

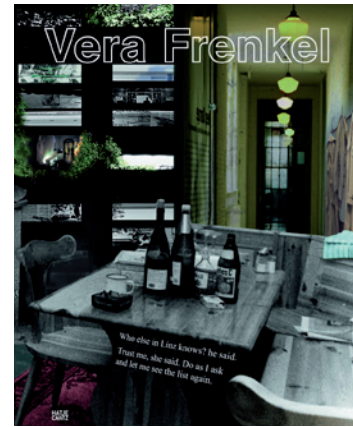
REZENSION

SCHADE, SIGRID (HG.) (2013): VERA FRENKEL. OSTFILDERN, HATJE CANTZ-VERLAG. — Was ist ein Werk? Wo beginnt es, wo endet es? Wie lässt sich das (Lebens-)Werk einer Künstlerin in Buchform repräsentieren?

Die letztes Jahr erschienene Monografie über die kanadische Künstlerin Vera Frenkel eröffnet gleich zu Beginn eine kritische, selbstreflexive Perspektive auf den Konstruktionsprozess einer solchen Werkübersicht. Die Herausgeberin Sigrid Schade problematisiert die Vorstellung eines abgeschlossenen, linearen Werks, die das Format der Künstler/innen-Monografie oftmals suggeriere. Mit Blick auf Vera Frenkels Arbeiten betont sie deren Wanderungen, Veränderungen, Wiederholungen und gegenseitige Verflechtungen und legt damit eine ergiebige Fährte für die Lektüre von Vera Frenkels Schaffen.

— Vera Frenkel bearbeitet ihre Themen und Fragen zeitgleich oder wiederaufgreifend in unterschiedlichen Formaten und Medien – eine Praxis, in der sich Video, Text, Website oder Performance zu multimedialen Installationen oder Projekten verbinden, die sich, so scheint es, stets erweitern, verknüpfen, variieren lassen und somit ihre Unabschließbarkeit behaupten. Wiederholt untersucht sie in ihrer Arbeit das Verflochten-Sein der Kunst in politische, ökonomische, institutionelle Mechanismen. Sie legt Spuren und Indizien zu Abwesendem, Verschwundenem, historisch Verdrängtem. Dabei inszeniert sie immer wieder Spannungsverhältnisse zwischen Fiktivem und Realem, zwischen individuellen und kollektiv-kulturellen Formen der Erinnerung und deren medialen Repräsentationen.

— Mit der vorliegenden Monografie erscheint erstmals eine ausführliche Übersicht über Vera Frenkels Schaffen. Denn obschon Vera Frenkels künstlerische Praxis seit den 1970er-Jahren international ausgestellt und beachtet wird, fehlte bislang eine umfassende Zusammenstellung ihres Werks in Buchform. Die Herausgeberin versammelt darin Essays unterschiedlicher Autor/innen, einschließlich eines Beitrags der Künstlerin selbst, die Frenkels Arbeitsweise, Themenfelder und deren Kontexte beleuchten. Die Monografie gliedert sich entlang neun ausgewählter Werkgruppen, dokumentiert in Form von Ausstellungsansichten, Videostills,



// Abbildung

Schade, Sigrid (Hg.) (2013):
Vera Frenkel. Ostfildern, Hatje
Cantz-Verlag.

Screenshots und Source-Texten, die von je mindestens einem Textbeitrag kommentiert werden. Die ‚Wanderungen‘, d.h. die Ausstellungsorte und Veröffentlichungen jeder Arbeit, lassen sich anhand einer *Travel History* nachvollziehen. Zudem finden sich im Anhang biografische Angaben und eine detaillierte Auflistung aller Ausstellungen, Stipendien, Preise, Dozenturen und Publikationen.

— In ihrem einleitenden Beitrag zeigt Sigrid Schade auf, wie das Transitorische, Fragmentarische, die „Unabschließbarkeit als Prinzip“ (11) Vera Frenkels Schaffen prägen. Sie thematisiert in diesem Zusammenhang die Herausforderung, ephemere Formate wie Installationen und Performances – zentraler Bestandteil Frenkels künstlerischer Praxis – in Buchform wiederzugeben und erwähnt die teilweise schwierige Dokumentationslage. Die unterschiedliche Qualität des Dokumentationsmaterials wird in der Publikation aber wettgemacht durch die ausführlichen und präzisen Werkbeschreibungen und -analysen, die es den Leser/innen erlauben, die vergangenen temporären Präsentationsformen der Arbeiten auch heute noch nachvollziehen zu können und einen vertieften Einblick in Frenkels Schaffen zu gewinnen. Indem die Autor/inn/en dabei immer wieder Querbezüge und Vergleiche zwischen den im Buch vorgestellten Arbeiten vornehmen, ermöglichen sie den Leser/inne/n zudem, die einzelnen Werkgruppen aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenen Kontexten wahrzunehmen. Auf diese Weise versuchen die Autor/inn/en laut Schade, „einem künstlerischen Produktionsprozess gerecht zu werden, der in einer spezifischen Installation immer nur ein provisorisches Ende findet und damit transitorisch bleibt oder transitorische Prozesse auslöst“ (12).

— Auch Vera Frenkel selbst betont in ihrem Essay mit dem Titel *Arbeits-/Lebensfragmente* das Fragmentarische und Unabgeschlossene in ihrem Schaffen, ihr Bestreben, „der Ungewissheit eine Heimat zu geben“ (23). Frenkel beschreibt, wie sie sich für die Arbeit an dem Text auf die Suche nach den Spuren ihrer Werke macht, viele davon in vergänglichen Formaten und somit nur über Dokumentationen oder Überreste zugänglich, manche verschollen, zerstört. Sie findet „nicht die Werke selbst, sondern Indizien, dass sie einmal existierten“ (29). In detektivisch-assoziativer Weise durchforstet sie Schubladen, Ordner und ihre Erinnerung, stellt Verbindungen zwischen ihren Werken her, verknüpft sie mit biografischen Begebenheiten und kulturellen Einflüssen.

— Das Auslegen von Spuren, Indizien und Erzählsträngen beschreibt Anne Bénichou in ihrem Beitrag als zentrale Arbeitsweise Vera Frenkels. Bénichou sieht in Frenkels „Kunst der Indizien“ das Bestreben, „einen Ansatz von Kunst als eine Form von Erkenntnis [zu] erarbeiten, die über Spuren gewonnen wird“ (65). Alle Beteiligten – Künstlerin, Betrachter/in, Kritiker/in – gehen dabei auf detektivische Weise einem „endlosen hermeneutischen Spiel des Lesens und Interpretierens von Indizien“ nach (ebd.). Bénichou zeigt dies exemplarisch anhand von *No Solution: A Suspense Thriller*, einer frühen Werkgruppe aus den 1970er-Jahren. Angelehnt an das Kriminalgenre inszeniert Vera Frenkel mit Fotografien, Video- und Audiospuren und scheinbaren Beweisstücken darin einen fiktiven Kriminalfall um das Verschwinden eines jungen Mannes. Im Gewirr zwischen realen Objekten und ihren Repräsentationen und den fiktiven Geschichten, die Frenkel damit verknüpft, gelangen die Betrachtenden aber nie zur einer Auflösung, sondern vielmehr nur zu weiteren Spuren und Fragmenten.

— Fragmente von (Lebens-)Geschichten verwebt Frenkel ebenfalls in der Videoinstallation „...from the Transit Bar“. Die 1992 auf der Documenta IX gezeigte Arbeit besteht aus einer funktionierenden Bar und einer Videoinstallation mit Erzählungen von Migrationserfahrungen des 20. Jahrhunderts. Wie Zeitzeug/inn/en eines Dokumentationsfilms sind die Migrant/inn/en ins Bild gesetzt, ihre Erzählungen aber sind in Bruchstücke zerlegt und neu montiert worden, die Stimmen nicht lippensynchron auf Jiddisch und Polnisch synchronisiert und unvollständig untertitelt. Sigrid Schade führt in ihrem Essay über das Werk aus, wie Frenkel u.a. durch dieses „Entkoppeln von Sprache und Sprechenden“ (158) und die Fragmentierung der einzelnen Geschichten eine Reflexion über die Konstruktion und Nicht-Linearität von Geschichte und Identität und über den „grundsätzlich medialen Status von Erinnerung“ bzw. die Repräsentation von Erinnerung und Geschichte auslöst. Sie verortet darin für Frenkels Schaffen zentrale „Fragen nach der Verschränkung individueller Erinnerung und offizieller Gedächtniskultur, nach dem Status von historischer Zeugenschaft und Fiktion“ (162). Diese Fragen sind ebenso wesentlich in Frank Wagners Beitrag zu *The Blue Train*, Frenkels neuester Videoarbeit, in der sie eigene Erinnerungen an eine ‚Gutenachtgeschichte‘, die Erzählung der Flucht ihrer Mutter aus der von Hitler besetzten Tschechoslowakei mit fiktiven Narrationen und Material aus historischen Archiven verwebt. Wagner

liest darin das Bestreben, „Lücken und Unzulänglichkeiten in der Wahrnehmung der Geschichte offenzulegen, das Fiktionale als Raum für das Reale zu begreifen“ (272).

—— Frenkels Narrationen des Erinnerens überlagern sich in anderen Arbeiten mit Fragen nach den gesellschaftlichen und politischen Kontexten, den Macht- und Gewaltstrukturen, in die Kunst verstrickt ist. Im Projekt *Body Missing* untersuchte sie in einer multimedialen Installation aus Video, Text und Fotofolien, später erweitert als Website, die Umstände der Planung des ‚Führermuseums‘ in Linz und die zu diesem Zweck im Salzbergwerk in Altaussee gelagerte und nach dem Krieg zu großen Teilen verschwundene Raubkunst.

—— Ryszard W. Kluszczyński erläutert in seinem Beitrag, wie *Body Missing* über die Thematisierung der Kunstraubpolitik der Nationalsozialisten und ihr fetischistisches Kunstsammeln einen Metadiskurs eröffnet, „der das Problem der Kunst, ihrer Stellung, ihres Rahmens, ihrer sozialen Bedeutung und ihrer kognitiven Werte betrifft“ (187). Die Arbeit führt ihn u.a. zur Frage, wie sich die „Identität“ eines Kunstwerks im Zuge seiner veränderten Kontexte und Besitzverhältnisse ändert, etwa durch die gewaltsame Aneignung und geplante Präsentation im Rahmen eines ‚Führermuseums‘: „Ist die Identität des Kunstwerks“, fragt Kluszczyński, „Produkt eines sozialen Spiels, an dem es teilhat?“ (189)

—— John Benteley Mays wiederum setzt *Body Missing* in den Kontext der Tradition der abendländischen Elegie. Dabei zeigt er auf, wie Frenkels „Kunst der Trauerarbeit“ nicht tröstet, sondern wie diese Form des Trauerns und Benennens vielmehr Raum für eine kritische Befragung eröffnen kann. Er sieht *Body Missing* einerseits als „allegorische Klage um die Opfer des viel größeren Verbrechens“ (203), indem es mit der Spurensuche nach den vermissten Werken gleichsam auf die verschwundenen, abwesenden Opfer verweist, andererseits ebenso als kritische Befragung der heutigen Praxis des Sammelns von Kunst und des Kunstfetischismus.

—— In weiteren Werkgruppen befragt Frenkel aus einer anderen Perspektive die Mechanismen des Kunstfeldes und die Ausprägungen nationaler Kulturpolitik. An der Expo 86 ließ sich Frenkel von der fiktiven Figur Cornelia Lumsden vertreten, einer im Exil lebenden, verkannten kanadischen Schriftstellerin. Laut Griselda Pollock kommentiert Frenkel in *The Secret Life of Cornelia Lumsden* mit der Herstellung der Legende um die fiktive Schriftstellerin

nicht nur, „wie solche Künstlerbilder über verschiedene interessengeleitete, diskursive Operationen hergestellt werden“ (92). Pollock argumentiert, dass gerade die Fiktion ermögliche, die durch Ausschluss produzierten Lücken und Leerstellen, die Abwesenheit der Frauen in der Kunst- bzw. Literatur(-geschichte) sichtbar zu machen und so die kulturelle Realität zu kommentieren.

— Als „Meisterin des trickreichen Umgangs mit dem Erzählstoff“ betreibe Frenkel mit den Mitteln der Fiktion ein „schelmisches Unruhe stiften“, ein kritisches Befragen der bestehenden Verhältnisse, betont auch Sylvie Lacerte in ihrem Beitrag zur Videoarbeit *Once Near Water: Notes from the Scaffolding Archive*. Wie dieses Spannungsfeld zwischen Fiktion und realen politisch-gesellschaftlichen Fakten wirksam wird, zeigt sich insbesondere in Frenkels Projekt *The Institute*TM: *Or, what we do for love*, einer fiktiven *Artist Residence* für kanadische Künstler/innen über 50, die in Form einer Website repräsentiert wird. Elizabeth Legge führt in ihrem Kommentar aus, wie Frenkel im Kontext einer neoliberal geprägten Privatisierungswelle und der damaligen Kulturpolitik in Kanada in einer Art Mimikry die Rhetorik, Logiken und Repräsentationsformen von neoliberal geprägten Institutionen nachahmt.

— Durch das Übernehmen von Formaten wie der Unternehmenswebsite, des Kriminalgenres oder der historischen Doku-Fiktion, thematisieren Frenkels Arbeiten immer auch ihre mediale Form als solche. Frenkels Schaffen ist zudem geprägt durch die fortlaufende Aneignung neuer Technologien und Medien. Besonders deutlich macht dies Dot Tuer in ihrem Beitrag über das frühe Werk *String Games*, ein performatives Projekt, bei dem Frenkel das Fadenspiel in das Medium der damals neu entwickelten Video-Liveübertragung übersetzte. Aus heutiger Perspektive erscheint der Autorin das Projekt als Vorwegnahme des digitalen Zeitalters mit seiner vernetzten Kommunikation und seinen Hypertextstrukturen. Sie unterstreicht auch den wegweisenden Charakter für spätere Werke – wie etwa die Website von *Body Missing*, die ein Jahr nach der Einführung des World Wide Web entstand – und für Frenkels Arbeitsweise generell, die geprägt ist durch mehrsträngige Erzählungen, das Vernetzen einzelner Elemente eines Werks und verschiedener Werke untereinander.

— Die Verschränkung verschiedener Medien in einer Werkgruppe in Form von multimedialen Installationen aus Video, Text, Collage, Objekten und Webformaten ist für Frenkels

Schaffen ebenso bedeutend. Für Sigrid Schade macht Frenkel gerade dadurch „die Schnittstellen, die Begrenzungen und Rahmungen der verschiedenen Medien als solche sichtbar“ (129). Schade beschreibt in ihrem Kommentar zu *This is your Messiah speaking* wie Frenkel in ihrer messianischen Videobotschaft auf Konsumkultur, Werbung, Messias- und Cargo-Kulte verweist, dabei Gebärdensprache, Handschrift, Druckschrift, mündliche Sprache, Musik und Bild zu einer multimedialen Narration, einer Art „Kommentierung der Mediengeschichte“ aufschichtet – und so Konsumkritik und Medienkritik miteinander verzahnt.

——— Letztgenannte mediale Perspektive auf Vera Frenkels Werk soll nun zum Schluss Anlass geben, die Monografie um einen Aspekt zu erweitern, der aus zeitgenössischer Betrachter/innenperspektive augenfällig scheint, in den Beiträgen allerdings noch unerschlossen bleibt: nämlich, inwiefern die Dokumentationen und die Arbeiten selbst eine bestimmte (Zeit-/Kontext-)Ästhetik transportieren. So wirken etwa die Screenshots der Website zu *Body Missing* (1995) heute wie ferne Relikte aus der Anfangszeit des World Wide Web, das Navigieren durch die immer noch abrufbare Website scheint seltsam umständlich, das Auge, gewohnt an ständig aktualisierte und re-designte Webseiten, reibt sich an der ungewohnten Ästhetik, der Inhalt tritt fast in den Hintergrund. Wie ändert sich dadurch die Rezeption der Arbeit? Inwiefern schiebt sich dabei umso mehr ihre ‚Gemachtheit‘ in den Vordergrund? Und was hat es mit den in einigen Werken auftauchenden Bildbearbeitungen auf sich, die an automatische Photoshop-Filter erinnern? Welche Vorlagen und kulturellen Kontexte zitiert Frenkel damit? Wie verflechten und beeinflussen sich dabei Form und Inhalt?

——— Die Frage nach der veränderten Bedeutung eines Werkes im Laufe der Zeit oder der Verschiebung seines Kontextes wird in der Publikation zwar wiederholt thematisiert – beispielsweise in Dot Tuers Beitrag zu *String Games*, in Ryszard W. Kluszczyński Text zu *Body Missing* – allerdings nicht aus oben genannter Perspektive. Gerade mit Blick auf Frenkels Praxis der multidisziplinären medialen Schichtungen, auf die ‚Wanderungen‘ ihrer Arbeiten durch unterschiedliche Medien, Formate, Kontexte und Zeiten, würde ein Fokus auf die (Zeit-/Kontext-)Ästhetik der medialen Träger und die damit verflochtenen inhaltlichen Bezüge die ansonsten sehr ausführliche und aufschlussreiche Monografie um einen wichtigen Aspekt ergänzen.

// Angaben zur Autorin

Irene Chabr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und Kunstvermittlerin am Kunst Raum Riehen, Basel. Ihre Schwerpunkte sind: Studien visueller Kultur, Künstlerische Forschung, Bilderwanderungen und Meme im digitalen Zeitalter, Bildarchive als Kulturspeicher und als Medien künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Forschung.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE