

SPRECHENDE KULISSEN

Katharina Hausladen über Angharad Williams im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf



„Angharad Williams: Eraser“, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2022, Ausstellungsansicht

Für ihre als „Eraser“ betitelte Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein konzipierte Angharad Williams unter anderem eine Serie großformatiger, detaillierter Kohlezeichnungen verschiedener Autos. Doch welche Rolle spielt der titelgebende Radierer, ist sein Effekt auf das Medium Kohle doch keiner des „Auslöschens“, sondern vielmehr des Verwischens? Möglicherweise geht es hier gerade um ein Verschmieren eindeutiger Zuordnungen. So jedenfalls lässt sich Katharina Hausladen verstehen, für die Williams Arbeiten zwischen Kollektivität und Individualität oszillieren. Indem die Künstlerin dabei die Übergänge vom Fordismus zum Postfordismus thematisiert, macht sie laut Hausladen erkennbar, worin die Unterschiede zwischen beiden Wirtschaftsformen liegen und wo es Kontinuitäten gibt.

Sie begegnen einem in bestimmten Abständen: Ausstellungen, auf die sich eine zahlenmäßig zwar überschaubare, das gewöhnliche Maß jedoch übersteigende und durchaus heterogene Gruppe von Leuten einigen kann. Auf den anfänglichen Überschwang, den eine solche Konsensgemeinschaft *by chance* aufgrund des geteilten Erfahrungswissens einschließt, folgt zumeist rasch die narzisstische Kränkung: Meine Erfahrung soll zugleich deine Erfahrung sein? Ausgeschlossen!

Was als Karikatur der Warenform jener Einzigartigkeit erscheinen mag, die Individualität und Besonderheit in dem Maße kapitalisiert, in dem sie gesellschaftliche Bereiche privatisiert, ist



Angharad Williams, „Enver's World“, 2022

das Material, aus dem die Arbeiten von Angharad Williams sind. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Dialektik, dass Williams' erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland im Düsseldorfer Kunstverein, die sich dem Problem Ware widmet, eine Ausstellung der eingangs beschriebenen Art ist. Für diese hat sich die in Wales geborene und in Berlin lebende Künstlerin, die gemeinsam mit Richard Sides den Berliner Projektraum The Wig betreibt, einem Klassiker unter den Warenfetischen zugewandt: dem Auto.

Lange Bahnen weißen Papiers hängen an den Breitseiten des Hauptraums im Kunstverein von der Decke bis zum Boden, wobei die Türen und Deckenabhängungen jeweils ausgespart sind (Cars, 2022). Jede Bahn besteht aus einem überdimensionierten Porträt eines Pkws oder Kleinlasters in Seitenansicht, die allesamt in der Luft zu hängen oder wie in Zeitlupe, für das menschliche Auge unsichtbar, herabzustürzen scheinen, mal mit der Kühlerhaube, mal mit der Heckklappe gen Boden voran. Die Tatsache, dass es sich bei den großformatigen Darstellungen nicht einfach um Drucke handelt, um endlos reproduzierbare Kopien, sondern um penibelst angefertigte und insofern

ihrerseits fetischhaft aufgeladene Kohlezeichnungen in Schwarz-Weiß, die an Robert Longos Fotorealismus ebenso erinnern wie an Richard Hamiltons vergleichsweise sparsam ausgeführte Körper-Karosserie-Studie *Hommage à Chrysler Corporation* (1957), lässt jene als Figuren eigenen Rechts hervortreten.

Nicht nur nehmen die Autoriesen ein beträchtliches Raumvolumen ein, das durch die vertikale Ausrichtung der Zeichnungen, die sich wie lange Schatten vor den Betrachter*innen die Wand emporstrecken, verstärkt wird. Auch vermittelt sich über die zahlreichen Details, mit denen Williams in akribischer Kleinstarbeit ihre Cabrios, SUVs, Rennwagen und Smarts wie Bühnenstars mit Accessoires ausstattet, ein Gespür für der Deutschen liebstes Kind. So geben die den Innenraum der Autos wie deren Gehäuse bevölkernden Individualitätsanzeiger – Schrunden und Dellen, niedliche Tiere auf Sonnenblenden und Hutablagen, Sticker mit Universalismus reklamierenden Schriftzügen wie „das Auto“ und Spuren von Straßendreck, viel häufiger allerdings deren Fehlen – subtil Auskunft über diejenigen, die diese Wagen besitzen. Das implizite Wechselspiel

zwischen Innen- und Außenraum, Monade und Welt, macht Williams zudem ausdrücklich, indem sie auf Fensterscheiben und Radkappen Spiegelungen des städtischen Umraums wie Häuserfassaden und Gehwege andeutet oder durch die heruntergekurbelten Fenster einzelner Autos auf jene durchblicken lässt.

Nun ist es eine Pointe der Ausstellung, dass solch Detailversessenheit im Abtasten von Oberflächen und sich darin ausdrückenden Klassenverhältnissen, die freilich nur unzureichend und nicht widerspruchsfrei zugeordnet werden können,¹ nicht beim Schauwert des investierten Handwerks und damit beim bürgerlichen Zu-Markte-Tragen von Können und Wissen stehen bleibt. Im Gegenteil geschieht Williams' zeichnerische Untersuchung im Namen politischer Gemeinsamkeit, wie schon der Ausstellungstitel „Eraser“ verrät. Einerseits findet sich darin das technisch schwierige Unterfangen der Korrektur von mit Kohle Gezeichnetem thematisiert, da der Einsatz von Radiergummis bisweilen eigene, mitunter ungewollte Effekte produziert und somit Negation, also das Aufheben von bereits Hergestelltem, erschwert. Andererseits ist mit dem Titel aber auch die Halbwertszeit fossiler Brennstoffe und ein damit verbundener Abbau von Industriezweigen und Arbeitsmärkten wie dem der Kfz-Mechatronik angesprochen, da mit zunehmender Elektromobilität und Investition in erneuerbare Energien künftig immer mehr E-Racer das Straßenbild prägen werden.

Es ist dieser Materialismus Williams', der sich in *Cars*, aber auch in den vier über den Boden des Hauptraums verteilten Readymades *What it feels like to live another day* (2022) offenbart. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um Deckel sogenannter Absatzcontainer aus Stahl, die zum Transport von

Bauschutt und Kies verwendet werden. Aufgrund ihrer Materialität, nämlich sowohl des in der Schwerindustrie gebräuchlichen Stahls als auch der skulpturalen Platzierung im Raum, durch die Spuren maschineller Herstellung sichtbar werden, brechen die Objekte am Boden die Autos an den Wänden auf Aspekte der Produktion und Arbeit herunter und binden so die von Privatinteressen und Subjektivitäten besetzten Fahrzeuge an industrielle Arbeitsverhältnisse zurück (*What it feels like to live another day* ist insofern auch als Synonym für stereotype Produktionsabläufe zu verstehen). Gleichzeitig liegen die Stahldeckel den Autos aber auch räumlich, nämlich als Horizontale, zugrunde und stellen auf diese Weise dem Überbau der Subjektivierungsprozesse die physische Ausdehnung ihrer Basis, die die reale Dingwelt ist, gegenüber.

Dieser im Hauptraum implodierende Antagonismus, demzufolge die Welt der Objekte stets zugleich die „verwaltete Welt“² ist, so wie umgekehrt die mit den Waren, die dieser Welt entstammen, verknüpften Begehren ihre materielle Entsprechung im Tauschwert der hierfür aufgewendeten Produktivkräfte haben, verweist bei Williams nicht nur metaphorisch, sondern auch buchstäblich auf ein Außen. Mithin hat sie auf die Fensterfront an der Fassade des brutalistischen Baus einen Digitaldruck angebracht, der bei Nacht wie in einem Leuchtkasten angestrahlt wird. Das Motiv ist ein appropriiertes Filmstill der Slow-Motion-Explosionsszene am Ende von Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970), in der eine modernistische Villa in der Mojave-Wüste und alles, was sich in dieser Villa befindet (Kühlschrank, Fernseher, Kleiderschrank, Bücherregal etc.), zu *Come in Number 51, Your Time Is Up* von Pink Floyd in die Luft gesprengt wird.

Williams' als *Self reliance is a fetish* (2022) betiteltes Standbild dagegen wirkt nicht wie das sarkastisch-genießersche Bewegtbildinferno der in Erstarrung befindlichen bürgerlichen Verhältnisse, als das die Szene bei Antonioni erscheint. Es ist das abstrakte, bereits abgekühlte Bild einer längst Zustand gewordenen „Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft“, wie der Untertitel von Herbert Marcuses Studie *Der eindimensionale Mensch* (1964) lautet, die für die Hippie-Hommage *Zabriskie Point* des Marxisten Antonioni richtungsweisend war. Indes spricht aus Williams' Diagnose kein Zynismus. Die Vorzeichen von Antonionis zugespitzter Kritik an der technokratischen Herrschaft im Kontext von Kapitalismus und nuklearer Bedrohung waren schlicht noch nicht die der Kreativindustrie und normativen Identifikation der Arbeiter*in mit ihrem Arbeitsplatz. Dementgegen muss das Subjekt bei Williams, das als Unternehmer*in in eigener Sache die Einmaligkeit des Selbst in Wert setzt und folglich nur für sich allein verantwortlich ist, Verallgemeinerbarkeit in Bezug auf Verteilungsfragen und Solidarität erst wieder als Forderung reformulieren.

Interessant ist, dass die Künstlerin den Übergang von der maschinellen zur nicht maschinellen (oder zumindest nicht ausschließlich maschinellen) Arbeit im Rückgriff auf klassische Motive der Kritik an Fordismus und Taylorismus thematisiert: Fließbandfertigung, Motorisierung, Warenfetisch, Hippies, Psychedelika. Weit davon entfernt, sich nostalgisch in den Befreiungsmilieus von 68 einzurichten, hat diese Wiederholungsgeste den Effekt, dass der seit einiger Zeit diagnostizierte politische Rückfall in die 1960er Jahre im Sinne einer Befreiungsbehauptung bei gleichzeitiger Wiederbelebung von aus

Status- und Klassengrenzen sich ableitenden Hierarchien erkennbar wird. Indem Williams diejenigen Momente in der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft wiederaufsucht, in der sich zentrale Symptome des Spätkapitalismus mit Versuchen von dessen Bekämpfung verbinden, rematerialisiert sie die neoliberale Isolationshaft der identifizierten Produktion, die gerade die ökonomischen Voraussetzungen der Warenform in Anbetracht allseitiger Erschöpfung und realer Desidentifikation zuweilen vergessen lässt.

Eine große Stärke der Ausstellung ist es, dass Williams diesen Materialismus nicht einer simplizistischen Auffassung von Aufklärung, die dem Verblendungszusammenhang und somit der Ideenwelt das letzte Wort redet, preisgibt. Ein wenig unterkomplex gerät in dieser Hinsicht allein Williams' Kurzfilm *Enver's World* (2022), der in einem kleinen Raum am Rande des Foyers des Kunstvereins projiziert ist. Zu sehen ist eine Person, die auf einer Picknickdecke im Gras liegt und schläft, während traumwandlerische Ambient-Gitarrenriffs erklingen. Nach knapp acht Minuten wacht die Person auf, und der Film ist zu Ende. Neben dem etwas nachgiebigen Gerichtetsein des Films auf eine Pointe bleibt fraglich, ob die Metapher des Erwachens (z. B. eines politischen Bewusstseins) in einer von dogmatischen Bewusstseinsformen geprägten Gegenwart noch zutreffend ist oder ob sie nicht vielmehr einen tendenziell praxisblinden Reflex auf den revolutionären Traum des Bohemiens darstellt, für den noch der Mittagsschlaf teilnehmende Beobachtung ist.

Weil eine so verstandene Selbstaufklärung aber Anlass zu Misstrauen gegen ein leichtfertig als diskurs- und handlungsfähig gedachtes Subjekt gibt, ist es nur folgerichtig, dass die



Angharad Williams, „Peace piece“, 2022

Ausstellung in ihrer eindrucksvoll kulissenartigen Verhandlung der Warenform mit dem demonstrativ naiven, und insofern gänzlich unnaiven, Gemälde einer Forelle beginnt bzw. schließt. Höchst dekorativ an der Wand neben der Empfangstheke im Foyer des Kunstvereins wie in einer Ärzt*innenpraxis oder Anwalt*innenkanzlei platziert, trägt auch diese Arbeit in typisch Williams'scher Manier einen sprechenden Titel: *Peace piece* (2022). Der Künstlerin kreative Tätigkeit in Form der Flachware als vermeintliche „Befriedung“ der ökonomischen Krise der Gegenwart zu präsentieren, grenzt an einen Paukenschlag; einen Witz, der denen, die mit Kunst Politik machen wollen, ohne die politischen Verhältnisse, die im sozialen und ökonomischen Feld der Kunst herrschen, anzugehen, im Halse stecken bleiben muss. Wenn doch alles im Leben so gut funktionieren würde wie der VW Käfer.

„Angharad Williams: Eraser“, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2. September bis 27. November 2022.

Anmerkungen

- 1 Anders als Pierre Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* (1979) annimmt, geht das Bedürfnis zur Distinktion, also zum Ausstellen des Wissens um die Bedeutung sozialer wie ästhetischer Codes, zu denen auch der Besitz und die Pflege von Autos gehören, nicht immer mit dem sozialen Status eines Subjekts einher und ist auch nicht notwendig mit je höherem sozialem Status umso stärker ausgeprägt. Distinktion ist vielmehr auch und gerade unter Subjekten zu beobachten, die nicht der herrschenden sozialen Klasse angehören und das mitunter, weil sie ihr nicht angehören.
- 2 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer/Eugen Kogon, „Die verwaltete Welt oder: Die Krise des Individuums“, in: Max Horkheimer, *Nachgelassene Schriften 1949–1973*, Ges. Schriften, Bd. 13, Frankfurt/M. 1989, S. 121–142.

IMPRESSUM / IMPRINT

TEXTE ZUR KUNST GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19
D-10243 Berlin
www.textezurkunst.de
Fon: +49 (0)30 30 10 45 330
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344

VERLAGSLEITUNG / MANAGING DIRECTOR

Silvia Koch
verlag@textezurkunst.de

VERLAGSASSISTENZ /

ASSISTANT TO THE MANAGING DIRECTOR

Susann Kowal
mail@textezurkunst.de

REDAKTION / EDITORIAL BOARD

Fon: +49 (0)30 30 10 45 340
redaktion@textezurkunst.de

CHEFREDAKTEUR / EDITOR-IN-CHIEF

Christian Liclair (V.i.S.d.P.)

REDAKTEURIN / EDITOR

Antonia Kölbl

BILD- UND ONLINEREDAKTEURIN /

IMAGE AND ONLINE EDITOR

Anna Sinofzik

REDAKTIONSASSISTENZ / EDITORIAL ASSISTANT

Paul Hirsch

VERLAGSMITARBEIT / CIRCULATION ASSISTANT

Leonie Riedle

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Brían Hanrahan, Barbara Hess, Sonja Holtz, Gerrit Jackson, Soliman Lawrence, Isolda Mac Liam, Matthew James Scown

LEKTORAT / COPY EDITING

Dr. Antje Taffelt, Erin Troseth

KORREKTORAT / PROOFREADING

Diana Artus, Elizabeth Stern

ANZEIGEN / ADVERTISING

Diana Nowak (Anzeigenleitung / Head of Advertising),
Maximilian Klawitter
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
anzeigen@textezurkunst.de

EDITIONEN / ARTISTS' EDITIONS

Diana Nowak
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
editionen@textezurkunst.de

GEGRÜNDET VON / FOUNDING EDITORS

Stefan Germer (†), Isabelle Graw

HERAUSGEBERIN UND GESCHÄFTSFÜHRERIN / PUBLISHER AND EXECUTIVE DIRECTOR

Isabelle Graw

BEIRAT / ADVISORY BOARD

Sven Beckstette, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,
Jutta Koether, Mahret Ifeoma Kupka, Dirk von Lowtzow,
Ana Magalhães, Hanna Magauer, André Rottmann,
Irene V. Small, Beate Söntgen, Mirjam Thomann,
Brigitte Weingart

KONZEPTION DIESER AUSGABE /

THIS ISSUE WAS CONCEIVED BY

Isabelle Graw, Ana Magalhães, Jules Pelta Feldman,
Beate Söntgen

AUTOR*INNEN,

GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS

Karen Benezra, Maria Berbara, Manuel Borja-Villel,
Emmelyn Butterfield-Rosen, Rafael Cardoso, Jill H.
Casid, Thomas Eggerer, Natasha Gasparian, Isabelle
Graw, Katharina Hausladen, Birgit Hopfener, Daniel
Horn, Ziad Kiblawi, Talia Kwartler, Ana Magalhães,
Charlotte Matter, Blake Oetting, Volker Pantenburg,
Jules Pelta Feldman, Paulina Pobocha, Sophia
Rohwetter, Lynn Rother, Caroline Lillian Schopp, Timo
Seber, Beate Söntgen, Ming Tiampo