

Rémy Markowitsch: Schadenfreude
Galerie EIGEN + ART, Leipzig 2009

Das Aufspüren eines von der Luzerner Galerie Fischer 1962 herausgegebenen Auktionskatalogs in einem Berliner Antiquariat erwies sich als wesentliche Inspirationsquelle für einen mehrteiligen neuen Werkkomplex von Rémy Markowitsch. Sein Interesse an dem Katalog wurde zunächst durch seine Kenntnis der wechselvollen, teils politisch brisanten Geschichte des von Theodor Fischer 1907 gegründeten, ältesten Kunstauktionshauses der Schweiz katalysiert. Laut eigener Darstellung brachte die Galerie Fischer „während und nach dem ersten Weltkrieg (...) einige bedeutende Sammlungen aus hochadligen Häusern zur Versteigerung in die Schweiz“ wie ihm auch „in Folge der Emigration zwischen den beiden Weltkriegen“ sowie „des Kapitalbedarfs zum Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg (...) eine Fülle auserlesener Gemälde und Kunstobjekte zum Verkauf anvertraut“ wurde. Heute veranstaltet die Galerie Fischer Auktionen mit Gemälden alter Meister, moderner und zeitgenössischer Kunst, Möbeln und Kunstgewerbe wie auch mit antiken Waffen und Militaria.

Die Publikation von 1962 fiel dem bibliophilen Markowitsch aber auch deshalb auf, weil der Katalog von der Vorderseite des Covers her vollkommen intakt wirkte, jedoch bei näherer Untersuchung von hinten eine Beschädigung aufwies. Die Rückseite des Buches weist – vermutlich in Folge eines Wasserschadens – eine große Fehlstelle auf. Anscheinend hat sich von hier aus ein Schimmelpilz gebildet, der sich nahezu durch den gesamten Buchblock zieht und im Mittelteil der Buchseiten zur Ausbildung von Rissen und weiteren Fehlstellen führte. Durch die unregelmäßig geformten Löcher in den beschädigten Buchseiten scheint in den Reproduktionen das Bildfragment einer darunter liegenden Buchseite hindurch, so dass hier zwei, manchmal drei Reproduktionen zu einem neuen Bildganzen verschmelzen.

Eines der Kernstücke der Auktion von 1962 war eine Sammlung von Werken des ungarisch-österreichischen Malers Isidor Kaufmann (1853-1921). Die Bedeutung der Genremalerei Kaufmanns liegt vor allem in der Darstellung jüdischer, vielfach chassidischer Themen, denen er sich auf seinen Reisen durch Osteuropa widmete. Neben Werken von Moritz Daniel Oppenheim oder Maurycy Gottlieb bemüht sich auch die Malerei Kaufmanns um eine Gleichstellung christlicher und jüdischer Lebenswelten, wie sie sich unter dem Einfluss der Schriften der Thora, religiöser Symbole und Glaubensvorstellungen entwickelten und die durch ihre Dokumentation in Kaufmanns Malereien erstmals eine gewisse Popularisierung erfahren konnten. Schlüsselwerke Kaufmanns sind im Auktionskatalog gemeinsam mit Meisterwerken weiterer europäischer Meister dokumentiert und durch Schwarz-Weiß-Abbildungen reproduziert. Aus der großen Zahl der im beschädigten Katalog der Galerie Fischer entstandenen Hybriden wählte Markowitsch Bildmotive aus, in denen die Verschmelzungen eine besondere, vielfach psychedelisch wirkende Dynamik entwickeln. So dominiert die Malerei Kaufmanns auch weite Teile der zwölfteiligen Porträtserie *Schadenfreude* und führt in der Verschmelzung mit in der christlichen Ikonografie beheimateten Werken anderer europäischer Meister auch zur Kollision zweier parallel existierender und sehr heterogener Lebensrealitäten. Die selektierten Kreuzungen der unterschiedlichen Bildsprachen und -themen erfasst Markowitsch nach den Prinzipien hochwertiger digitaler Dokumentarfotografie, belichtet sie digital auf Barytpapier und erweckt sie damit zu einem eigenständigen Leben. So verhilft er den durch Umwelteinflüsse hervorgerufenen „Katastrophenlandschaften“ aus dem Auktionskatalog zur Sichtbarkeit, als Ergebnis eines glücklichen Zufalls, der eine neue inhaltliche Präsenz generiert.

Den zwölf Porträts der Serie *Schadenfreude* stellt Markowitsch die Arbeit *Abraham* zur Seite, die auf einer Reproduktion der Rückseite des Auktionskataloges beruht. Aus den zerfledderten Schichten mehrerer

Buchseiten, zwischen ihren losen Papierfetzen erscheint im Zentrum der Name „Abraham“ in Druckbuchstaben, übrigens Teil der Bildlegende zu Tafel 58, die eine Seeschlacht des niederländischen Malers Abraham Storck (1635-um 1710) zeigt. Für die Ausbelichtung der Fotografie wählte Markowitsch ein Überformat, indem er das Motiv auf zwei 180cm hohen Papierbahnen – der größten handelsüblichen Laufhöhe für Fotopapier – produzieren und diese in einem Rahmen montieren ließ (Gesamtgröße der Arbeit: 360 x 267 cm). Auf diese Weise gewinnen die unterschiedlichen Bestandteile des Katalogs, die fleckigen, zerrissenen, aufgequollenen, unterschiedlich bedruckten Papierfetzen und die Fragmente des angegriffenen mint-grünen Kartonumschlags eine extreme physische Präsenz. Das Auge wandert auf diesen Oberflächen hin und her, und wie in Kindertagen, als wir von unserer Decke auf der Wiese oder vom Kindersitz des Autos aus in den Himmel schauten und begannen, in den Wolkenformationen Figuren, Gestalten und Gesichter zu erkennen, drängen sich auch beim Betrachten von *Abraham* solche visuellen Assoziationen in den Vordergrund. Wenn etwa der Name „Abraham“ – im Kontext der Malerei Kaufmanns – auf die zentrale Figur des Tanachs und den Stammvater Israels verweist und die zwölf Porträts der Serie *Schadenfreude* die Väter der zwölf semitischen Völker mitdenken lassen, schält sich langsam eine aus drei Punkten bestehende Figuration ins Bewusstsein, die wir als Gesicht eines Hündchens erkennen, dem unser Gehirn aus Papierfetzen und Druckfragmenten noch Auge, Körper und Pfoten hinzubaut. Einmal aufgetaucht erweist sich das Hündchen als hartnäckig und nicht mehr ignorierbar. Wesentlich ist, dass diese Figuration als solche nicht rekonstruierbar ist, denn das aufgelöste Buch als solches ist äußerst fragil und ständig in Bewegung, so dass das Auftauchen der drei kleinen Papierfetzen, die das Hündchen ausmachen, eine glückliche, wenn nicht höhere Fügung ist, der durch die akribische Dokumentarfotografie Dauerhaftigkeit verliehen wird – ein künstlerischer Gottesbeweis. In der bewussten Entscheidung, uns an der Existenz des Hündchens teilhaben zu lassen, stellt Markowitsch dem Pathos des Wortes, des Namens und des Überformats einen infantilen Aspekt gegenüber, eine „Dreipunktkomposition der Doofheit“ (Markowitsch).

Dritter Teil der Ausstellung ist die Installation *Black Swan. Twelve For One*. Diese besteht aus zwölf handelsüblichen Kunststoffmodellen von Lämmern, die Markowitsch durch einen Tierpräparator mit dem Pelz eines

Persianermantels überziehen und mit Kunstaugen und Hufen „lebensecht“ nachbilden ließ, wobei es umgekehrt zwölf Lämmchen braucht, um einen Persianermantel zu fertigen. Dabei ist eine Besonderheit, dass bei der Hälfte der Präparate das Fell mit der Lederseite nach außen verarbeitet ist, so dass eine Herde Golems entsteht, die auf ihr „Gemachtsein“ genauso verweisen, wie wir hier Aufschluss über die Kunstfertigkeit des Kürschners erhalten. Es ist eine recht unerwartete Setzung und damit typisch für das Werk von Rémy Markowitsch, dass er zwölf Lammobjekten den Titel „Black Swan“ gibt. Und dieser Titel trifft – um terminologisch im Reich der Zoologie zu bleiben – des Pudels Kern.

Die „Black Swan-Theorie“ des Nassim Nicholas Taleb (die nicht mit dem „Black Swan-Problem“ verwechselt werden darf) beschreibt ein gänzlich unerwartetes, schwer vorhersagbares und seltenes Ereignis, das außerhalb des Bereiches unserer normaler Erwartungen liegt. In seinem Buch von 2007 „*The Black Swan*“ beschreibt Taleb alle großen Erfindungen und diverse historische Ereignisse, wie den ersten Weltkrieg, die Anschläge vom 11. September, aber auch die Entwicklung des Computers und Genese des Internets als „Black Swan-Ereignisse“. Der Begriff als solcher geht auf die Tatsache zurück, dass bis zur Entdeckung der australischen schwarzen Schwäne im 18. Jahrhundert alle Schwäne in der europäischen Vorstellungswelt unbedingt weiß sein mussten. Der Terminus „Black Swan“ ist also ein Oxymoron, das eine Wandlung erfuhr und von der Wirklichkeit überholt wurde. In seinem Buch verweist Taleb darüber hinaus

auf die Anfälligkeit insbesondere unserer Finanzsysteme auf „Black Swan-Ereignisse“, nimmt damit einen Teil unserer derzeitigen ökonomischen Realität vorweg und skizziert darüber hinaus nicht etwa die Möglichkeiten der Vermeidbarkeit solcher Ereignisse, sondern empfiehlt die Ausbildung alternativer Sichtweisen auf sie, da es – und das haben die „Black Swan-Ereignisse“ mit dem Leben gemeinsam – nur im Auge des Betrachters liegt, ob ein Ereignis als negativ oder positiv bewertet wird.

Die Lämmchen in Markowitschs Arbeit erlebten den Fall zweier aufeinander folgender Black-Swan-Ereignisse. Genauer gesagt sind Persianerlämmchen wenige Stunden bis zu einigen Tagen alte Karakulschafe, die ihr Leben lassen müssen, um zum Bestandteil eines Pelzmantels zu werden. Aus der Sicht eines Schäfchens im Mutterleib ist dies in der Tat ein schwer vorhersagbares Ereignis, wenn wir – ganz biologistisch – davon ausgehen wollen, dass die Erhaltung der Art in Russland, das Umherspringen in Namibia, das Grasens in Buchara oder das Mähen in Afghanistan viel eher zu den aus ihrer Sicht als normal zu bezeichnenden Ereignissen gehört, als eine durch äußere Einwirkungen hervorgerufene Frühgeburt, das anschließende Schlachten und die Verarbeitung ihres Fells (gemeinsam mit dem einer Schar von elf Schicksalsgenossen) zu Persianermäntel für Damen, die in aller Regel noch nicht einmal in sehr kalten Gebieten leben. Mit der Entscheidung Markowitschs, den Pelzmantel einer Transformation zu unterziehen und vom kultivierten Objekt in die Nähe des natürlichen Ursprungszustands zurückzubringen, erlebt unser Karakulfötus nach langen Jahren des Mantel-Daseins sein zweites Black Swan-Ereignis, das noch viel unwahrscheinlicher und seltener ist, als das erste.

Wesentlich für das Verständnis von „Black Swan“ sind Arbeiten, die den Komplex von Natur vs. Kultur thematisieren und dabei einen deutlichen ökonomischen Bezug ausbilden. In *Onion Options* (2008) und *Bullish on Bulbs* (2007) beschäftigt sich Markowitsch mit dem Optionenhandel und ökonomischen Setzungen, etwa im Hinblick auf den enormen Wert der Tulpe in Persien, China und Europa und den durch sie hervorgerufenen ersten Börsencrash im Jahr 1637 in Holland, wie auch der Speisezwiebel, deren Preisniveau in Indien direkten Einfluss auf die politische Meinungsbildung der Massen hat. Auch besteht eine nahe Verwandtschaft zwischen *Black Swan. Twelve For One* und der Videoarbeit *Miu Miu Strip! Strip!* sowie dem Objekt *Miumiubull* (beide 2008), für die Markowitsch ein Paar von ihm getragener Schuhe der Luxusmarke „Miu Miu“ von einer Schustermeisterin zu einem Bullenkopf umarbeiten ließ. Eine besondere inhaltliche Schärfe und Präzision entwickelt dieser Werkkomplex dadurch, dass er den Aspekt der Wertschöpfung durch die Kunst mitthematziert. Luxusartikel – wie Designerschuhe und Pelzmäntel – erfahren durch die Setzung des Künstlers eine kulturelle Transformation, die damit spielt, den Zustand von „Natur“ wiederherzustellen, die aber tatsächlich mit ihrem Einzug in den Bereich der Hochkultur zum Gegenstand neuer ökonomischer Vereinbarungen werden. Aus der Sicht des Lämmchens aber bleibt ganz und gar geheimnisvoll, das es auf diese Weise mit dem als „Platzen der Blase“ beschriebenen „Black Swan-Ereignis“ auf dem Kunstmarkt verbunden ist.

Auch der Begriff „Schadenfreude“, der nicht nur der zwölfteiligen Porträtserie, sondern auch der Ausstellung in der Galerie EIGEN + ART Leipzig als ganzer ihren Namen gab, bewegt sich im Bereich der Ökonomie, erlebt er doch, nachdem er als Lehnwort 1852 auch in den englischen Sprachschatz einging, im Zusammenhang mit der aktuellen Finanzkrise derzeit eine große Renaissance. Im Kontext der Ausstellung verweist er hier buchstäblich auf die Freude am „Schaden“: Einerseits auf die Freude an denjenigen individuellen Umständen, in denen sich der Auktionskatalog in seiner physischen und haptischen Präsenz, aber auch die Bildreproduktionen in ihrer Inhaltlichkeit palimpsestartig weiter entwickeln konnten, andererseits auf die Freude am Schaden, den das Lämmchen in Form seines Dahinscheidens hinnehmen musste, um bei diversen Wertschöpfungsprozessen die Hauptrolle zu spielen. Diese Vielschichtigkeit im

Einzelwerk spinnt sich als große Erzählung durch die gesamte Ausstellung wie auch das Gesamtwerk von Rémy Markowitsch, in dem sich Wahrnehmungsphänomenologien und -psychologien entschlüsseln, sich die Geschichte verschiedener Bildtraditionen und -rezeptionen berühren, Wertschöpfungsprozesse transformiert werden und die Phänomene einer „Politik der Repräsentation“ und medialen Gebundenheit des Kunstwerks genauso wie ihre ökonomischen Existenzbedingungen vermitteln.

Kathrin Becker
www.k-becker.org