne Imhof "Swan", 2023 pencil on paper 8.25 x 5.8 in 21 x 14.8 cm AI/P 2023/09</p>

	<p>Anne Imhof “Self portrait”, 2023 pencil on paper 12.25 x 16.1 in 31 x 41 cm AI/P 2023/07</p>
---	---

¹ Vgl. Sigmund Freud, “Das Ich und das Es”, in: *Studienausgabe*, Frankfurt/M. 1989, Bd. 3: *Psychologie des Unbewussten*, S. 273-330, hier S. 320.

² Vgl. Judith Butler, “Melancholisches Geschlecht/Verweigerte Identifizierung”, in: dies., *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, Frankfurt/M. 2001, S. 125-141.

³ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Frankfurt/M. 1974, S. 203-430, hier S. 360.

⁴ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 1 and 2)”, in: ders., *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London 1992, S. 52-97, hier S. 54. Übersetzung von mir, JR.

⁵ Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt/M. 1998.

⁶ Vgl. Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, übers. von Manuela Lenzen und Martin Klaus, Frankfurt/M. 2004.


⁷ Zu diesem Typus der Depression vgl. Friedrich Wolfram Heubach, “Die Melancholie einerseits und andererseits die Depression. Eine Argumentation zum Verhältnis zwischen Melancholie und Depression und ein polemisches Porträt des Depressiven als inverser Triumphator”, in: ders., *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Bemerkungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, Bonn 1997, S. 129-168; Slavoj Žižek, “Melancholy and the Act,” in: *Critical Inquiry* 26:4 (2000), S. 657-681.

Michael Krebber

Die Bilder von Michael Krebber ("MK/M 2014/14" und "MK/M 2014/09", beide 2014), fangen den flüchtigen Optimismus von Luftschlangen mit schwarzer Sprühfarbe auf Leinwand ein. Mal registriert die schwarze Farbe nüchtern die sich aushängenden Formen, mal erzeugt sie selbst eine Spirale, die sich locker um die Kontur einer ausgeleierten Papierschlange zu legen scheint. Dabei lässt die malerisch dargestellte Luftschlange den müden Zustand des von ihr zugleich indexikal auf die Fläche gebannten Realexemplars nur umso deutlicher hervortreten. Dennoch handelt es sich hier nicht um etwas wie Röntgenbilder erschöpfter Vergnüglichkeit. Die Malerei erhebt sich nicht über ihren Gegenstand. Weder wird der vorderhand albern-kindlichen Welt bunter Luftschlangen mit einem erwachsenem Ernst in schwarz/weiß begegnet noch aber mit der Überlegenheit der Ironie. Die Ausstrahlung dieser Bilder ist vielmehr von einer Melancholie, die sich nicht einfach undialektisch gegen die Albernheit ausspielen lässt. Wie der melancholische Sinn für die Aura des Vergänglichen, steht auch die Empfänglichkeit für das Alberne gegen die selbstgerechte Souveränität idealer Schönheit. Der Genuss am Albernem ist ein Genuss am Niedergang der Souveränität. Wie die kritische Melancholie ist er solidarisch mit dem, was sich diesem Ideal nicht fügt.

Der dezidiert antisouveräne Einsatz verbindet Michael Krebbers malerisches Projekt mit der Camp-Ästhetik von Jack Smith. Ein Bild von 2007 ("Untitled") übersetzt ein Motiv aus Jack Smiths *Flaming Creatures* in Malerei. Es handelt sich um einen äußerst üppigen Blumenstrauss in einer überdimensionierten Blumenvase. Das immer wieder auftauchende Motiv erscheint im Film gleißend weiß. Der übersteuerte Hell-Dunkel-Kontrast ist auf das damals schon veraltete Filmmaterial zurückzuführen, das Smith für *Flaming Creatures* verwendet hat. Ebenso wie die körnige Qualität des gesamten Bildes verweist dieser Effekt auf die vergängliche Qualität des Zelluloids selbst. Michael Krebber hält Smiths *Camp Materialism* dadurch die Treue, dass er die melancholische Medienspezifik seines filmischen Bildes freistellt. Durch Krebbers malerische Abstraktion wird es zum Emblem einer anderen, einer anti-souveränen (Kunstgeschichte der) Moderne.

– J.R.

	<p>Michael Krebber "MK/M 2014/09", 2014 spray paint on canvas 63 x 47.25 in 160 x 120 cm MK/M 2014/09</p>
	<p>Michael Krebber "MK/M 2014/14", 2014 spray paint on canvas 47.25 x 63 in 120 x 160 cm MK/M 2014/14</p>
	<p>Michael Krebber Untitled, 2007 acrylic on canvas 33.5 x 41.25 in 85 x 105 cm MK/M 2007/08</p>

Henrik Olesen

Krokodile gelten als lebende Fossilien. Ihre bemerkenswerte Evolutionsgeschichte reicht rund 200 Millionen Jahre zurück. Der leichte Schwindel, den das Nachdenken über eine derart tiefe naturgeschichtliche Zeit schon an sich auslöst, nimmt heute eine neue Qualität an. Denn die moderne Vorstellung, nach der die Natur mit ihren langsamen geologischen und evolutionären Veränderungen und wiederkehrenden Zyklen eine verlässliche Kulisse für die Ereignisse der menschlichen Geschichte bildet, ist in eine Krise geraten. Wie der Historiker Dipesh Chakrabarty bemerkt,¹ bricht das Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis von Geschichte und Naturgeschichte im Zeichen des Anthropozäns zusammen: Der Mensch ist zu einer erdgeschichtlich bestimmenden Kraft geworden, durch deren Einfluss die ökosystemischen Zusammenhänge, die lange Zeit für relativ stabile Umweltbedingungen gesorgt haben, aus dem Gleichgewicht geraten sind. Das, was zuvor nur als Hintergrund wahrgenommen wurde, drängt nun auf katastrophische Weise in den Vordergrund historischer Ereignisse und provoziert die grundstürzende Vorstellung, dass die freigesetzte Dynamik einer vom Menschen beeinflussten Naturgeschichte die Geschichte der Menschheit selbst beenden könnte. Dieser Vorstellung nachzugehen heißt, den schwindelerregenden Gedanken zu fassen, dass es nicht nur eine tiefe Zeit vor der Herausbildung von etwas wie historischem Bewusstsein gegeben hat, sondern auch eine danach geben könnte.



Krokodile eignen sich aufgrund ihres im Wortsinne unwahrscheinlichen planetarischen Beharrungsvermögens als kulturelle Projektionsfläche für die Vorstellung einer Welt ohne Menschen: Schon viele Millionen Jahre auf der Erde, bevor es Menschen gab, scheinen sie von unterhalb der Sumpfoberflächen ungerührt, weil anscheinend selbst von ihr unangreifbar, eine Entwicklung beobachten zu können, durch die der Mensch auch wieder von der Bildfläche des Planeten verschwinden könnte. Allerdings verkennt eine solche Vorstellung nicht nur den Umstand, dass das Krokodil, obwohl es das fünfte Massensterben und damit das Aussterben der Dinosaurier überlebt hat, diesmal, beim sechsten, selbst bedroht ist. Überdies verbindet sich die Vorstellung vom aussterbensresistenten Krokodil nur zu leicht mit dem vertrauten Bild einer latent bedrohlichen Natur, die der Kultur des Menschen fremd gegenübersteht.

Wie um diese Entgegensetzung selbst zu kontern, lässt Henrik Olesen Krokodile als Kunst auftreten. Er baut sie mit der Hilfe von Holz, Draht, Stoff und Gips nach und setzt sie auf weiße Plateaus, die in ihrer Rohheit selbst wie Modelle kunstspezifischer Ausstellungsarchitektur wirken. Durch die zugleich derbe wie herausgestellt artifizielle Form figuriert das Krokodil hier als Denkbild für das sehr zeitgenössische Ineinander von Naturgeschichte und menschlicher Historie. Die Farbe tut ihr Übriges: Olesens Krokodile sind von einem Grün, für das Sumpf und Chemie eine toxisch-strahlende Verbindung eingegangen zu sein scheinen. Man könnte Olesens dreidimensionale Denkbilder in der Linie von Theodor W. Adornos Reflexionen über "Die Idee der Naturgeschichte"² melancholisch nennen - dann nämlich, wenn die Melancholie als eine kritische Einstellung verstanden wird, für die sich eine Haltung des "Zurück zur Natur" verbietet. Denn mit der Forderung einer Rückkehr zur Natur würde nur die Trennung von Natur und Kultur erneut zementiert, die im Horizont des Anthropozäns nicht als Ansatz zur Lösung, sondern vielmehr als maßgeblicher Teil des Problems identifiziert werden muss. Tatsächlich zeugen die ökologischen Verwüstungen, deren historische Ausmaße derzeit nahezu täglich in den Nachrichten verzeichnet werden, nicht zuletzt davon, dass im Rahmen der westlich-kapitalistischen Fortschrittserzählungen als "Natur" vor allem gilt, worüber man verfügen zu können meint, ohne dafür zu bezahlen: die Arbeit von Frauen und Sklaven sowie Rohstoffe, Energie, Lebensmittel.³

Die Melancholie, die Adorno verteidigt, insistiert stattdessen auf dem Eingelassensein aller menschlichen Geschichte in Naturgeschichte. Damit geht es ihm zwar auch um den Hinweis auf die grundsätzliche Abhängigkeit menschlicher Existenz von Umweltbedingungen. Wichtiger aber noch ist ihm der Impuls, den die naturgeschichtliche Perspektive im Denken geschichtlicher, also menschengemachter Wirklichkeiten setzt. Denn der Umstand, dass die historischen Welten, und zwar auch und gerade diejenigen, deren Einrichtung den Menschen als selbstverständlich, als unverrückbare Quasi-Natur erscheint, selbst der Naturgeschichte unterliegen, dass sie also wesentlich vergänglich sind, ist der kritischen Melancholie Adornos Anlass für ein Gedankenexperiment: Die Gegenwart wird als Ruinenlandschaft antizipiert, um so mentalen Raum für die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit zu schaffen. In einer Zeit, in der die menschengemachte Wirklichkeit ein naturhistorisches Ende der Menschheitsgeschichte als solcher in den Horizont des Möglichen rückt, erübrigt sich dieses Gedankenexperiment keineswegs, im Gegenteil. Es erhält gerade in seiner auf die gesellschaftliche

Einrichtung historischer Welten zielenden Stoßrichtung eine enorme Dringlichkeit. Sich auch und gerade die auf extraktivistischer Naturbeherrschung aufgebaute Welt der westlichen Moderne als Ruinenlandschaft vorzustellen, enthält in dieser Perspektive ein Moment der Hoffnung - nicht zuletzt für die Zukunft menschlichen Lebens auf diesem Planeten: Das Ende der Welt nicht als Apokalypse, sondern als Anfang einer anderen, besseren. Eine solche Melancholie wäre womöglich nicht mehr schwarz, sondern giftgrün zu grundieren.

– J.R.

	<p>Henrik Olesen “Crocodile”, 2023 plaster, acrylic, clear varnish, fabric, wire, wood 13.75 x 78.75 x 23.5 in 35 x 200 x 60 cm base: 2.5 x 48 x 96.5 in 6 x 122 x 245 cm HO/S 2023/11</p>
	<p>Henrik Olesen “Crocodile”, 2023 plaster, acrylic, clear varnish, fabric, wire, wood 13.75 x 84.5 x 39.5 in 35 x 215 x 100 cm base: 2.5 x 48 x 96.5 in 6 x 122 x 245 cm HO/S 2023/12</p>

¹ Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, übers. von Christine Pries, Berlin 2022, insbes. Teil I, Kap. 1, S. 47-89.

² Theodor W. Adorno, “Die Idee der Naturgeschichte”, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1997: Bd. 1: *Philosophische Frühschriften*, S. 345-365.

³ Zu diesem Begriff der Natur als “billiger Natur” vgl. auch Jason Moore, *Kapitalismus im Lebensnetz. Ökologie und die Akkumulation des Kapitals*, übers. von Dirk Höfer, Berlin 2020.

Josephine Pryde



Es gibt von der Dichterin Lisa Robertson einen Prosatext, in dem sie über das Verhältnis von Melancholie und Perspektive nachdenkt. Melancholie ist bei ihr nicht gleichbedeutend mit einer weltabgewandten Innerlichkeit, vielmehr konzipiert sie die Melancholie als eine Form des erfinderischen Zweifels. Erfinderisch ist dieser Zweifel, weil er dem Weltverhältnis Komplizierungen hinzufügt; darin ist der melancholische Zweifel für Robertson zugleich erotisch. Robertsons Melancholie trennt sich also nicht von der Welt ab, sondern verbindet sich auf neue, erotische Weise mit ihr. Indem die Melancholie die vertraute Erscheinungsform der Welt zerschlägt, gibt sie der Erfahrung "friktiver Veränderung"¹ statt.

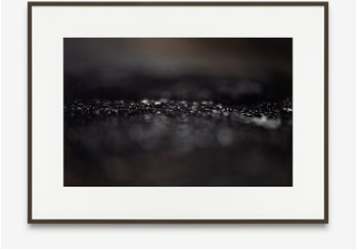
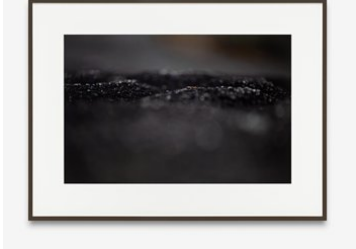
Auf der vielleicht tiefsten Ebene der Darstellung betrifft eine solche Erfahrung die Wahrnehmung des Raums. Während das System der perspektivischen Darstellung ein einheitliches Subjekt verlangt, auf dessen statisches Auge die räumliche Konstruktion ausgerichtet ist, ist der melancholische Raum inkonsistent. Er hat keine gleichmäßige Ausdehnung: "In der Melancholie", so Robertson, "stottert, zappelt, taumelt, fickt, scheut, streichelt und verheddert sich die Ausdehnung in der Kontingenz."² Die räumliche Organisation des Blicks wird ersetzt oder verdrängt durch das "Risiko des Experiments"³. Das melancholische Auge rechnet mit dem, was es in Unruhe versetzt. Denn die Melancholie erwartet die Herausforderung der Erkenntnis durch das, worüber diese nicht schon verfügt. Sofern die Melancholie in der Zurückgenommenheit der zweifelnden Einstellung zugleich als ein Zustand der Latenz bezeichnet werden kann, wäre dieser hier, wie Robertson betont, mitnichten als passiv misszuverstehen: in ihm geschehen Experimente, die dem Nichtidentischen Raum geben.⁴

In eben diesem - Robertson'schen - Sinn wird man von Josephine Pryde vielleicht sagen können, dass sie Melancholikerin ist. Ihre Arbeit - in dieser Ausstellung vertreten durch zwei frühere und zwei jüngere Werkpaare - ist von Anfang an interessiert am Experiment mit der Zersetzung des homogenen Raums; und zwar zugunsten einer Erotik des Sehens, die sich lustvoll in der Kontingenz verheddert. Die frühen Arbeiten, "Seep" und "You & Me" (beide 2001), verschaffen einen Genuss an der Destruktion räumlicher Sehgewohnheiten. Die Konvention des homogenen Raums zersplittert hier zeitgleich mit der inhaltlich angespielten Norm der Zweierbeziehung (in ihrer kommodifizierten Form). Zwischen den Splintern des Raums versickern die normativen Ordnungen der Welt. Und sei es zunächst "nur" im Experiment.

Die jüngeren Arbeiten "Ring Lip I" und "Ring Lip II" (2020) zeigen etwas wie die dunklen Narben des melancholischen Raums selbst vor. An ihnen kommt die "friktive Erfahrung" in Gang; sie bieten den Widerstand, an dem sich das räumlich orientierte Sehen brechen kann. Die Close Ups von in Fels gearbeiteten Cup-and-Ring-Markierungen, prähistorischen Petroglyphen, die vorwiegend auf den Britischen Inseln und an der Atlantikküste, etwa in Galicien, zu finden sind, erscheinen hier nicht als Dokumentation von etwas Gegebenem, sondern als Manifestation visueller Friktionen, an denen mit der Ordnung des räumlichen Sehens auch die Obsession einer Verhältnisbestimmung von Natur und Kultur zerschellt, um, wie nebenbei, experimentell einen Raum zu eröffnen, der sich der Begriffsmechanik dieser so modernen Dichotomie entzieht.

– J.R.

	Josephine Pryde "You & Me", 2001 chromogenic print 11 x 14.75 in 27.8 x 37.5 cm framed: 13.6 x 17.5 x 1.1 in 34.5 x 44.5 x 2.9 cm) Edition 1 + I AP JPRY/F 2001/01_01
	Josephine Pryde "Seep", 2001 chromogenic print 11 x 14.75 in 27.8 x 37.5 cm framed: 13.6 x 17.5 x 1.1 in 34.5 x 44.5 x 2.9 cm) Edition 1 + I AP JPRY/F 2001/02_01

	<p>Josephine Pryde “Ring Lip I”, 2020 archival pigment print 19.8 x 29.75 in 50.33 x 75.5 cm framed: 29 x 38.75 1.5 in 73.5 x 98.5 x 3.9 cm Edition of 3 + II AP JPRY/F 2020/01_01</p>
	<p>Josephine Pryde “Ring Lip II”, 2020 archival pigment print 19.8 x 29.75 in 50.33 x 75.5 cm framed: 29 x 38.75 1.5 in 73.5 x 98.5 x 3.9 cm Edition of 3 + II AP JPRY/F 2020/02_01</p>

¹ Lisa Robertson, “Perspectors/Melancholia”, in: *Nilling. Prose Essays on Noise, Pornography, The Codex, Melancholy, Lucretius, Folds, Cities, and Related Aporias*, Toronto 2020, S. 47-54, hier p. 49. Übersetzung hier und im Folgenden von mir, JR.

² Ebd., S. 52.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd., S. 51.