

Matthias Reichelt

»Make your living room a mini MoMA! Join the world's most prestigious museums and institutions by acquiring works by artists held in their collections.«¹

Das Eingangszitat, einer Werbung entnommen, veranschaulicht gut, worin sich das Betriebssystem Kunst mit Marktambitionen erschöpft. Des Weiteren zählen Begriffe wie Imagetransfer, Marktposition, Ranking, Spekulation, Wertsteigerung zu gängigen Termini, die heutzutage mit der Kunst verbunden sind. Jenseits davon gehen allerdings die meisten Künstler ihrem alltäglichen »Geschäft« nach und nutzen das sehr freie und nicht restringierende System Kunst, um die sie beschäftigenden Fragen mit visuellen Mitteln zu untersuchen und womöglich Antworten und Lösungen anzubieten. Andreas Burger ist einer von ihnen.

Die Gretchenfrage ist ja immer wieder die nach der Konstituierung von Marktwert der Kunst. Wer bestimmt den Wert, wer dreht an der Preisspirale, wer sind die Manipulatoren, wie funktionieren die Mechanismen und warum gleicht sich der Kunstkanon in den Museen der zeitgenössischen Kunst meist bis auf das I-Tüpfelchen. Dies alles sind Aspekte, die hier nicht erörtert werden können; allerdings hat der in Norditalien geborene und in Berlin arbeitende Bildhauer und Konzeptkünstler Andreas Burger in einer 49-teiligen Sequenz von DIN-A4 großen Blättern ein interessantes Modell anzubieten. Die 49 Unikate bestehen jeweils aus aufgeklebten Feldern eines Lottoscheins mit 6 aus 49 angekreuzten Zahlenkästchen. Der Wert bemisst sich nach dem tatsächlich erzielten Gewinn für die Zahlenkombination, der wiederum abhängig davon war, wie viele glückliche Spieler sich an dem jeweiligen Datum der Ziehung den Gewinn teilen mussten. Die formal gleichartige Ästhetik der Blätter, der völlig identische Arbeitsaufwand des Künstlers sowie die ebenfalls identische Materialität rechtfertigen keinesfalls die sich eklatant unterscheidenden Preise. Aber dass Preisbestimmung nichts mit Material, handwerklichem Talent, Arbeitszeit und -aufwand des Künstlers zu tun haben muss, hatte ja Duchamp bereits mit seinen Readymades bewiesen. Da Andreas Burger als Künstler noch nicht die Bekanntheit besitzt, die ihm und seinem Werk zu wünschen ist, haftet den Arbeiten nicht die Chance eines Imagetransfers

vom berühmten Künstler auf den Käufer an. Mit dem Erwerb kann höchstens die distinktionsprägende Eigenschaft verbunden sein, Künstler und ihr nicht so eingängiges Werk zu entdecken und zu goutieren.

Ganz unabhängig davon unterwirft sich Burger mit seiner Kunst experimentierfreudig einer völlig zufälligen Instanz. Ein Blatt weist keinerlei Treffer auf, erzielte keinen Gewinn und endete damit in einem Nullsummenspiel. Interessanterweise wird es damit zum unbezahlbaren, deshalb unveräußerlichen und letztendlich wertvollsten Blatt. Ein ironischer oder gar sarkastischer Kommentar zu Preisbildung, Wertschöpfung auf dem Kunstmarkt.

Da hier bereits auf Marcel Duchamp verwiesen wurde, kann gleich Erwähnung finden, dass Burger sich im Sinne der Appropriation Art eines von Duchamps frühen Werken »bemächtigt« und es um einen autobiografischen Appendix erweitert hat. Auf einem Duchamps »Bicycle Wheel« nachempfundenen Objekt von 2016, das aus einer auf einem Schemel montierten Fahrradgabel samt bespeichter Felge besteht, hat Burger einen vielfach geflickten Fahrradschlauch aufgezo- gen. Jeder Flecken dieses über einen Zeitraum vom 7. Februar 2013 bis 17. Januar 2016 genutzten Schlauchs ist mit exaktem Datum versehen und funktioniert somit als Schadensprotokoll, als Bilanz des Berliner »abgefahrenen« Straßenraums sowie von Burgers Leben.

Duchamp hat das »Bicycle Wheel« 1913 eigentlich nur für sich produziert. Es war das erste Objekt, für das Duchamp nach eigener Aussage erst zwei Jahre später den Begriff »Readymade« prägte.²

Das Fahrrad-Rad »stellte sich einfach als ein Vergnügen ein ..., etwas, das ich in meinem Zimmer haben wollte, wie man ein Feuer hat oder einen Bleistiftanspit- zler, außer dass es keinen Nutzeffekt hatte. Es war ein angenehmes Gerät, angenehm aufgrund der Bewegung, die es gab.«³

Das Werk des berühmten Antikünstlers degradiert Burger in einem kunstblasphemischen Akt zum Podest und Sockel einer eigenen Arbeit. Was als »Frechheit« von den Duchamp-Verehrern angesehen werden könnte, ist aber in Wirklichkeit eine augenzwinkernde und ironische Hommage an den Kunstrevolutionär.

Andreas Burger gehört zu den Künstlern mit einem gleichermaßen dispa- raten wie interessanten Werk, das sich weder auf ein Material noch auf eine The- matik reduzieren lässt. Seine Werke sind nicht sofort als ein »Burger« erkennbar, ein Manko hinsichtlich Wiedererkennbarkeit, Popularität und Marktconformität. Seine Kunst ist dem diametral entgegengesetzt, was Hans Platschek an einer immer identifizierbaren Kunst kritisiert:

»... Vasarely malt seit Jahren dasselbe Bild; er und andere, ganz anders ausge- richtete Maler beschränken sich auf einen bestimmten Werktyp, vielleicht weil ihnen ein anderer nicht mehr einfällt, sicher aber, damit man sie in den Sammelausstellun- gen sofort identifizieren kann. Sie malen, mit einem Wort, gleich ihr Warenzeichen mit.«⁴

Wenn mangels gewinnbringender Verkäufe, die den Lebensunterhalt garan- tieren oder anderer Verdienstmöglichkeiten der Weg zum Jobcenter eingeschla- gen werden muss, beginnt die enervierende Quälerei mit Formularen und dem Nachweis der Bedürftigkeit. Alltag vieler Künstler, die mitnichten von ihrer Kunst leben können und nicht immer über lukrative Neben- bzw. Haupteinkünfte ver- fügen. Burger bot dies 2014 die Möglichkeit zu einer autobiografischen Arbeit, die er »Black Star« nannte. Die Formulare des Jobcenters überzog er mit einem unregelmäßig und achtfach gezackten schwarz-weißen Stern, der in rot-weißer und prägnant wiedererkennbarer Gestalt bis 2012 das Logo des in Berlin ansässi- gen Kunstvereins »Neue Gesellschaft für Bildende Kunst« schmückte.⁵ Der Stern symbolisierte dank des Renommees und der Bekanntheit des 1969 gegründeten Vereins⁶ einen stets politischen Umgang mit Kunst samt all ihrer sozialpolitischen Implikationen. In Burgers Arbeit überlebt der ins anarchisch Schwarze gewan- delte Stern.

Eine skulpturale Konzeptarbeit ist hier zu erwähnen, mit der Burger ein vorgegebenes Regelwerk zitiert und es gleichzeitig als »Überlebensstrategie« im Kontext des Spiels verändert. Für das Schachspiel entwickelte er einen Lö- sungsvorschlag für ausweglose Situationen. Ein Block mit einer Reihe von acht angeordneten Schachfeldern dient der Erweiterung des Spielfelds und kann helfen, eine Niederlage abzuwenden. Allerdings torpediert »64/8/72«, so der Titel der Schachfeldverlängerung, als bewusste Regelverletzung den Geist des Schachspiels, bei dem jegliche Hilfsmittel als völlig abwegig und unethisch an- gesehen werden.

Mit großer Begeisterung erforscht Burger die bizarren architektonischen Formen, die sich in Styroporschutzpolsterungen von Verpackungen befinden, wie sie etwa bei technischen Apparaturen zur Anwendung kommen. Burger ge- nerierte die Lufträume, die durch die Passformen entstehen, durch Abgüsse zu eigenwilligen abstrakten Skulpturen.

Den Erfinder der für den Kunstbereich so wichtigen Luftpolsterfolie, Marc Chavannes, verewigte Andreas Burger 2010 in einer Büste, die von den Abdrü- cken der Luftpolsterung geprägt war.

Das allmähliche Verschwinden einer Büste in einem Verfahren über 21 Etappen demonstrierte er in einem neuen Werk. In dieser »Reverse Process I« benannten Arbeit dient die jeweils neue, an Präzision einbüßende Negativform der Skulptur wiederum als Gussvorlage, bis die Büste ihre Konturen komplett verloren und am Ende die Gestalt eines Gipsquaders angenommen hat.

Im Projektraum »Meinblau« zeigt Andreas Burger anlässlich seiner Ausstellung »Horizontal and Vertical Emptiness« im September 2017 zwei große hölzerne Kisten, die üblicherweise für Kunsttransporte benutzt werden. Sie erwecken bei den Besuchern den Eindruck, in einer noch im Aufbau befindlichen Ausstellung zu stehen. Gleichzeitig lässt die imposante Größe der Kisten den Umfang des darin verpackten Werkes imaginieren und weckt gleichzeitig die Assoziation von einem entsprechend großen Studio und Depot samt Stab an Assistenten. Das sind Parameter für den Erfolg eines Künstlers und gelten automatisch als Insignien für dessen Reichtum. Was und ob sich überhaupt etwas in den Kisten befindet, darüber lässt Burger die Besucher bewusst im Unklaren und nutzt sie als Chiffren, die ein Gedankenspiel evozieren.

Sichtbar im Raum sind zwei Skulpturen von Andreas Burger, in der sich Plastik mit Konzeptkunst und Appropriation Art verschränken. Er adaptiert in gewisser Weise ein Werk von Jonathan Monk, in dem dieser sich selber durchaus mit Ironie in klassizistischer Form quasi caesarisch und mit abgeschlagener Nase verewigt. Monk, der dafür bekannt ist, das Werk anderer – natürlich von Kunstmarktgrößen, in deren Licht er sich gerne sonnt – bewusst zu zitieren und weiter zu verarbeiten, wird nun selber »Opfer« einer produktiven »Plünderung«. Nebenbei sei erwähnt, dass Monk sich auch bei Timm Ulrichs bediente, diesen aber, weil die internationale Nobilitierung des Werks von Ulrichs durch den Markt fehlt, als Ideengeber verschweigt, oder es schlicht für unnötig erachtet, diesen zu erwähnen. So gleicht die Monk'sche Arbeit »Translation Piece« von 2002 methodisch stark Ulrichs' Arbeit »Übersetzung – Translation – Traduction ... Ein polyglotter Zyklus« (1968/1975).⁷

Doch zurück zu Andreas Burger, der die Portraitbüste Monks plastisch kopierte und seiner originalen Kopie (man verzeihe mir diese widersprüchliche Formulierung, die mir aber hier passend erscheint) den Abguss der eigenen Nase applizierte. In einem weiteren plastischen Porträt Vincent van Goghs fügte Burger den Abguss des eigenen linken Ohrs dem verstümmelten Weltkünstler hinzu. Diesen Reigen aus Piraterie und Zitieren nimmt Burger bewusst an dem Werk von Monk vor, der sich auf die von ihm verfolgte Weise in eine hohe Sphäre

der Kunstgeschichte kontextuell einschreibt. Burger erdet diese Methode durch die Applikation seiner Nase und treibt gleichzeitig das Spiel Monks ironisch mit van Gogh auf die Spitze.

Andreas Burgers Werk, ob als Plastiker oder Konzeptkünstler, umfasst eine breite Palette unterschiedlicher Techniken, mit denen er sich immer neu den ihn interessierenden Aspekten von Alltag, Kulturgeschichte und Kunstbetrieb widmet. Die permanente gleichförmige Wiederholung und Variation eigener Werke widerstrebt ihm. Kunst ist für ihn eher eine Möglichkeit der visuellen Forschung, mittels derer er neue »Bilder« generiert.

¹ Artspace, A PHAIDON GLOBAL COMPANY, in einer Werbe-Mail vom 12.7.2017.

² A.a.O. Calvin Tomkins, S. 160.

³ Zitiert nach: Calvin Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie. München: Hanser 1999, S. 160.

⁴ Hans Platschek, »Der Makler und der Bohemien«. In: Derselbe: Engel bringt das Gewünschte. Kunst, Neukunst, Kunstmarktkunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 42.

⁵ Auf Initiative Diedrich Diederichsens, dem damaligen Mitglied im NGBK-Präsidium, wurde interessanterweise ein Diskussions- und Findungsprozess eingeleitet, in dessen Verlauf das CI angeblich modernisiert werden sollte. Letztendlich wurde das von Gernot Bubenik entworfene Logo, das den basisdemokratischen und politischen Prozess der Themenfindung sehr passend symbolisierte, samt des markanten und zwischen Comic, Explosion und Revolution changierenden Sterns gegen ein banales und austauschbares Akronym mit kleinen und großen Buchstaben in jedoch uniformer Größe ausgetauscht. Der Stern war über vierzig Jahre zum weithin bekannten und wiedererkennbaren Zeichen des Kunstvereins geworden. Nun sieht das Akronym nGbK sehr dem Akronym des konkurrierenden Vereins nbk ähnlich.

⁶ Die auf Initiative des Berliner Kultursenats 1965 gegründete »Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst« arbeitete in der Tradition des bürgerlichen Kunstvereins. 1969 erfolgte die Spaltung in einen hierarchisch geführten Kunstverein »Neuer Berliner Kunstverein« (NBK) und die durch die 1967/1968-Bewegung geprägte »Neue Gesellschaft für Bildende Kunst« (NGBK). In den Gründungsprozess der NGBK waren viele Personen involviert, allen voran jedoch der Maler Dieter Ruckhaberle, der später das Kunstamt Kreuzberg leitete und 1976 zum Gründungsdirektor der Staatlichen Kunsthalle Berlin berufen wurde. Er und andere hatten die Mitgliederkartei kurzzeitig entwendet, eine Voraussetzung, um die Mitglieder zu kontaktieren und für eine Mitgliedschaft in der neuen NGBK zu gewinnen.

⁷ Vgl. Ludwig Seyfarth, »Der Künstler, der alle Ideen schon hatte, oder Die wahre Erfindung von Facebook.« In: Kunstverein Hannover, Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten! Ostfildern: Hatje und Cantz 2011, S. 149/150.