



### Julia Staszak: „Carlas Stand“

In: Julia Staszak: Seid doch friedlich!, Ausst.kat. Columbus Art Foundation Leipzig,  
Hrsg. columbus books by Revolver Publishing (VVV), Berlin 2009



Julia Staszak: *Carlas Stand*, Mixed Media auf MDF, Objekte, Arbeiten von Stefka Ammon und Geka Heinke Stedefreund, Berliner Kunstsalon 2007, Courtesy: Stedefreund

*„Ach und Carla: Bitte zieh Dir etwas in schwarz, weiß oder grau an - ok für Dich?“*

Julias Worte erreichten mich mitten im Messeaufbau wenige Tage vor Eröffnung des Berliner Kunstsalons im September 2007. Fast beiläufig ausgesprochen, sollten sie doch meine Mission als künstlerische Leiterin der Produzentengalerie Stedefreund<sup>1</sup> auf mir ungewohnte Weise erweitern: Ich würde auf der Messe nicht nur die Künstlerinnen und Künstler der Galerie vertreten, sondern zugleich als Teil einer dort präsentierten Arbeit *mit ausgestellt* werden.

Julia Staszak konzipierte ›Carlas Stand‹ speziell für den Berliner Kunstsalon als einen mir zugehenden Arbeitsplatz auf rund drei Quadratmetern, an dem ich für die Besucher präsent und ansprechbar sein sollte. Seine paraventartige Konstruktion aus bemaltem MDF bestand aus zwei auf Eck gestellten Wänden, einem Tisch, einem Regal, Lampen und zwei Stühlen, inklusive Künstlermappen, Visitenkarten und Schreibutensilien.

---

<sup>1</sup> [www.stedefreund-berlin.de](http://www.stedefreund-berlin.de)



## Gemeinsam ausstellen



Messestand Stedefreund, Berliner Kunstsalon 2007, Foto. Astrid Busch, Courtesy: Stedefreund

›Carlas Stand‹ war vor der 2,70 Meter hohen und 10 Meter langen freistehenden Hauptwand platziert, die ein Künstlerteam von Stedefreund konstruiert hatte und auf der die Mehrheit aller anderen künstlerischen Arbeiten ihren Platz fand. Wir hatten uns im Vorfeld auf ein klares Konzept geeinigt: Alle zwanzig Künstler von Stedefreund sollten mit je einer Arbeit vertreten sein. Um aber eine willkürlich-chaotische und unübersichtliche Präsentation zu vermeiden, wurde jeder Beitrag innerhalb des Farbspektrums Schwarz-Weiß-Grau ausgeführt. Julia Staszak entschied sich mit ihrem „Stand im Stand“ für eine vorgelagerte Installation, die unseren Auftritt neben Bodenarbeiten weiterer Künstler zu einem Ensemble im Raum erweiterte.



## Die anderen ausstellen



Carla in *Carlas Stand*, Berliner Kunstsalon 2007

Trotz der für den gesamten Messestand verbindlichen „Schwarzweißgrau“-Vorgabe war es Julia, die mir die freundlich verpackte Anweisung gab, mein äußeres Erscheinungsbild speziell ihrer Arbeit anzupassen. Natürlich hatte ich angesichts der verordneten Farbskala Glück, entsprach sie doch dem Durchschnittskodex für Business-Outfits und ohnehin meinen Kleidungspräferenzen. Trotzdem ist es immer etwas anderes, Kleidungs Vorschriften zu erhalten, als über seine Garderobe selbst zu entscheiden. Julias Vorgabe erschien mir jedoch in meiner Rolle als integraler Bestandteil von ›Carlas Stand‹ und aufgrund meiner Kenntnis ihrer künstlerischen Arbeitsweise absolut nachvollziehbar und sinnvoll.

›Carlas Stand‹ unterbreitete sehr konkrete Orts- und Personenbezüge. Mit dem gemalten Fensterausblick links über dem Schreibtisch empfand Julia Staszak die reale Bürosituation unserer Galerieräume in Berlin-Mitte nach und bot mir damit andeutungsweise die Möglichkeit, mich bei der Arbeit „heimisch“ zu fühlen. Ebenso augenzwinkernd versah sie die Raumausstattung mit dekorativen Accessoires wie einer Glasfaserlampe im Eighties-Look, einem Schachspiel als Zeitvertreib für zwischendurch sowie liebevoll unter dem Tisch bereit gestellte Seidenpantoffeln „zum Reinschlüpfen“.



Julia Staszak: *Carlas Stand*, Detailansicht



Julia Staszak: *Carlas Stand*, Detailansicht mit Arbeit von Stefka Ammon

Desweiteren integrierte sie zwei Originalwerke von Künstlerkolleginnen, mit deren Leihgabe sich diese im Vorfeld einverstanden erklärt hatten. Die Druckgrafik von Geka Heinke und die Schwarzweißkopie von Stefka Ammon wählte sie allein aus ästhetischen Gründen, sie passten sich in die vorgegebene Farbskala ein und waren aufgrund ihres DIN-A4 Formats leicht platzierbar. Bei der Hängung spielten die eigentlichen künstlerischen Aussagen eine untergeordnete Rolle, Ammons Kopie war ursprünglich Teil einer Gesamtinstallation und Heinkes Stempeldruck im Allover von Julias Standgestaltung kaum als Einzelstück wahrzunehmen.

Immer wieder begegnet man in Julia Staszaks Rauminszenierungen auch Arbeiten anderer Künstler, deren Autorschaft sie in ihren Werkbeschreibungen explizit angibt. In Kontrast zum allgemein üblichen Ideal kuratierter Gruppenausstellungen, jedem Kunstwerk den Platz einzuräumen, der seine Eigenwirkung bestmöglich zur Geltung bringt, dienen sie Staszak primär der Verstärkung ihres eigenen künstlerischen Konzepts. Dieser Umgang mag auf den ersten Blick befremdlich wenn nicht gar eigenmächtig erscheinen, wird aber umso nachvollziehbarer, wenn man die Strategien der Künstlerin bezüglich der Fragen nach dem *Wie* und *Warum* näher vergleicht.

Julia Staszak lässt sich in diesem Kontext vor allem mit drei Künstlern vergleichen: Günter Umberg, der in seinen Bilderhäusern auch Kunstwerke von Kollegen zu raumgreifenden Denkmodellen auftürmt. Florian Slotawa, der seine privaten Besitzstände in die von Kunstinstitutionen übergehen lässt und beide in ihrer Bedeutung und Funktion vergleicht. Sowie Anton Henning, der wie Staszak die Malerei zum Ausgangspunkt nimmt, um ihr Verhältnis zu Design, Dekor und Raum zu überprüfen.

Im Kontext des Berliner Kunstsalons richtete sich Julia Staszak mit dem Bau einer Galeristen-Koje nach den strategisch-praktischen Anforderungen einer Messe und mit ihrer Farbwahl nach dem Gesamtkonzept von Stedefreund. Ihre Strategie bestand darin, die Rahmenbedingungen selbst zum Thema zu machen und auszustellen. Als Auftraggeberin und Auftragnehmerin in einer Person band sie dabei folgerichtig mich selbst wie die Exponate der anderen mit ein. Bedenkt man außerdem unsere besondere Struktur als Produzentengalerie, in der es keine klaren Hierarchien gab und es den ständigen Widerspruch zwischen Individuum und Kollektiv auszutarieren galt, traf sie mit ihrer Versuchsanordnung genau den Nerv, der Stedefreund ausmachte.



## Den Arbeitsplatz ausstellen

Mit ›Carlas Stand‹ konstruierte Staszak einen Arbeitsplatz, an dem ich allen erforderlichen Tätigkeiten während der Messe nachgehen konnte: Für die Besucher präsent sein, Gespräche führen, Zusatzinformationen bereithalten, Kontakte notieren, Verkäufe abwickeln. Ihr Einbau sorgte also genau für die auf ein zweckmäßiges Minimum reduzierte Bürousausstattung, die jeder Galerist an seinem Messestand benötigt.



Standardisiertes Messestand-Modell. Luckwaldt Messen & Events, Sievershütten

Jede Messe ist branchenübergreifend eine Großausstellung, der einheitliche Gestaltungsprinzipien zugrunde liegen.<sup>2</sup>

Die meisten Messeveranstalter bieten neben einem vorgegebenen Grundriss ein standardisiertes Kojen-Repertoire an, darüber hinaus bleibt jedem Aussteller ein gewisser Freiraum für die individuelle Gestaltung. Im zeitgenössischen Kunstbereich sind seit einigen Jahren künstlerisch gestaltete Messestände sehr beliebt.<sup>3</sup>

Auf der Kunstmesse Art Athina platzierte die griechische Künstlerin Georgia Kotretsos ihre Galeristin an einem Holzpult genau in der Mitte des sonst leeren Messestands und verbarg in der Bodenplatte eine Wipp-Konstruktion, die beim Eintreten Besucher und Galeristin unkontrolliert aufeinander zu kippen ließ (*Butterfly Effect*, Qbox, Art Athina, 2007). Dieses Beispiel ist eins der wenigen, das konkret das Rollenverhältnis von Galerist und Besucher im Messekontext verhandelt. Kotresos Installation kommt dem Anliegen Julia Staszaks am nächsten, die meinen Arbeitsplatz als Verhandlungs- und Kommunikationsort konzipierte.

Während das Motiv des Ateliers als Produktionsstätte des Künstlers mittlerweile in eine umfangreiche eigene Bildtradition eingeschrieben ist<sup>4</sup>, ist der Arbeitsplatz des Galeristen bisher ein vergleichsweise unbedachtes Terrain – obgleich er doch

<sup>2</sup> „Veranstaltungen kultureller Institutionen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von solchen in kommerziellen Bereichen, obgleich institutionelle Rahmungen (das Museum, der White Cube, Sockel, Vitrinen und Absperrungen) als typologische Zitate ebenso zur Bedeutung ausgestellter Objekte beitragen wie das Ambiente kommerzieller Messen, der Event-Charakter einer Inszenierung oder die exklusive Stille eines ‚Kunsttempels‘.“ Zit. Sigrid Schade, Dorothee Richter: *Ausstellungs-Displays*, in: Kunstforum Bd. 186, 2007, S. 59f.

<sup>3</sup> So vergibt z.B. das Art Forum Berlin jedes Jahr einen offiziellen Preis für die originellste Gesamtpäsentation. Kojen wurden komplett aus Schokolade modelliert und den Besuchern zum Verzehr überlassen (Sonja Alhäuser für Sies + Höke, Art Forum 2000), zu bewohnbaren Werbewelten umfunktioniert (Andrea Knobloch, Mai 36, Art Cologne 2000) oder aus zuvor entsorgten Messebau-Abfallresten zu einem begehbaren Haus recycelt (Köbberling & Kaltwasser: *IFA*, Anselm Dreher, Art Forum 2007). Rolle und Standort des Galeristen waren hierbei immer mit involviert, jedoch nur selten der primäre Aufhänger für die Installationen.

<sup>4</sup> Man denke an den Dachstuhl in Spitzwegs *Armen Poeten* (1839) oder Bruce Naumans nächtliche Atelierräume in *Mapping the Studio* (2002). Das Atelier wird im 20. Jahrhunderts vor allem als Symbolort für das in selbstgewählter Isolation schaffende (zumeist männliche) Künstlergenie gehandelt (Rodin, Bacon, Lüpertz). In den letzten Jahren veränderte sich sein Image zunehmend zu einem multifunktional ausgestatteten Ort der Gemeinschaftsproduktion. Vermehrt präsentieren sich Künstlerinnen und Künstler in vielköpfiger Teamarbeit mit Assistenten und Fachkräften, bei zunehmendem Erfolg oft in Kombination mit durchgestylten Atelierneubauten (z.B. Olafur Eliasson, Elmgreen & Dragset).



einer der Orte ist, an dem die wichtigsten Weichen für die zukünftige Entwicklung des Künstlers gestellt werden. Zudem hat das Berufsbild des Galeristen in den letzten Jahren neben dem des Sammlers und Auktionators an Relevanz gewonnen. Zwar hält die Kunstgeschichte einige klassische Erzeugnisse bereit, auf denen Maler ihre Galeristen porträtierten und damit ihre freundschaftliche und dankbare Verbundenheit zum Ausdruck brachten.<sup>5</sup> Julia Staszak hingegen lag sicherlich nichts ferner, als mir ein Denkmal zu setzen: ›Carlas Stand‹ war weder eine persönliche Charakterstudie noch eine kumpelhafte Hommage. Als „lebendiges Bild“ schuf ich mir in meiner Tätigkeit als Galeristin das Porträt selbst. Tatsächlich war *Carlas Stand* eine Inszenierung, die die künstlerischen Erzeugnisse, mich und die Kojen selbst als das zeigten, was sie tatsächlich sind: als Teile einer Gesamtschau im Rahmen eines Marktplatzes, auf dem jeder seine Rolle und Funktion zu übernehmen und bestmöglich auszugestalten hat.<sup>6</sup>

### Illusionen ausstellen

Gelangten die Besucher auf ihrem Messe-Parcours zu *Carlas Stand*, war vielen von ihnen ein Innehalten anzumerken. Aus erster Distanz war den meisten unklar, was hier gemalt oder aufgehängt, zwei- oder dreidimensional, was Original und was Fake war und welches Detail funktionalen, dekorativen oder ästhetischen Kriterien unterlag.<sup>7</sup> Besonders die Verschränkung von Design, Funktionalität und malerischem Ausdruck sorgte also für die unterschiedlichsten Irritationen. Man fand sich an einem Messearbeitsplatz inklusive Corporate Design und Galeristin ein, der zugleich einen Bildraum voller ästhetischer und diskursiver Bezüge eröffnete.

In ›Carlas Stand‹ legte Julia Staszak mit Hilfe visueller Täuschungsmanöver eine Vielzahl falscher Fährten. Der gemalte Fensterausblick auf eine Landschaft entpuppte sich ebenso als Fake wie die Stehlampe, deren Schirm aus Pinselstrichen bestand, während ihre Stromkabel am verchromten Ständer hinab ins Nichts führten. Das dekorativ-geometrische Muster aus Acryl, das die gesamte Kojenwand wie eine Tapete überzog, trat an einer Stelle so täuschend plastisch aus der Wand heraus, dass kaum ersichtlich wurde, ob es sich bei der daneben platzierten Grafik von Geka Heinke um ein Original oder eine Fälschung handelte. Die Verwirrung erreichte immer dort ihren Höhepunkt, wo die geschickt gestreuten Trompe-l'œils auf Dreidimensionales oder Funktionales trafen oder sogar darin übergingen. So wurde erst von Nahem ersichtlich, dass das Eckregal tatsächlich aus Holz, die Tischlampe aus Chrom, die Künstlermappen echt und – Übertreibungen seien erlaubt – die Galeristin aus Fleisch und Blut war.

Staszak nutzte trickreich das kollektive Schwarzweißgrau-Konzept als Camouflage für die Konstruktion ihrer Kippbilder und erinnerte damit an die Grisaille-Malerei vergangener Zeiten, die es schon immer auf das Spiel mit Sinnestäuschungen und den Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur abgesehen hatte.<sup>8</sup> Wie eine Trickbetrügerin, die sich hin und wieder in die Karten schauen lässt, gewährte die Künstlerin bewusst auch den Blick hinter die Kulissen. Bereits die Anordnung als freistehender Raumteiler ließ auch dessen Rückseite einsehen und enttarnte ›Carlas Stand‹ als Bühnenstaffage und die gesamte Messe als Schauplatz von Inszenierungen.

<sup>5</sup> Z.B. Vincent van Gogh: *Porträt des Pere Tanguy*, Öl auf Leinwand, 92 x 75 cm, Musée Rodin, Paris (1887-88); Pablo Picasso: *Porträt des Ambroise Vollard*, Öl auf Leinwand, 92 x 65 cm, Puschkin-Museum, Moskau (1910).

<sup>6</sup> Hier sei Andrea Fraser erwähnt, die das Rollenverhalten im Betriebssystem Kunst sicherlich am radikalsten unter die Lupe nimmt, z.B. in ihrem Video *Untitled* (2003), das sie selbst beim Sex mit einem Sammler zeigt. Um Rollenspiele geht es auch Julia Staszak, jedoch mit weitaus subtileren Mitteln, die nicht in Performances, sondern in Bildräumen zum Einsatz kommen.

<sup>7</sup> Zum Thema Fake vgl. ausführlicher Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake - Kritik von Original und Fälschung*, Ostfildern 2001.

<sup>8</sup> Als *Grisaille* (frz. Gris = grau) bezeichnet man eine Malerei, die ausschließlich in Grau, Weiß und Schwarz ausgeführt ist und besonders in der mittelalterlichen Tafelmalerei u.a. zur Kennzeichnung verschiedener Bild- oder Realitätsebenen eingesetzt wurde.



Julia Staszak: *Carlas Stand*, Miniaturmodell

Aus der Nahsicht entdeckte man außerdem ein auf dem Mappenschuber platziertes Pappmodell von ›Carlas Stand‹ im Maßstab 1:20, in dem jedes kleinste Details wiederzufinden war – bis hin zu dem erneut maßstabsgetreu verkleinerten Standmodell en miniature. Das „Modell im Modell im Modell“ – auch als „Droste-Effekt“ bekannt<sup>9</sup> - funktionierte als verdichtete Metapher der Gesamtinstallation, handelte es sich doch um eine gestuft wiederholte Selbstreferenz, die die eigene Arbeit als experimentelle Versuchsanordnung und vielschichtiges Täuschungsspiel auf die Spitze trieb.<sup>10</sup> Im Deleuze'schen Sinne bringt jede Wiederholung ihre Veränderung mit sich.<sup>11</sup> Julia Staszaks räumliches Interieurbild aus falschen und echten Spiegelungen und Rekursionen, Selbst- und Fremdreferenzen liest sich so als eine ironische Aufforderung an uns alle: Trau nie dem, was Du siehst!

### Das Ausstellen ausstellen

Julia Staszaks Herangehensweise zeigt Verwandtschaften zu künstlerischen Strategien, die seit den 1990er Jahren vermehrt auftreten, ohne dass sich ihre Arbeiten einer Richtung eindeutig zuordnen lassen. Dazu gehört das sehr heterogene Feld der partizipatorischen Kunstpraxen ebenso wie die Appropriation Art. *Carlas Stand* war eine partizipatorische Arbeit, weil sie über die eigene Autorschaft hinaus andere Personen und Exponate einband.<sup>12</sup> Die Notwendigkeit meiner Präsenz war nichts anderes als die Aufforderung zur Teilnahme und machte – zusammen mit der Kleidungsvorschrift als Handlungsanweisung – Staszaks Arbeit erst zu dem, als das sie betitelt war: *Carlas Stand*. Darüber hinaus waren auch zwei weitere Künstlerinnen durch ihre Arbeiten „beteiligt“ – sowie jeder Messebesucher, der die Arbeit zusammen mit mir als Dialograum nutzte. Anders als „Partizipationsklassiker“ wie Tobias Rehberger, der seine

<sup>9</sup> Der Ausdruck „Droste Effekt“ verdankt sich der niederländischen Schokoladenmarke Droste, auf deren Kakaopackungen eine Krankenschwester abgebildet ist, die auf einem Tablett eine Kakaopackung mit dem gleichen Bild einer Krankenschwester trägt und so fort. Dieses Verfahren einer unendlichen, selbstreferenziellen Wiederholung beschäftigt die unterschiedlichsten Wissenschaften, u.a. die Mathematik (*Rekursion*), Linguistik (*Iteration*) und Heraldik (*Mise an abyme*). Vgl. auch „Der Droste-Effekt“, Ausstellung in der Galerie Esther Schipper, Berlin 2007; Jean Baudrillard: Modelle und Serien, in: Ders. Das System der Dinge, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2001, S. 171ff.

<sup>10</sup> In Giotto's Stefaneschi-Altar (ca. 1330) erscheint das Altarwerk als Miniatur gleich dreifach in den Händen des Stifters als Bild im Bild im Bild. Van Eyck und Velazquez erzielten mit Spiegelungen vergleichbare Effekte und verwiesen damit auf die eigene malerische Meisterschaft und Selbstreflexion. Auch Fensterausblicke sind beliebtes Motiv künstlerischer Auseinandersetzungen um Innen- und Außenwelt, Realität und Fiktion – und wurden im 20. Jahrhundert von Konzeptkünstlern wie René Magritte oder Marcel Duchamp ausgiebig persifliert.

<sup>11</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Veränderung*, 3. Aufl. München 2007 (orig. frz. 1968).

<sup>12</sup> Vgl. ausführlicher Silke Feldhoff: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*, unveröffentlichte Dissertationsschrift eingereicht an der UdK Berlin Februar 2009.



Galeristen in selbst entworfene Pullunder und Anzüge steckte<sup>13</sup>, fordert das partizipatorische Moment bei Julia Staszak aber weitaus weniger physische Beteiligung ein. Zudem machte es nur einen Teilaspekt ihres Gesamtkonzepts aus. Dass es ihr mehr um Aneignungen als um aktive Mitgestaltung geht, rückt sie in das Feld der Appropriation Art.<sup>14</sup> Tatsächlich funktioniert jede ihrer Arbeiten wie ein Referenzsystem aus überlagerten Zitaten und Verweisen, die sie in einen neuen, selbst gestalteten Kontext setzt. Ihre Sicht auf die Welt als Gesamtcollage aus gleichberechtigten Medien schließt auch das Rollenspiel verschiedener Autorschaften und Auftraggeberschaften mit ein. Üblicherweise geben die GaleristInnen auf den Messen den Ton an und bestimmen die Werkauswahl für ihren Stand. Künstler wiederum kokettieren oft damit, dort nur ungern persönlich zu erscheinen, weil sie die Aura von Geld und Verkäuflichkeiten nicht ertragen. Julia Staszak dreht den Spieß um, delegiert selbst und tritt als Kuratorin, Raumgestalterin und Künstlerin in Personalunion auf. Ebenso wenig scheut sie sich, das Kunstausstellen selbst als eine Inszenierung zu begreifen, bei der es auch gilt, sich einzurichten und es sich hübsch (un)bequem zu machen.<sup>15</sup> Tatsächlich ließ es sich in ›Carlas Stand‹ fünf Tage lang schön anders wohnen, vor allem aber gut diskutieren. Der Verkauf der Installation, die für 8000 € zu erwerben war, blieb leider aus. Dank Julia ist das Miniaturmodell aus Pappe in meinen privaten Besitz übergegangen und nimmt dort einen Ehrenplatz ein.

---

<sup>13</sup> Vgl. *neugerriemschneider.frieze* (1997), *neugerriemeschneider.artforum* (1997), sowie *Zwei Herrenanzüge (Grau/Braun)* (1995), abgebildet in: Florian Matzner (Hrsg.): Tobias Rehberger. 005-000 [pocket dictionary], Ostfildern-Ruit 2001, Eintrag 7.3 und 2.1.

<sup>14</sup> Dabei sehe ich Julia Staszak eher im Kreis einer jüngeren Generation der Appropriation Art, bei denen weniger das Kopieren anderer Kunstwerke im Vordergrund steht, als eine offener Aneignung vorgefundener Materialien aus dem Alltag und den Medien. Vgl. *Appropriation Now!*, Texte zur Kunst Nr. 46, 2002; David Evans: *Appropriation (Documents of Contemporary Art)*, Cambridge 2009.

<sup>15</sup> Vgl. auch die Ausstellungen *Interieur / Exterieur, Wohnen in der Kunst*, Kunstmuseum Wolfsburg 2008/2009; *Schöner Wohnen / Be-Part*, Zentrum für aktuelle Kunst, Waregem 2004; sowie die Aufsätze zum Thema *Das neue Ausstellen*, in: *Kunstforum* Bd. 186, 2007.