



**Claudia Kugler**

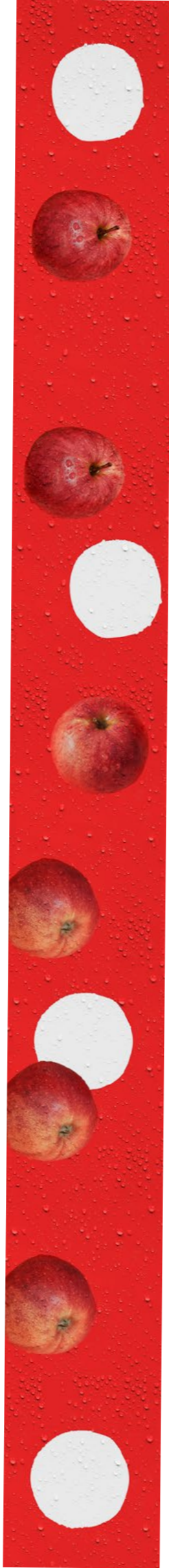
**scroll**

	Thorsten Schneider
10	Kleines A-B-CK/
116	Apfel/
33	Bodikon/
42	Copyright (Signatur)/
143	Computer/
94	Grafikdesign/
18	Kugel/
184	Neu (New)/
131	Scroll/
65	Teppiche/
104	TINA/
138	Wald/
88	Zigarette/
43	Zitrone/
22	Zunge/

	Hans-Jürgen Hafner
152	Kontur und Kontext
166	Werkverzeichnis
188	Impressum

Herausgegeben von Wolfgang Brauneis  
für das Institut für Betrachtung











## Kleines A-B-CK/ Thorsten Schneider

Das Œuvre von Claudia Kugler ist sowohl thematisch als auch in Hinsicht auf die materiale Präsentation der einzelnen Arbeiten zu facettenreich, um es entlang eines einzigen roten Fadens aufzuschlüsseln oder es auf einzelne Werkgruppen, Phasen oder wie auch immer konfektionierte Größen herunterzubrechen. Dennoch lässt sich die stetige Selbstbefragung des künstlerischen Produktionsprozesses als eine der grundlegenden Fragestellungen innerhalb des Werks ausmachen, die immer neue Formfindungen motiviert. Selbstreflexion ist dabei mehr als die ständige Zurschaustellung von künstlerischen Konzepten im Sinne einer Steigerung der intellektuellen Attraktivität der Werke, in diesem Fall: Bilderzeugnisse. Vielmehr ist es die immer wieder neu ansetzende Befragung der komplexen visuellen Kulturen, in denen sich die Künstlerin und Grafikerin in ihrer Arbeit, aber auch in ihrer Lebenserfahrung bewegt. Zwischen ›angewandter‹ und ›freier‹ Kunst immer wieder die Register wechselnd, durchquert Kugler die kategorialen Unterscheidungen zwischen Wertform und Werkform, die eine (relativ) autonome Kunst gegenüber Bildproduktionen, die primär als Dienstleistung verstanden werden, privilegieren würden. Um Verwechslungen dieser beiden Sphären der Bildproduktion vorzubeugen, wird häufig eine aprioristische ästhetische Differenz unterstellt, die künstlerische Bilder bereits in der ästhetischen Erfahrung erkennbar hervorhebt. Trotz eines sich immer weiter entgrenzenden Kunstbegriffs zirkuliert weiterhin die Annahme, Kunst sei als Phänomen durch eine genuine Visualität ausgezeichnet. Die Feststellung einer generellen Ununterscheidbarkeit von Objekten der Kunst von anderen, die über Duchamps Flaschentrockner oder Warhols Brillo Boxes hinaus alle künstlerischen Produktionen beträfe, ist zwar längst ein wohl bekannter Topos der Kunsttheorie, hat aber dennoch nichts an ihrem Schrecken unter Kunsthändler\*innen, Ausstellungensmacher\*innen, Kunstkritiker\*innen oder auch Künstler\*innen eingebüßt. Kunst gilt weiterhin als Ausnahmeerscheinung innerhalb einer dominanten Kulturindustrie, deren ökonomischen Zwängen sie doch unterliegt.

Kuglers künstlerische Arbeiten bemühen sich dennoch nicht um die Erfindung und Absicherung einer ›eigenen‹ Ästhetik, die sich für einen wiedererkennbaren Ausweis ihres Kunstcharakters engagierte. Vielmehr sensibilisieren sie in detailscharfen Darstellungen für die Displays, Dispositive und Diskurse, in denen Bildlichkeit in all ihren ästhetischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekten zirkuliert und verhandelt wird. »Die Verklärung des Gewöhnlichen«<sup>1</sup> wird dabei jedoch nicht selbst zu einer diskursiven Potenz der Institution Kunst verklärt, sondern markiert neuralgische Punkte, an welchen die engen Grenzen konventioneller Bewertungsdiskurse aufgezeigt werden können. Gegen eine Produktionsästhetik, die davon ausgeht, dass ein Kunstwerk mit ›der Seite seiner Anschaulichkeit, seiner ästhetischen Präsenz [...] die Produktion konstitutiv vergessen«<sup>2</sup> macht, ruft Kugler die Produktionsbedingungen, innerhalb derer sie tätig ist,

zurück ins Bewusstsein, schon allein dadurch, dass sie ihre Bilder in höchst unterschiedlichen Druck-, Medien- oder – allgemein – Darstellungsformen produziert, vom GIF übers Poster bis zur raumbezogenen Installation. Folglich spielen ihre Arbeiten nicht lediglich die ›Werbeästhetik‹ eines geläufigen Designverständnisses gegen eine scheinbar genuine Bildlichkeit von Kunst aus, sondern höhen und kontrastieren gerade die wechselseitigen Einschlüsse und Ausschlüsse, die diese beiden Dispositive konstitutiv hervorbringen. Einer ›Verklärung der Kunst‹ als autonom gegenüber jeder anderen Form der Produktion und Arbeit begegnet Kuglers Kunst durch die Reflexion auf ihre Produktionsbedingungen. Anders formuliert, machen Kuglers Arbeiten deutlich, dass auch Kunst ›gemacht‹ werden muss, und ermöglichen so die Frage nach den spezifischen Voraussetzungen, Verfahren und Erwartungen, die dabei im Spiel sind.

Dies ist jedoch kein Alleinstellungsmerkmal des Kunstfeldes. So ließe sich Karl Valentins Bonmot »Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit« ohne weiteres auch auf den Designprozess übertragen. Auch hier soll am Ende alles leicht und mühelos aussehen. Wo die Mühe und die Arbeit der Produktion dem Produkt noch anzusehen sind, wird dies meist als Makel gewertet und nicht als Ausweis ausdauernder Achtsamkeit und Präzision. Treten Künstler\*in und Grafiker\*in in der Personalunion eines einzelnen Subjekts auf, wie dies bei Kugler der Fall ist, so erscheint eine kategoriale Unterscheidung wechselnder Produktionsbedingungen nach Auftragslage oder Kontext der Arbeit, respektive Kunstproduktion, ungeeignet, ihre Arbeits- und Lebensverhältnisse angemessen zu beschreiben. Der »Schein der Selbstständigkeit«<sup>3</sup>, eine Tätigkeit ohne die andere ausführen oder denken zu können, vergisst, dass es am Abend die Künstler\*in und die Grafiker\*in als ein- und dieselbe Person ist, die von ihrer Arbeit leben können muss. Somit bestimmt das kapitalistische System die Voraussetzungen für die Erwerbstätigkeit. Auch die Annahme einer relativen Autonomie der Kunst entbindet Künstler\*innen nicht von diesem gesellschaftlichen Zwang. Auch sie stehen unter dem Druck eines permanenten Doublebinds, einerseits eine besonders originelle Produktion herstellen und verkaufen zu müssen – sei es die Produktion eines genialischen oder autonomen Künstler\*innen-subjekts, das sich diesem ökonomischen Wertgesetz durch die Gunst von Mäzenat\*innen oder gesellschaftlichen Förderstrukturen teilweise entziehen kann – und andererseits diese ›Originalität‹ auch immer wieder neu (re-)produzieren zu können.

Kuglers Arbeiten fordern gerade dieses Paradox immer wieder heraus, da sie keine Besetzungen einzelner visueller Bildfelder zur Ausbildung einer wiedererkennbar ›originellen‹ Corporate Identity, eines ›persönlichen‹ künstlerischen Duktus, einer ›einzigartigen‹ Signatur oder eines ›exklusiven‹ Markenkerns sind. Die ökonomischen Anforderungen der Selbstvermarktung setzt Kugler gezielt aufs Spiel, bricht sie, ja ironisiert diese als

Zwänge kapitalistischer Warenwirtschaft, von der auch Kunst und ihr Markt nicht ausgenommen werden können. Dabei ist sie auch äußerst großzügig mit ihrer Aufmerksamkeitsoökonomie. Ihre Bildfindungen werden nicht auf eine Wiedererkennbarkeit getrimmt, die auf den kennerschaftlichen Blick spekulieren oder auf kunstbetriebliches Diskurswissen rekurrieren, sondern nehmen in ihrer Offenheit die individuelle Neugier und Sensibilität der Betrachter\*innen ernst. Wer sich auf Kuglers jeweils präzise auf den jeweiligen Ausstellungskontext abgestimmte Visualität einlässt, wird durch ebenso subtile wie scharfe Analysen zeitgenössischer Bildpolitiken belohnt. Ob sie ihre Bezüge im Kunstfeld, in der Hoch- oder Subkultur finden, scheint dabei erst einmal irrelevant.

Als bevorzugtes Arbeitsgerät nutzt Kugler den Computer. Dies ist insofern entscheidend, da bereits durch die Wahl ihrer Mittel auch eine konzeptuelle Entscheidung getroffen wurde. Als Werkzeug bietet der Computer eine Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten, die eine traditionelle Ethik künstlerischer Handwerklichkeit hinter sich lassen. Dennoch wird damit kein Technikfetisch bedient, sondern werden die Möglichkeiten computergenerierter Bilder letztlich doch immer wieder als irgendwie ›Gedrucktes‹ oder ›Grafisches‹ zurück in den physischen Ausstellungsraum gebracht. Das klassische Tafelbild wird somit nicht einfach durch technisch aktuellere Medien ersetzt, sondern erweist sich als gleichermaßen konzeptuell und ästhetisch vergegenwärtigtes Objekt kritischer Reflexion im Spannungsverhältnis einer multimedialen Gegenwart. Computer, Grafik und Druck sind in Kuglers Umgang damit demokratische Medien, die weder exaltierte, spezialisierte Kunstfertigkeiten feiern, noch die Ökonomie ihrer Produktionsmittel in den Vordergrund stellen oder, im Gegenteil, eine inszenierte Armut der Ästhetik propagieren. Alles ist prinzipiell nachvollziehbar, lebt von den raffinierten, aber unpräzisen Lösungen, die Kugler ins Bild setzt. Und dennoch regen sie eine ausdauernde reflexive Arbeit am Bild an, die immer wieder Unvorhergesehenes bereithält.

Nimmt man all dies beim Wort, so ergibt sich daraus ein im wahrsten Sinne offenes Werk mit unzähligen Zugängen, Einstiegsruken und Anknüpfungspunkten. Damit dies nicht reine Floskel bleibt, sollen im Folgenden einige gleichermaßen assoziative wie exemplarische

Annäherungen entwickelt werden. Dabei kommen verschiedene Aspekte von Kuglers Arbeiten im Detail ins Spiel, um einerseits einen Ausblick auf sehr wohl vorhandene mediale, thematische und strukturelle Muster innerhalb des Werks zu geben und andererseits damit vielleicht etwas Freiraum für weitere, an einzelne Arbeiten sowie das Werk insgesamt anschließende Überlegungen zu schaffen. Die Vorgabe einer alphabetischen Ordnung ist in ihrer Beziehung zu Kuglers Kunstschaffen bewusst willkürlich gesetzt, um so einen Diskurs zu ermöglichen, der einer wesentlichen Unbestimmtheit Raum bietet. Roland Barthes nutzte diesen Trick bereits in seinen »Fragmenten einer Sprache der Liebe«<sup>4</sup> als Form einer widerständigen Affirmation: »Eine Geste des Widerstands gegen den Zeitgeist, gegen die Doxa der Epoche, gegen die historische Gegenwart«<sup>5</sup>. Ein Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit ist damit sicher nicht verbunden.

Im Falle Kuglers wäre diese Widerständigkeit in einer bestimmten Art der Kunstbetrachtung zu suchen, die immer wieder neu ansetzt, um so der Gefahr zu begegnen, jedes Einzelwerk mit der Frage nach dem zugrundeliegenden Kunstbegriff aufzureiben. Hans-Jürgen Hafner hat das ungemaine Spannungsfeld beschrieben, innerhalb dessen gegenwärtig die Auseinandersetzung mit und um Kunst ausgehandelt wird (siehe seinen Text in diesem Band). Die Skepsis Werner Hofmanns, man solle »den Begriff ›Kunst‹ weder überbewerten noch idolatisieren, denn sein Inhalt sind die Kunstwerke, die sich aufgrund des Votums eines bestimmten Betrachter- oder Konsumentenkreises auf ihn beziehen dürfen«<sup>6</sup>, lässt sich im entspannten Umgang Kuglers mit ›der Kunst‹ wiederfinden. Längst scheint sie den bitteren Ernst konzeptueller Fundamentalkritik ebenso hinter sich gelassen zu haben wie das (meist mono-medial oder ›handschriftlich‹ legitimierte) Beharren auf einer absoluten Autonomie des »Ewigkünstlerischen«<sup>7</sup>. Mit Leichtigkeit durchquert sie das Kunstfeld, entgrenzt es und stellt es damit umso gründlicher infrage. In aller Selbstverständlichkeit setzt sie ihr Tun dem Votum ihrer Rezipient\*innen aus, ohne weiterhin auf dem fragwürdigen Genius der ›kritischen Künstler\*in‹ zu beharren oder sich einem gut verkäuflichen Einverständnis des als ›Kunst‹ Akzeptierten anzudienen. Warum sich nicht genau darauf einlassen und sehen, wohin dies führt?

1\_\_\_ Vgl. Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a. M. 1991  
2\_\_\_ Siehe hierzu Sebastian Egenhofer, Produktionsästhetik, Zürich 2010, S. 7

3\_\_\_ Vgl. Karl Marx, Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: MEW Bd 3., Berlin 1961, S. 26

4\_\_\_ Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt a. M. 2015

5\_\_\_ Didier Eribon, Der Psychoanalyse entkommen, 2., revidierte Aufl., Wien/Berlin 2017, S. 57  
6\_\_\_ Werner Hofmann, Grundlagen moderner Kunst, 4., ergänzte Aufl., Stuttgart 2003, S. 11  
7\_\_\_ Ebd., S. 33









Es könnte fast schon als Kalauer aufgefasst werden, wenn im Œuvre von Claudia Kugler immer wieder Kugeln zu sehen sind. Schon die Idee, es könnte sich dabei um eine verkappte Selbstreferenz – ein Selbstporträt? – der Künstlerin handeln, ist irgendwie komisch: Kann es so einfach sein? Denn so naheliegend, ja banal es erscheint, die Kugel als ›Sinnbild‹ der Künstlerin selbst zu identifizieren, so stellt sich doch sogleich die Frage, was so eine Signetpolitik konkret denn bedeuten möchte. Das Bilderrätsel scheint dabei zu einfach zu lösen, um im Rätselcharakter des Bildes einen Selbstzweck zu sehen, der über den Augenblick des Schmunzelns hinausginge. Auch die bildlichen Konkretisierungen der Kugel erscheinen zu glatt und zu geschliffen, um daraus tiefere Erkenntnisse – etwa über den möglichen Zusammenhang zwischen dem Eigennamen Kugler, der individuellen Person und der Rolle der Künstlerin als Autorin – zu erfahren. Das runde Ding im Bild ist weder ein taugliches Symbol noch eine plausible Signetbildung, die ›für die Künstlerin stehen‹ könnten. Vielmehr handelt es sich bei diesen Kugeln um arbiträrere Zeichen, Avatare, die nur unter der Annahme, es handle sich um ein Sprachspiel, als Stellvertreter oder Platzhalter einer Privatsprache taugen, ohne jedoch weitere Informationen preiszugeben. Es würde sich noch dazu um falsche Freunde handeln, denn der Familienname ›Kugler‹ hat überhaupt nichts mit dem neuhochdeutschen Wort ›Kugel‹ zu tun, sondern geht wohl eher auf das mittelhochdeutsche ›Gugel‹, einen Rock mit Kapuze zurück. Das lateinische ›cuculla‹ benennt eine Kapuze am Mantel und ging als Lehnwort in die mittelalterliche Sprache ein. Die Kugler\*innen oder Kögler\*innen waren die Produzent\*innen von Kapuzenmänteln, die sehr häufig getragen wurden, da es noch keine Regenschirme gab. So wie der Kopf unter der Kapuze unerkant bleibt, bleibt auch die Künstlerin hinter der Kugel verborgen, die sie doch mit so digitaler Meisterschaft mal statisch, mal gleichsam in Bewegung versetzt ins Bild bringt. Die romantische Vorstellung, die Künstlerin male doch immer nur sich selbst, wird umso gründlicher enttäuscht. Diesen assoziativen Gedankengang ausgehend von der Darstellung einer Kugel zu entfalten, mag schon etwas abgedreht erscheinen, da der Gegenstand selbst so konkret und überschaubar ist, doch liegt gerade darin die Spannung dieser Bildfindung. Je mehr man es dreht und wendet, umso undefinierbarer wird der Gegenstand einer einfachen Kugel, umso mehr entzieht sich das Problem einer einfachen Zuschreibung. Die Kugel bleibt rund und opak – und eignet sich in ihrer Beweglichkeit nur schwer zur Wahrsagerei.

Einen ganz anderen Zugang zu dieser Thematik wählte Alan Parkin in seinem Beitrag zum legendären Katalog »Cybernetic Serendipity«<sup>1</sup>, der einige Meilensteine der frühen Computerkunst versammelt. In »How to draw a ball«<sup>2</sup> stellt die Darstellung einer Kugel – oder eines Balles, sofern man deren Differenzen vernachlässigt – primär ein technisches Problem dar:

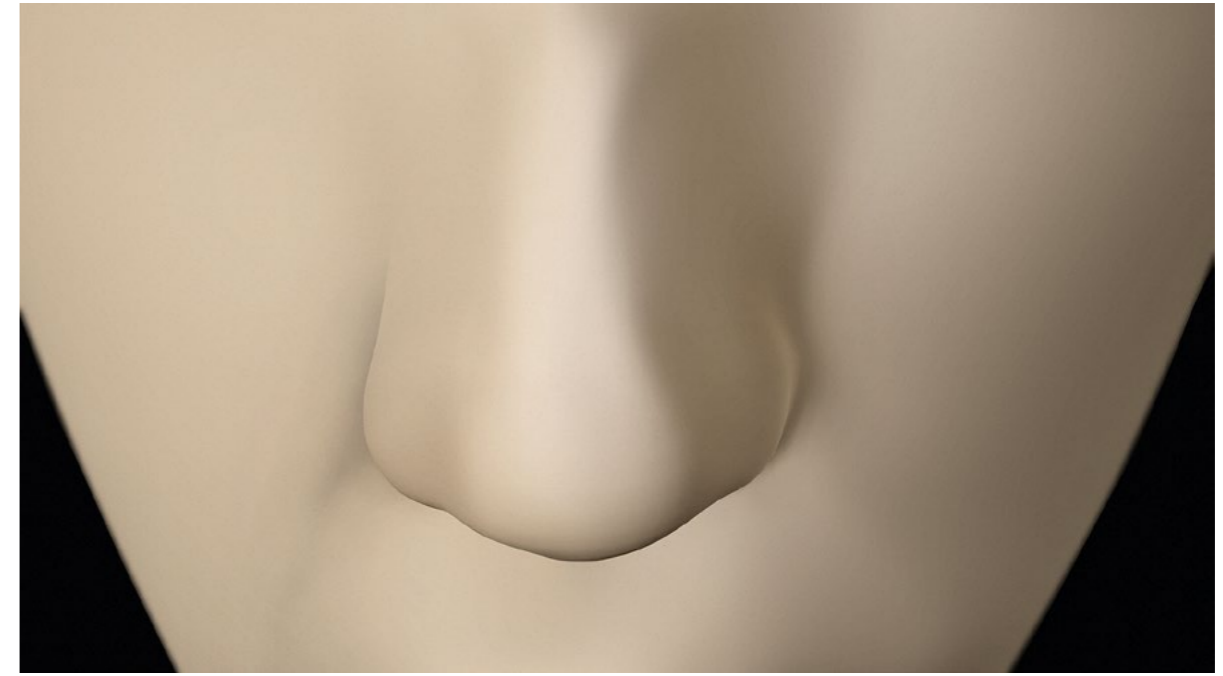
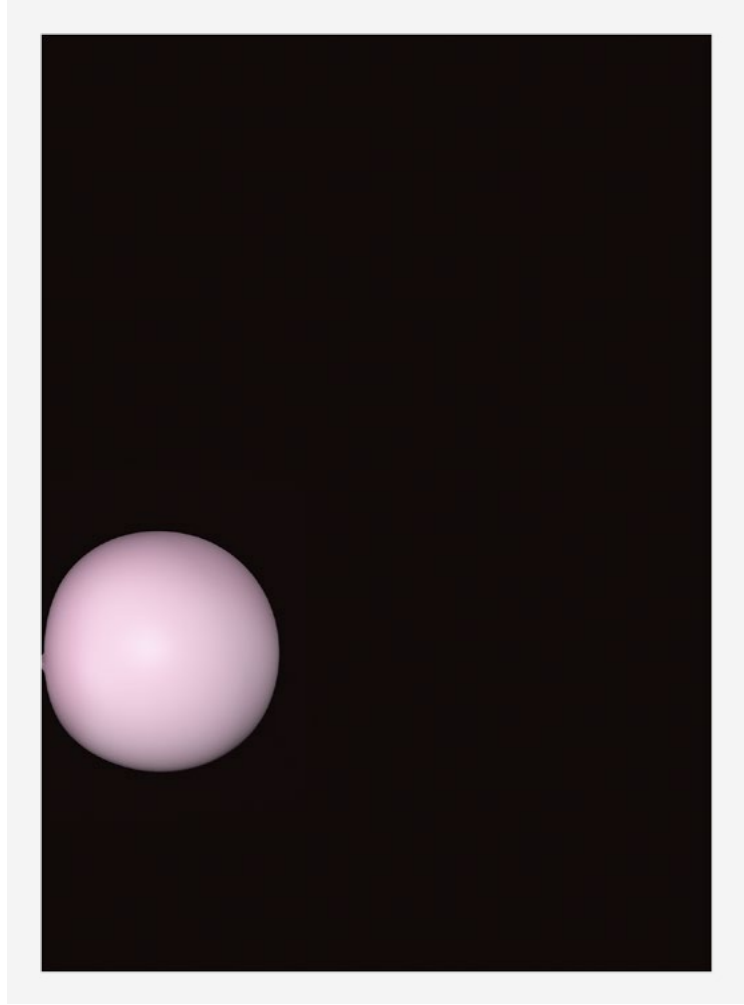
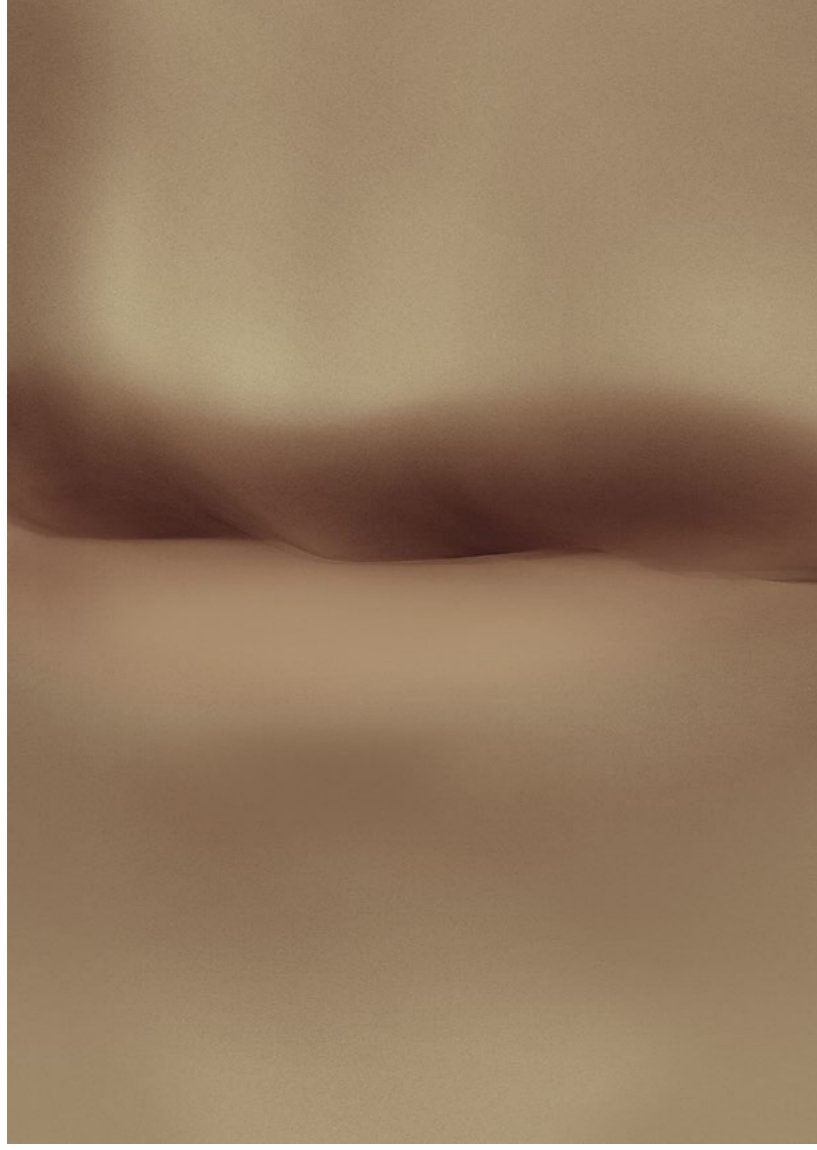
»A ball is a suitable test case, mathematically simple yet beyond the reach of traditional perspective methods. Clearly the same approach enfolds the whole of classical linear perspective by simple specializations. It is also clear that it can be extended to draw other forms which have been mathematically studied, placed in any position in any light. The next important step is to develop a method for specifying natural forms in computable terms. The work in developing a programme is considerable. But once done, it provides a whole range of pictures of imaginary objects, of photographic standard but under various controls. The limit, as before, is the imaginative grasp of the user.«<sup>3</sup>

In seiner lapidaren Formulierung führt Parkin das anachronistische Moment des technischen Fortschritts vor Augen. Der Computer als Apparat zur Herstellung einer Zeichnung löst nicht ad hoc alle künstlerischen Probleme, sondern verlangt der Künstler\*in eine erneute Auseinandersetzung mit den technisch, medial und konzeptuell verlagerten Grundlagen ihres Schaffens ab. Kunst wird dabei auf eine *techné* oder ein Können im Sinne der Beherrschung zeichnerischer Grundfertigkeiten zurückgeworfen, die im modernen Selbstverständnis von Kunst als einer primär diskursiven Praxis immer weiter in den Hintergrund gerückt wurde. Wie bereits Marshall McLuhan betonte, löst ein neues Medium die vorausgegangenen nicht einfach unmittelbar ab, sondern verlangt nach einer grundlegenden Neureflexion des Bestehenden. Damit ändert sich der Kontext, in welchem das Medium wahrgenommen wird. Es geht also darum, sich immer wieder mit Veränderungen vertraut zu machen, um neue Kontexte und Medien als Schlüssel für die Beurteilung älterer Medien zu gebrauchen und vice versa. Die Darstellung einer Kugel eignet sich daher besonders als Testfall, da sie zweierlei vor Augen führt: Einerseits ist die Vorstellung oder Idee dessen, was als ›Kugel‹ betrachtet werden kann, an eine Darstellungstradition gebunden. So kommt kaum eine Kunstgeschichte, gleich welchen Kulturkreises, ohne einen Gründungsmythos aus, in dem ein(e) Künstler\*in sich mit der Zeichnung einer Linie aus freier Hand mühte, um so zum Ausweis ihrer Meisterschaft

zu gelangen. Freihändig einen perfekten Kreis zeichnen zu können, gehört also zum festen Inventar von Künstlermythen und bezeugt regelrecht das Wirken des durch die Hand hindurch geleiteten künstlerischen Genius, wie die Untersuchungen von Ernst Kris und Otto Kurz gezeigt haben.<sup>4</sup> Andererseits verlangt der Computer völlig andere Fähigkeiten und Lösungsansätze, um diese Aufgabe zu bewältigen. Die Bedeutung eines bestimmten Know-Hows ist daher immer relativ zum Kontext seiner historischen Entwicklung. Somit unterscheidet sich auch das notwendige Wissen zur Herstellung einer Zeichnung mit dem Computer, welches sich beispielsweise Alan Parkin in den 1960er Jahren erarbeiten musste, von jenem, das Kugler unter ganz anderen Voraussetzungen hat. So einleuchtend dieses Argument auch erscheinen mag, lassen sich Kuglers Arbeiten, die um die Darstellung einer Kugel kreisen, im Sinne einer konsequent mit den heute verfügbaren Mitteln geführten Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Technik verstehen. Auch nachdem konzeptuelle Kunst und Appropriation Art die handwerklich-praktische Realisierung aus dem künstlerischen Prozess ausgelagerten und die Möglichkeiten technischer Reproduktion reflektierten, erfreuen sich auf dem Kunstmarkt immer noch von Hand angefertigte Kunstwerke, im klassischen Verständnis eines Werkbegriffs, großer Beliebtheit. Wolfgang Brauneis hat darauf hingewiesen, dass Kuglers Hinwendung zum Computer in den frühen 2000er Jahren in eine Zeit fällt, in der noch allerorts ein Malerboom ausgerufen wurde.<sup>5</sup> Damit lässt sich in der Wahl ihrer künstlerischen Mittel auch eine bewusste Gegenstrategie zu gängigen Produktionsweisen erkennen, die sich einer einfachen Marktlogik ein Stück weit widersetzt und andere Felder bearbeitet. Indem Kugler sich immer wieder auf die reduzierte Form einer Kugel konzentriert, schafft sie zugleich indirekte Hommagen an Pionier\*innen der Computergrafik und stellt diese zugleich in die Tradition des künstlerischen Wettstreits, den Paragone mit zeitgenössischer Malerei, Fotografie und digitaler Bildproduktion ein.

1\_ Jasia Reichardt (Hg.), Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts. Studio International special issue, New York 1968  
2\_ Alan Parkin, ebd., S. 84–86  
3\_ Ebd., S. 84  
4\_ Ernst Kris, Otto Kurz, die Legende vom

Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1995  
5\_ Wolfgang Brauneis, Claudia Kugler – grrrrr!, in: Kuba Paris, online: <https://kubaparis.com/claudia-kugler-grrrrr/> (abgerufen: 26.6.2021)

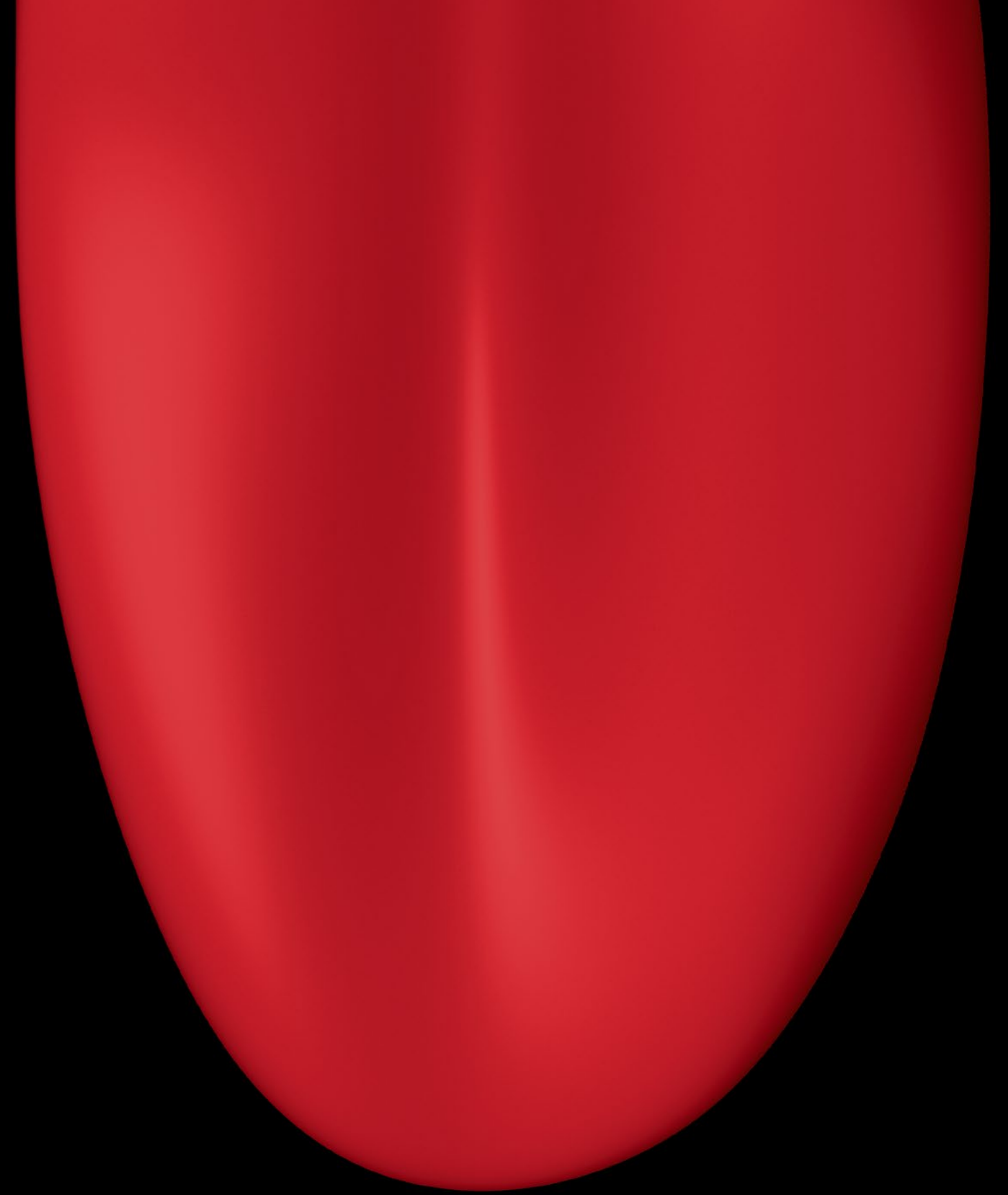


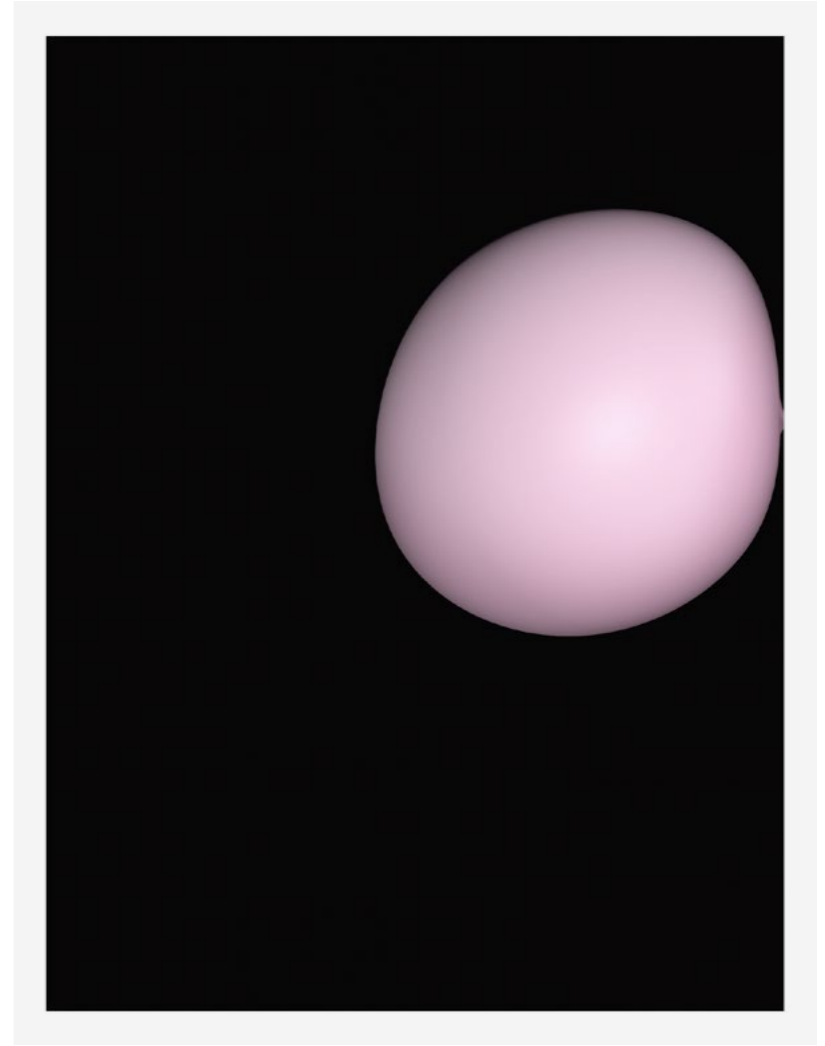
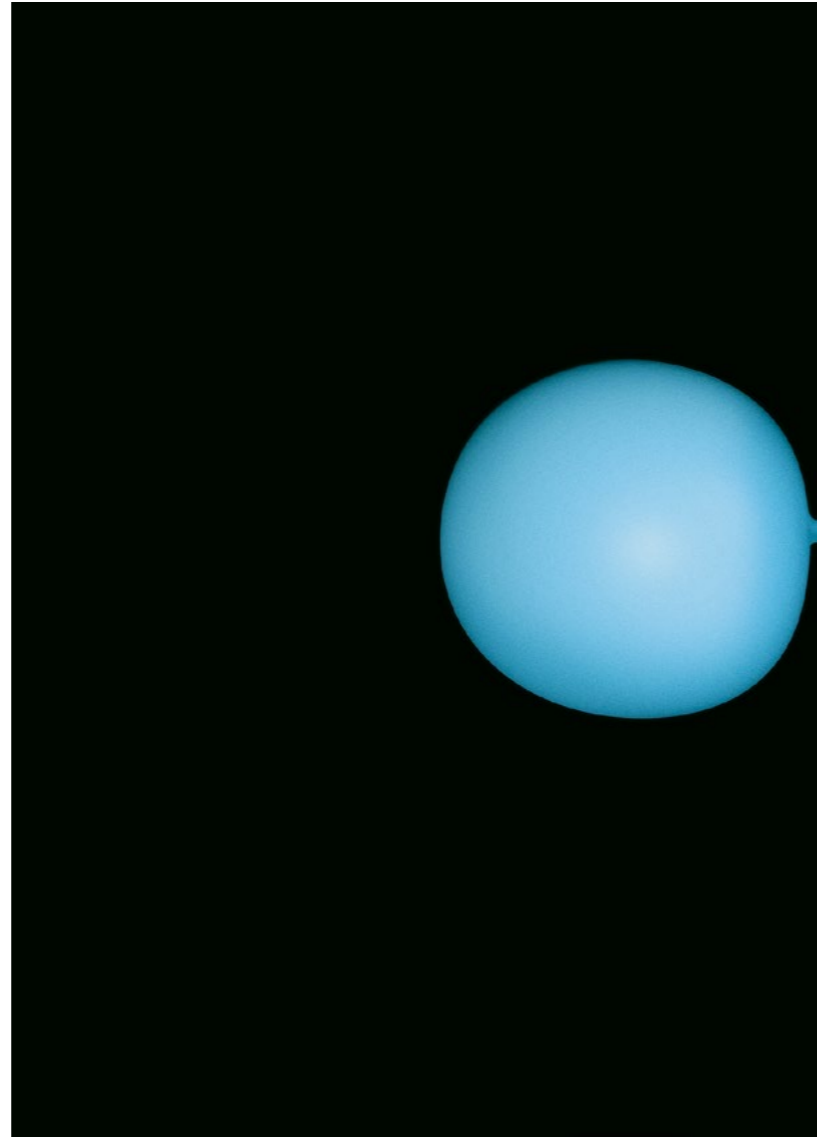
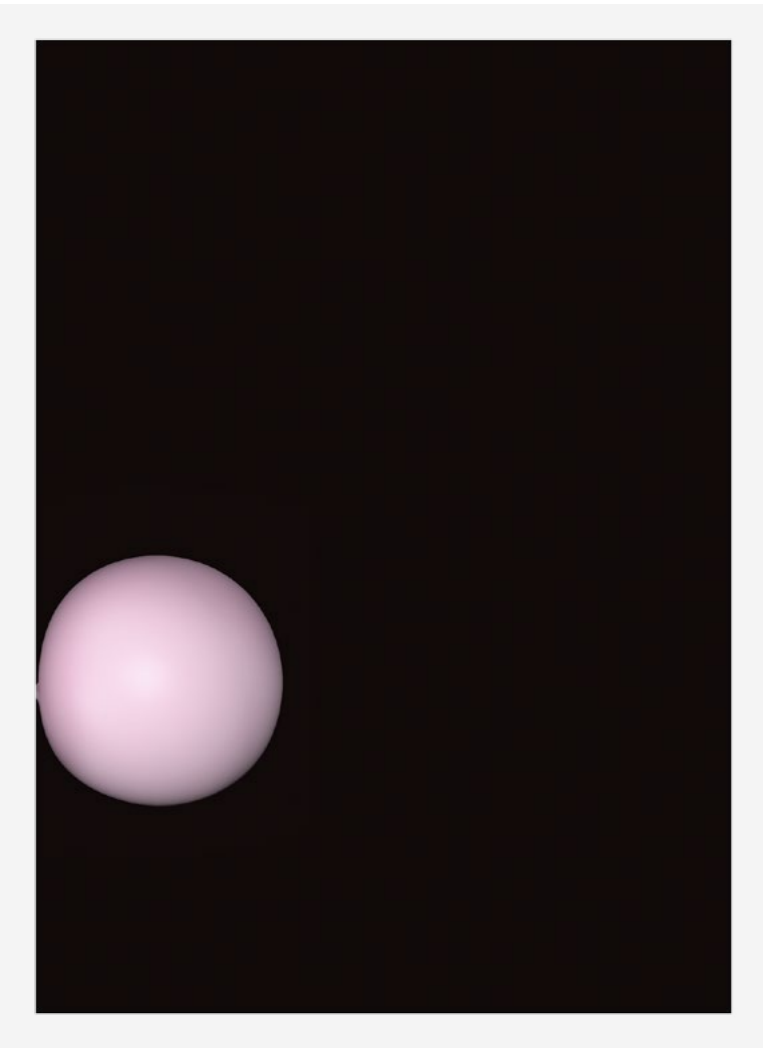
CK1911 CK1906 CK1907 CK1903



## Zunge /

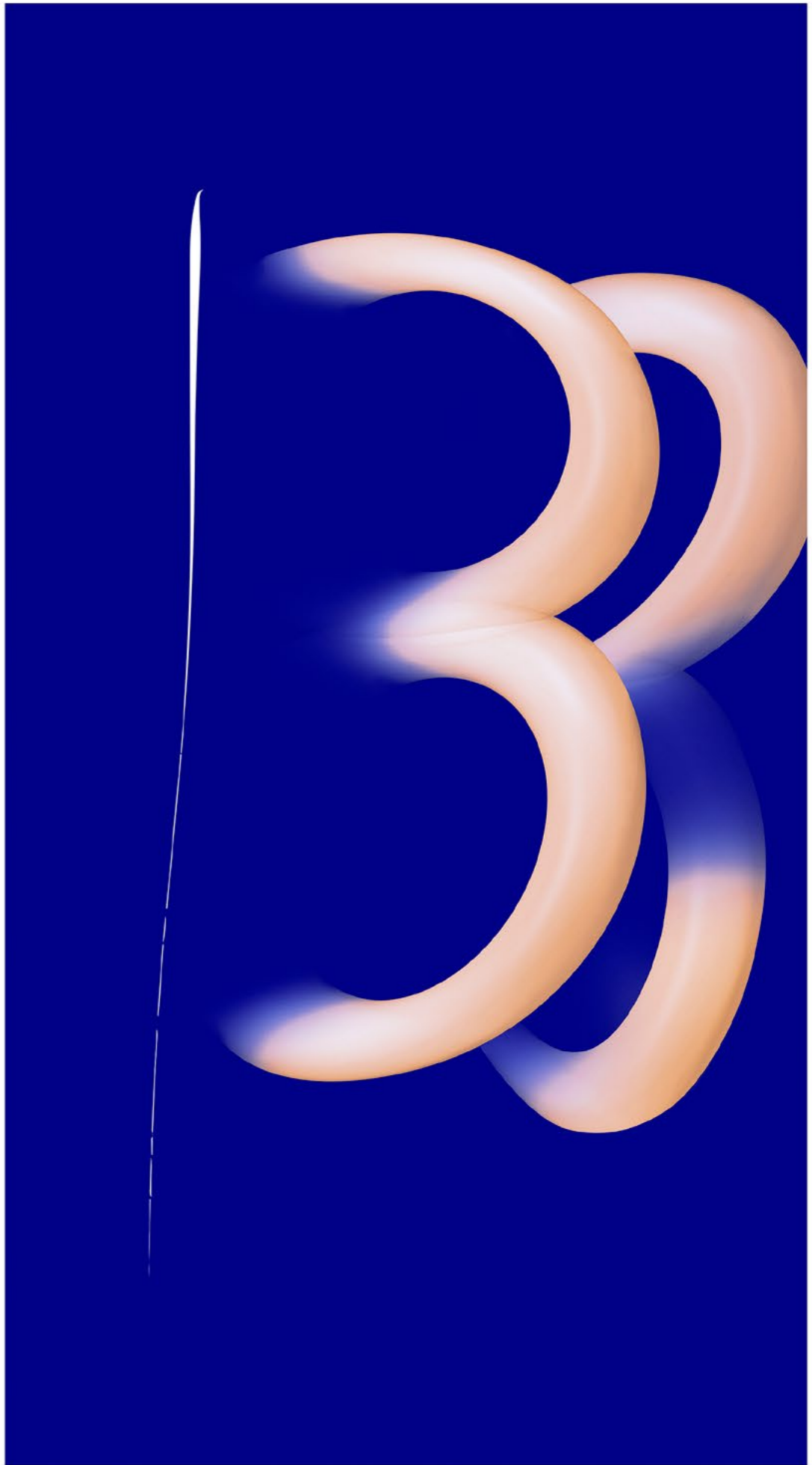
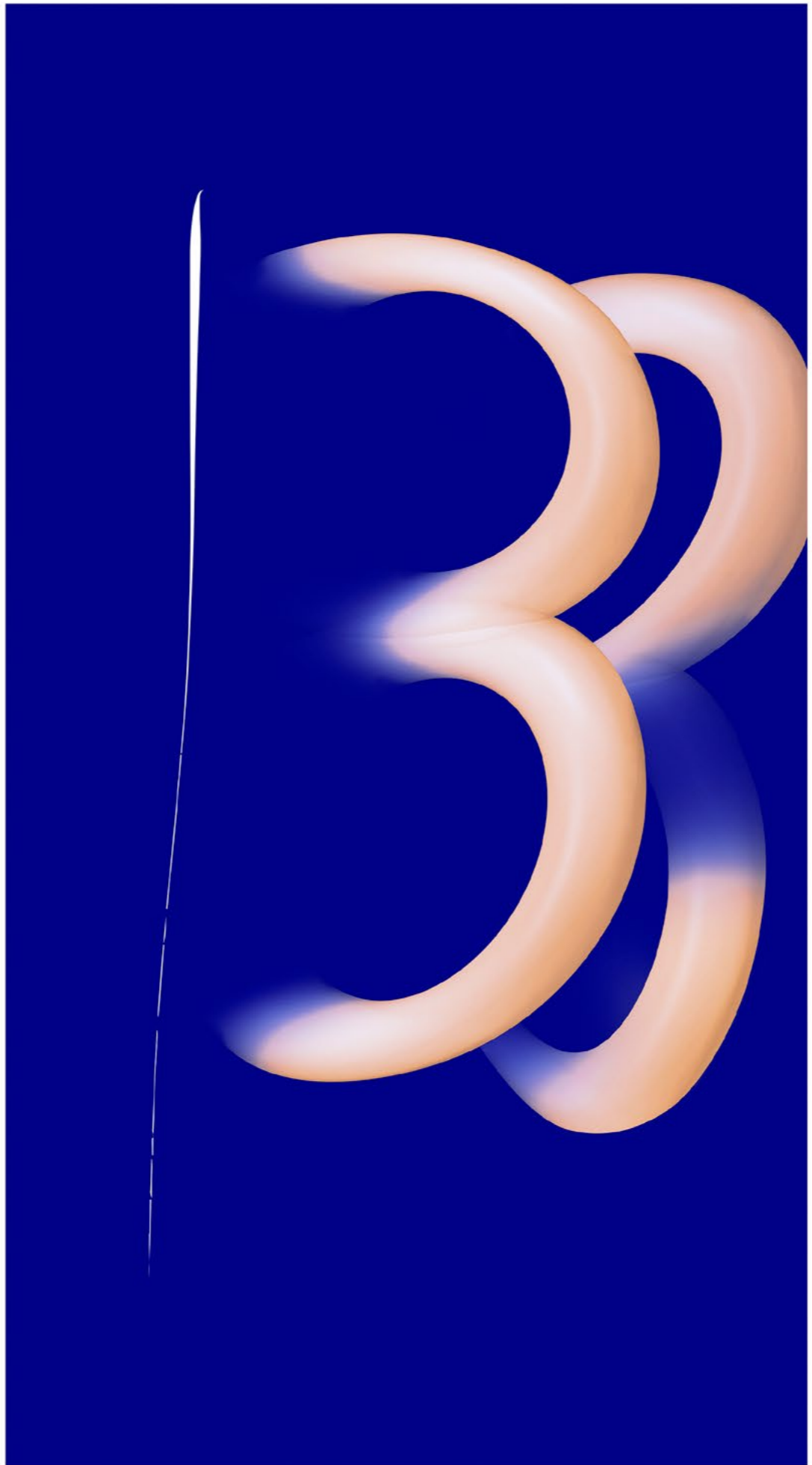
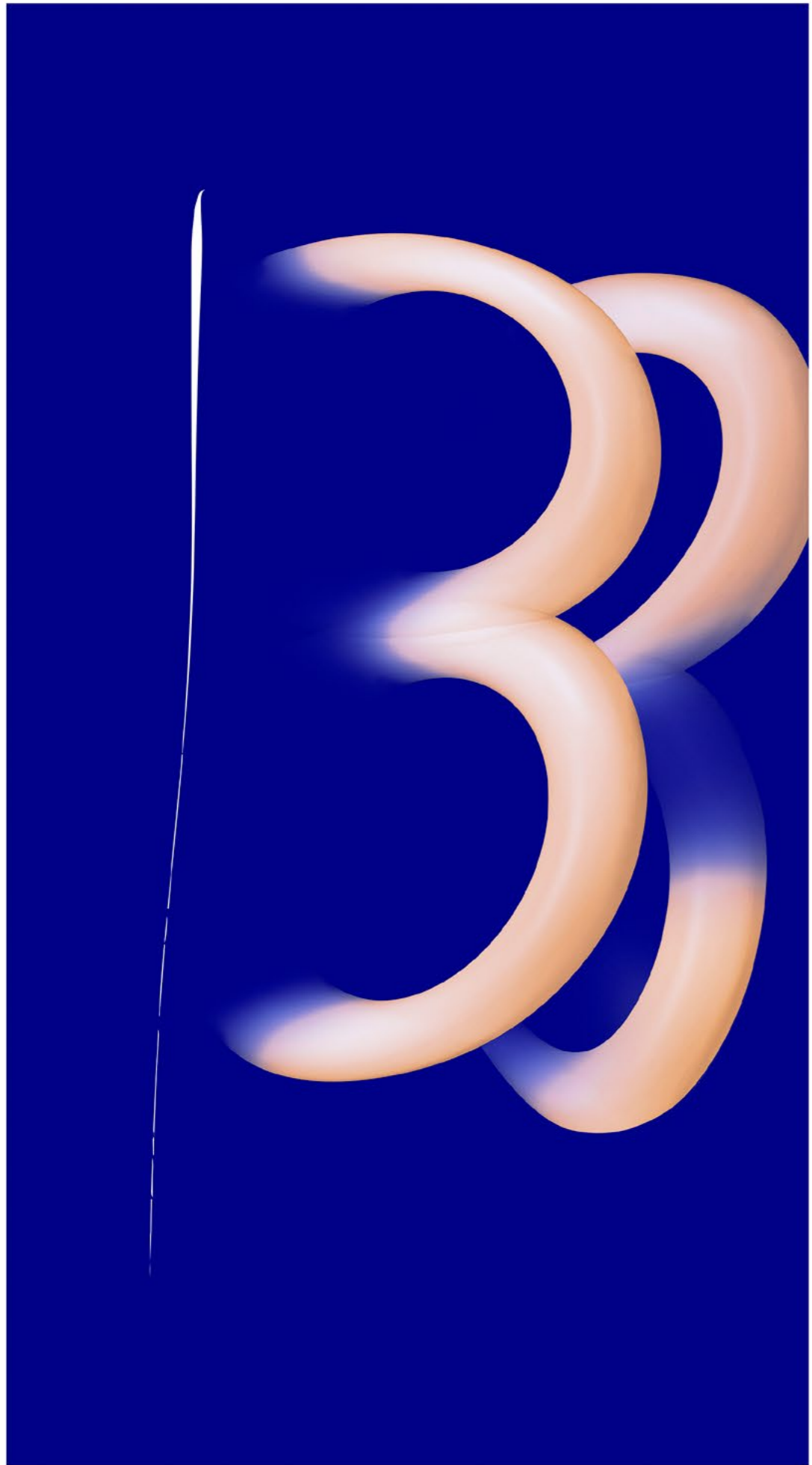
Albert Einstein verschickte gerne ein Porträt mit ausgestreckter Zunge zum Gruß an seine Freunde. Als Band-Logo der Rolling Stones ist der sinnliche Körperteil eine Ikone der Popkultur geworden. Sexappeal und subversive Freigeistigkeit werden diesem Zeichen als Geste der Widerspenstigkeit immer wieder zugeschrieben, je nachdem, wer gerade seine Zunge ausstreckt. Wo dieser archaische Ausdruck seine Ursprünge haben mag, ist dennoch umstritten. Kugler versandte als Einladung zu ihrer Ausstellung »Bill« 2018 in der Nürnberger Galerie Sima genau dieses Motiv in sattem Rot vor schwarzem Hintergrund.



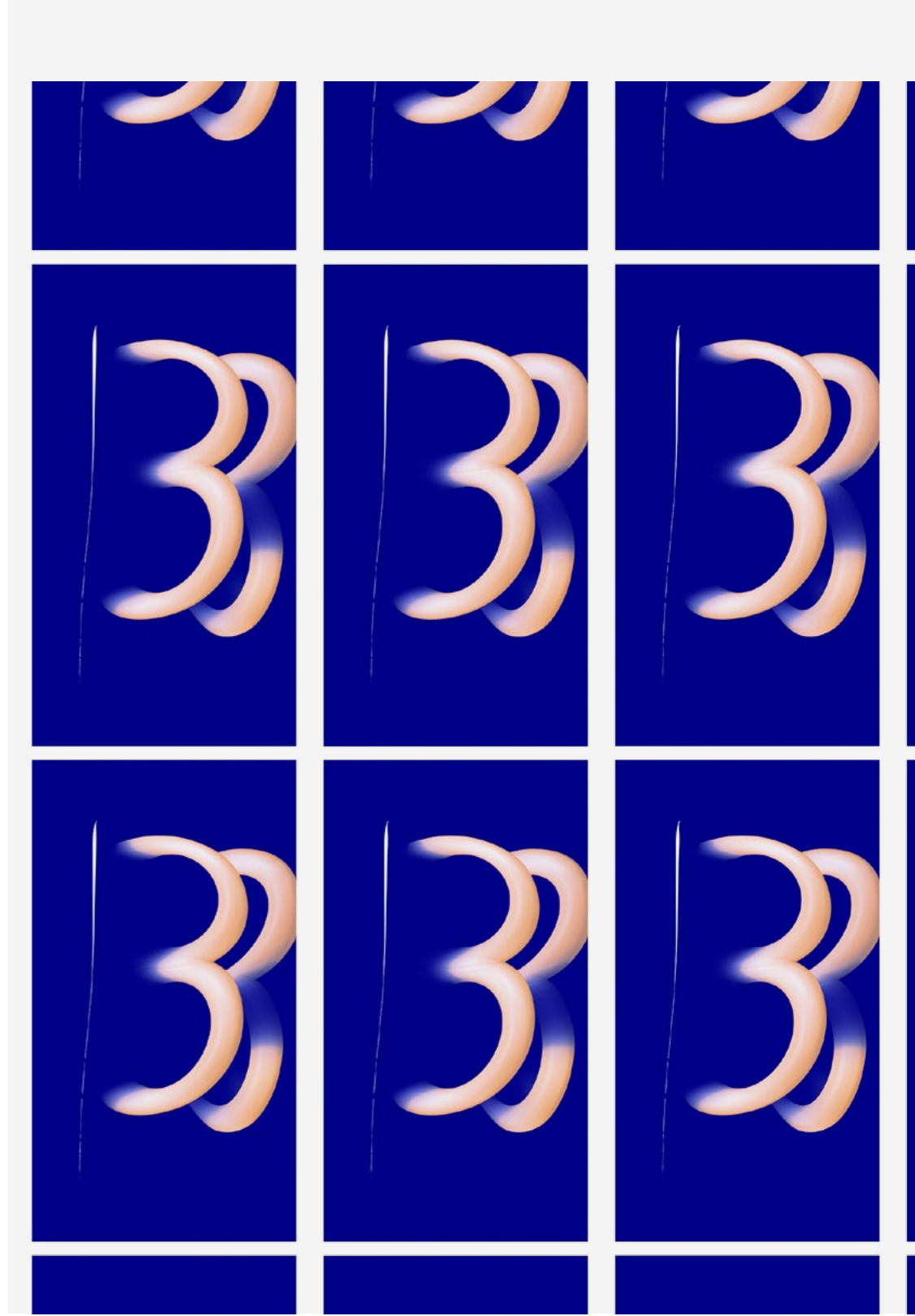
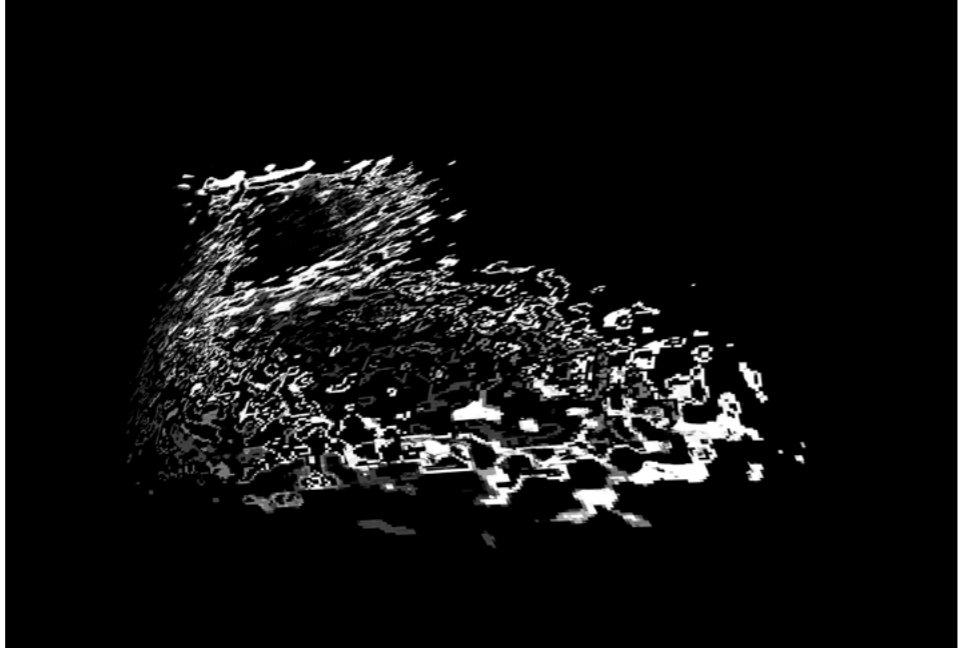


CK1906 CK1902 CK1803









Bauch, Beine, Po, eingespannt in einem hautengen Textil. Kurz: Bodikon. Die Mode der 1980er und frühen 1990er Jahre brachte erstmals körper- und selbstbewusste Kleider auf die Laufstege und schließlich in die Einkaufszonen der Welt. Und in den 2020er Jahren ist die zweite Haut in Form allfälliger Leggings wieder da. In den engen Stretchstoffen wird unbarmherzig jede noch so kleine Körperrundung weniger verhüllt als hervorgehoben und unter einer zweiten Haut exponiert. Das religiöse Motiv des ›vera ikon‹ als Abdruck göttlicher Offenbarung findet einen säkularen Wiedergänger in der Mode, die zudem aus dem Funktionsbereich der Fitness in den rundum optimierten Alltag gewandert ist. Nunmehr ist der Körper nicht lediglich Erscheinung, sondern in seiner ganzen Physis präsent. Aus feministischer Perspektive ließe sich trefflich darüber streiten, ob Frauen darin ihren Körper in der ›Pelle‹ zur Schau tragen oder gerade im selbstbewussten Zeigen etwaiger Abweichungen von normierten Schönheitsidealen ein befreiendes Körperbewusstsein verwirklichen. Diese Ambivalenz zwischen Kulturindustrie und Pop als Protest lässt sich nur schwer auflösen. Formal betrachtet, ist die Angelegenheit sehr viel einfacher. Im Bodikon kann eine elegante Versöhnung zwischen dem modernen Design-Paradigma ›form follows function‹ und barocken Körperformen unter Maßgabe eines effizienten Textileinsatzes gesehen werden. Als Antithese zum Korsett wird nicht mehr der Körper eingespannt, sondern das Kleid – mehr oder weniger bequem – gedehnt. Körperpolitik wird dabei zu einem dehnbaren Begriff. »The Medium is the Massage« – wie Marshall McLuhans freudscher Versprecher schon in den 1960er Jahren besagte.<sup>1</sup>

Wo sich Bildhauer\*innen seit Pygmalion an der perfekten Darstellung von Haut und Stofflichkeit abmühten, wurde der Körper im Alltag der Bodikon-Mode selbst zum Kunstwerk. Sogar Christo und Jeanne-Claude hätten sich dies nicht besser ausdenken können. Unter der gespannten Leinwand zeichnet sich ein begehrenswerter Körper ab. Während Balzacs männlicher Künstler in »Das unbekannteste Meisterwerk«<sup>2</sup> über der Erfüllung seines übersteigerten Schönheitsideals wahnsinnig wird, feiert die Body-Conscious-Bewegung jeden Körper als individuell einzigartigen. Ein Fetischismus, der das Besondere im Alltäglichen findet und der in der Sprache die Differenz von bekleidetem Körper und bekleidendem Kleid nahezu auflöst. Übersetzt man dies in eine Semiotik der Mode, so wird das Kleid zu einem Zeichen

und respektive der Körper der Träger\*in zum Zeichen-träger. Das Kleid wird zum ikonischen Zeichen des Körpers, welchen es verhüllt, da es sich so sehr anschmiegt, bis es ihm zum Verwechseln ähnlich wird und die vorhandenen Differenzen in Stofflichkeit, Textur oder Farbigkeit übersehen lässt. Als Sprachspiel formuliert, geht es um eine Differenz in der Betonung zwischen Bod(y)-Ikon als Körperbild oder bod(y) conscious als selbstbewusstem Körper. Oder als dritte Variante der Bod(y)-Konstruktion, als einer symbolischen Form des Bodybuildings. Anstelle metabolischer Muskelmassen steht beim Bodikon jedoch die Re-Inszenierung vorhandener Rundungen im Vordergrund.

Anstatt jedoch in der Beschäftigung mit den Beziehungen zwischen Bild und Body in einer mimetischen Darstellung von Körpern diesen Fetisch menschlicher Selbstdarstellung zu bedienen, dämpft Kugler derlei Erwartungen. Sie spannt den Bogen gewissermaßen vom anderen Ende des Zeichenuniversums, um ein digitales Bild zu konstruieren, das – wiewohl organisch oder biomorph aussehend – nicht im Geringsten an die Form eines menschlichen Körpers erinnert. Stattdessen lassen sich arbiträre Schriftzeichen in Form des Buchstabens ›B‹ erkennen und lesen. Eine solitäre Variante des Bildthemas legt freimütig sogar die Herkunft des voluminösen B aus einem typografischen Vorbild offen: Hierbei berühren sich das schwerelose, gerenderte B und die auf dem Bildgrund ruhende Versalie, verbunden durch die gemeinsame, hautfarbene Kolorierung. B wie Bild, Bildschirm oder Berührung. Die fast zärtlichen Berührungen eines Touchscreens bilden im Rendering illusionistisch aufgeblasen die Form des Buchstabens ›B‹ nach und fungieren als Bausteine für einen seriellen oder quantifizierten Bildaufbau, bei dem sich ein und dasselbe Bildfeld, von weißem Rand eingefasst, vielfach wiederholt. Diese basale Geste des Bezeichnens oder Beschreibens eines Bildschirms wird in der Wiederholung immer wieder variiert. Körperlichkeit und räumliche Tiefe ergeben sich durch leichte Drehungen. So scheint sich das Bild aus dem Bildschirm wie von einer Membran abzuheben und zugleich wie in einem Nebel oder einer Flüssigkeit darin aufzugehen. Das digitale Bild stellt keinen unmittelbaren Körperbezug aus, indem es ein Objekt im Bildraum positioniert und inszeniert. Vielmehr bildet das Bild selbst einen Resonanzkörper, der einen abwesenden Körper anklingen lässt, als Spur, als Echo, als leiser Sound.

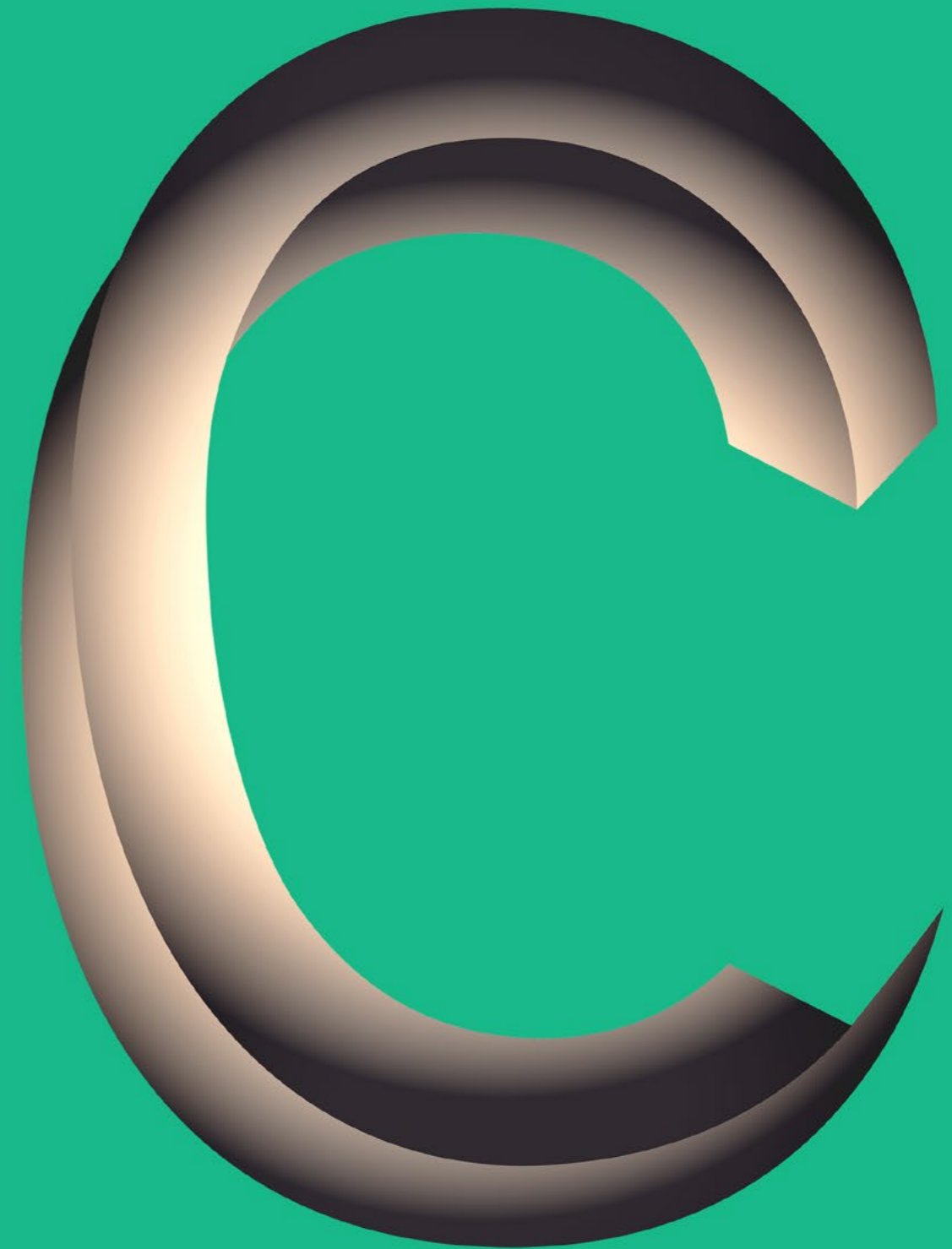
>

Die Fragilität dieses Bezugs wird dort noch besonders deutlich, wo weiße Kratzer im Bild zu sehen sind, die gleichzeitig formgebend wie destruiierend wirken, auf das ›Gemachte‹ auch des Verhältnisses von Figur und Grund im Illusionsraum ›Bild‹ verweisen. Lucio Fontanas Schnitt durch die Leinwand erhält ein Update in den Bildschirmberührungen der Künstlerin, die seit 2016 in einer Zeichensoftware mit dem Finger am iPad zeichnet. An den Screens der unzähligen Mobile Devices hat sich der Nimbus des Unberührbaren erübrigt, der mit dem modernen Tafelbild stellvertretend für die hohe Kunst assoziiert wird und der immer schon in Widerspruch mit dem außermuseal ›realen‹ Bild-Objekt-Gebrauch stand. Kratzer auf Handys, Schutzfolien oder die ewigen Abdrücke von Fettfingern gehören längst zu alltäglichen Erscheinungen, ohne dass eine ›niedrigschwellige‹, taktile Bilderfahrung alle Wünsche befriedigen könnte. Immer wieder zerfließt die Illusion perfekter Darstellung in genau dem Moment, wo es interessant werden könnte. Damit eignet sich dieses ›B‹ auch als Verweis auf ein »Big Other«<sup>3</sup>, ein Anderes des Bildes, das sich immerzu entzieht. Andererseits zeigen sich hier aber auch Spuren der Produktion und der Produzent\*in, die im Bild ausgewischt werden, aber dennoch als Fehler, als Flecken oder Verweise gegen jede Bildintention erhalten bleiben.

1. Vgl. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, New York 1967

2. Vgl. Honoré de Balzac, *Das unbekannteste Meisterwerk*, Leipzig 1989

3. Vgl. Jacques Lacan, *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, Wien 2016



M  
T  
A  
N  
G

M  
T  
A  
N  
G

M  
T  
A  
N  
G

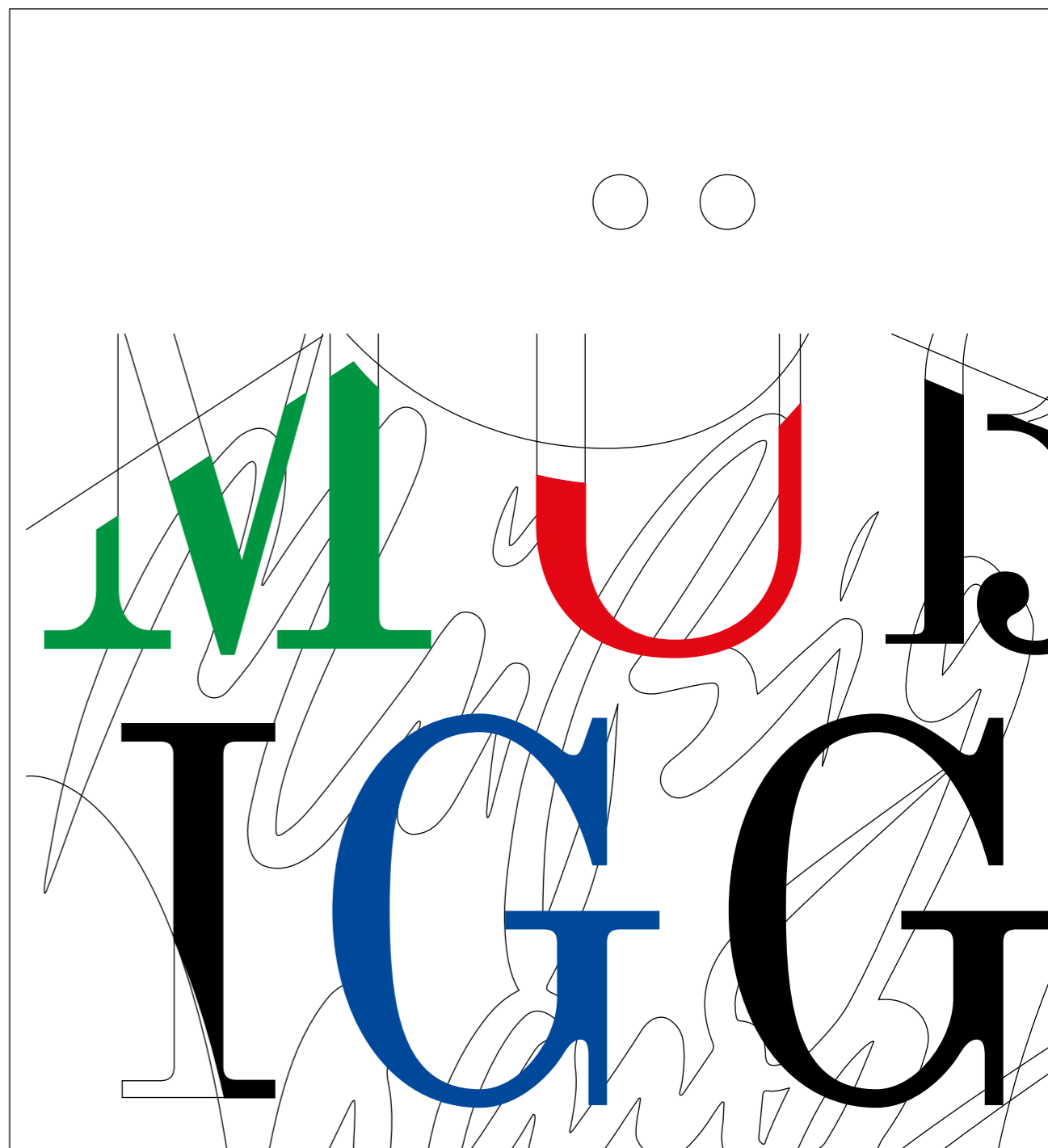
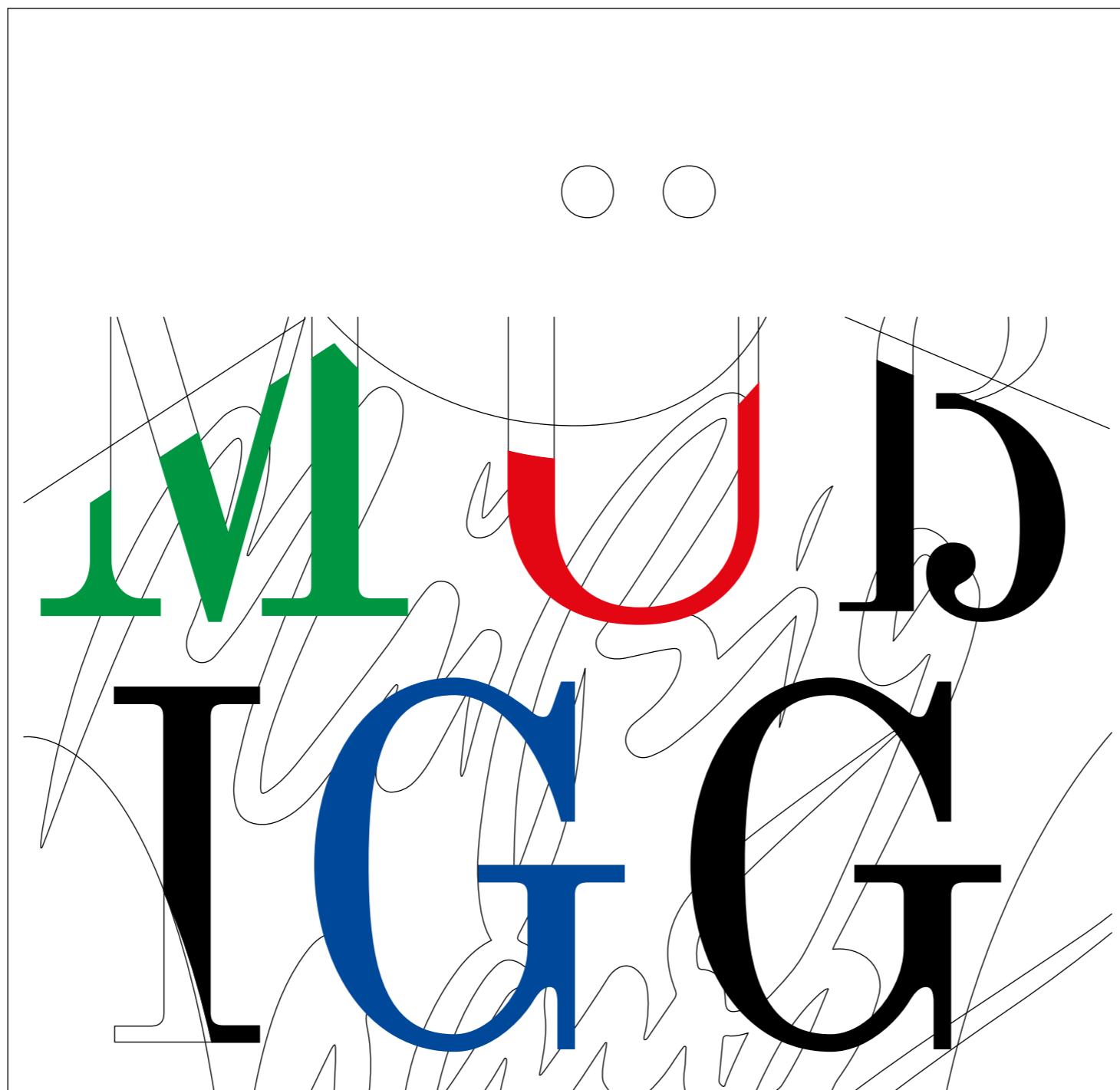
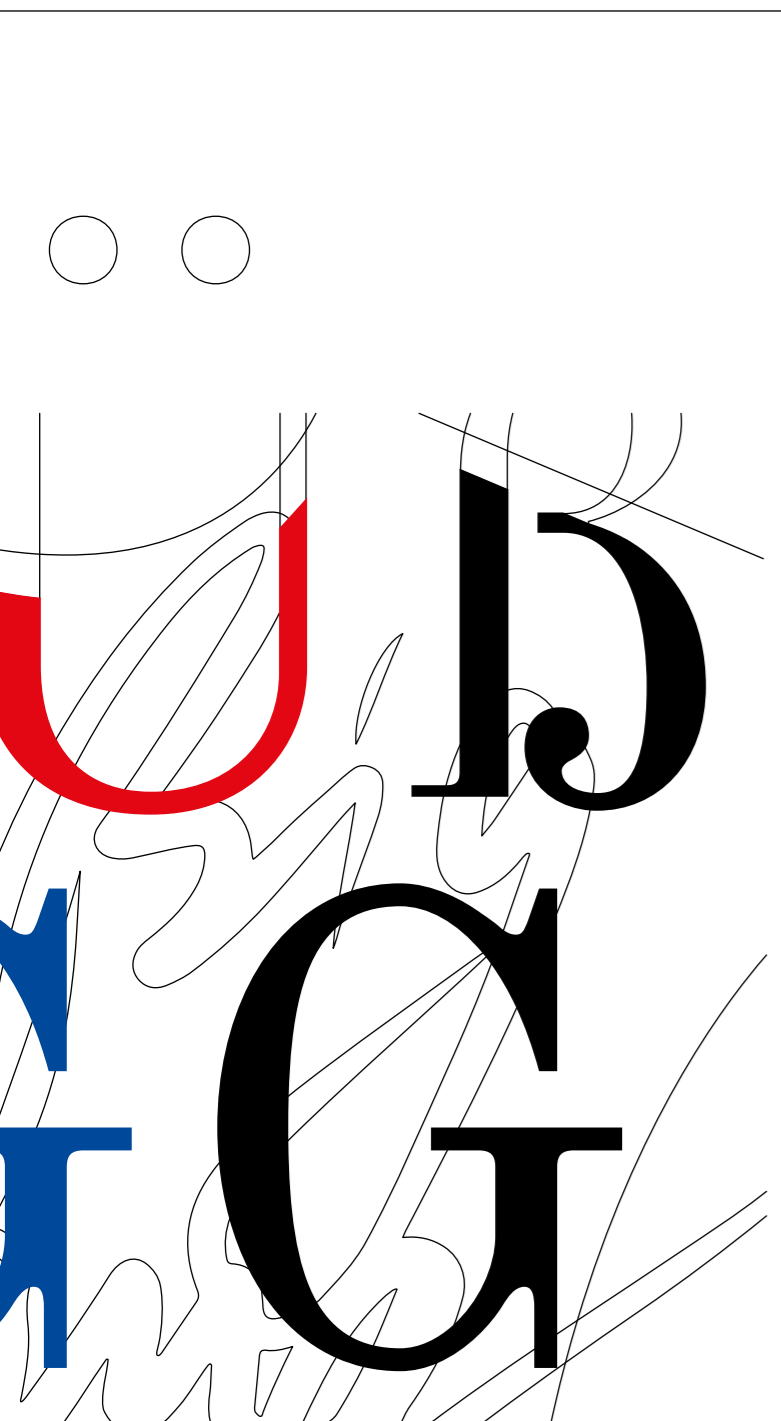
M  
T  
A  
N  
G

M  
T  
A  
N  
G

M  
T  
A  
N  
G









Das Copyrightzeichen – der Buchstabe »c« in einem Kreis – ist ein so geläufiges, konventionelles Zeichen, dass es wohl auf der ganzen Welt unmittelbar erkannt und in seiner Bedeutung verstanden wird. Als Stellvertreter vertritt es die Logiken kapitalistischer Warenförmigkeit, des freien Marktes und des uneingeschränkten Konsums, das in der Spätzeit der Appropriation Art mit marktkritischem Impetus etwa von Rob Scholte – stilischer mit Referenz an Andy Warhol – im Siebdruckformat bearbeitet und als konzeptueller Träger für die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Selbst- und Rollenbild wurde: »Selfportrait« (1988). Kuglers Auseinandersetzung scheint in eine vergleichbare Kerbe zu schlagen, geht jedoch – anders als Scholtes Aneignung – von einem ebenso produktiven wie persönlichen Missverstehen aus: indem sie das »c« im Kreis so gebraucht, als wäre es ein Piktogramm ihres Namens – Claudia Kugler, das »c« auf einer fast automatisch von einer aus der grafischen Kreisform aufgerundeten Kugel. Kugler inszeniert die Initialen ihres Namens als eine minimale Bedeutungsverschiebung und setzt die Idee einer Signatur in Differenz zum Anspruch eines Urheberrechts oder geistigen Eigentums, das durch das seinerseits unbeschränkt verfügbare Copyrightzeichen markiert wird. Dem konventionellen grafischen Zeichen wird somit eine persönliche Bedeutung mitgegeben, die vielen wahrscheinlich gar nicht auffallen dürfte, die aber dennoch quer steht zur beschriebenen konventionellen Bedeutung. Das Recht auf eine kommerzielle Reproduktion des Bildes zum Verkauf wird konterkariert durch die Logik einer Signatur als Ausweis der individuellen Leistung oder Beglaubigung, die sich gerade nicht reproduzieren lässt, sondern an die Person der Künstlerin gebunden bleibt. Damit wird das Verhältnis zwischen Produkt und der Produzentin dieses Bildes als künstlerische Arbeit problematisiert.

Während Marcel Duchamp der Legende nach ein Pissoir eines beliebigen Fabrikats auswählte, um es mit der Signatur seines weiblichen Alter Egos »Rose Selavy« als künstlerisches Readymade zu markieren, besetzt Kugler ihre künstlerische Arbeit mit einem Zeichen, das in seiner Bedeutung als »Copyrightzeichen« ihren Anteil an deren Herstellung fast vollständig anonymisiert. Gleichzeitig wird ihr Name zu einem Platzhalter für die Warenform der künstlerischen Arbeit verkürzt. Das Individuelle bleibt nur noch in der Form eines arbiträren Zeichens sichtbar, das nurmehr für diejenigen lesbar ist, die es in den Kontext der Künstlerin bringen. Dies lässt sich jedoch nicht als Ausdruck eines narzisstischen Kunstwillens verkürzen, dem es primär darum ginge, noch dem letzten seiner Hervorbringungen den eigenen Stempel aufzudrücken. Vielmehr werden Geste und Anspruch der Signatur, das Anmelden des Urheberrechts selbst problematisiert. Somit lässt sich darin eine Semiotik erkennen, die den Prozess der Entfremdung zwischen Person, Rolle und künstlerischer Arbeit, wie er für den Kunstmarkt konstitutiv ist, auf ein Bildzeichen konzentriert. Vereinfachend formuliert, ist ein Kunstwerk dann fertig, wenn es als Produkt verkauft werden kann und somit den Verfügungsbereich der Künstler\*in verlässt. Doch belässt es Kugler nicht bei dieser Umcodierung oder Doppelprägung, sondern spielt sie in Variationen immer weiter durch und trägt die gebrochene Referenz auf ihre Autorschaft bis an die Grenzen der Unkenntlichkeit.

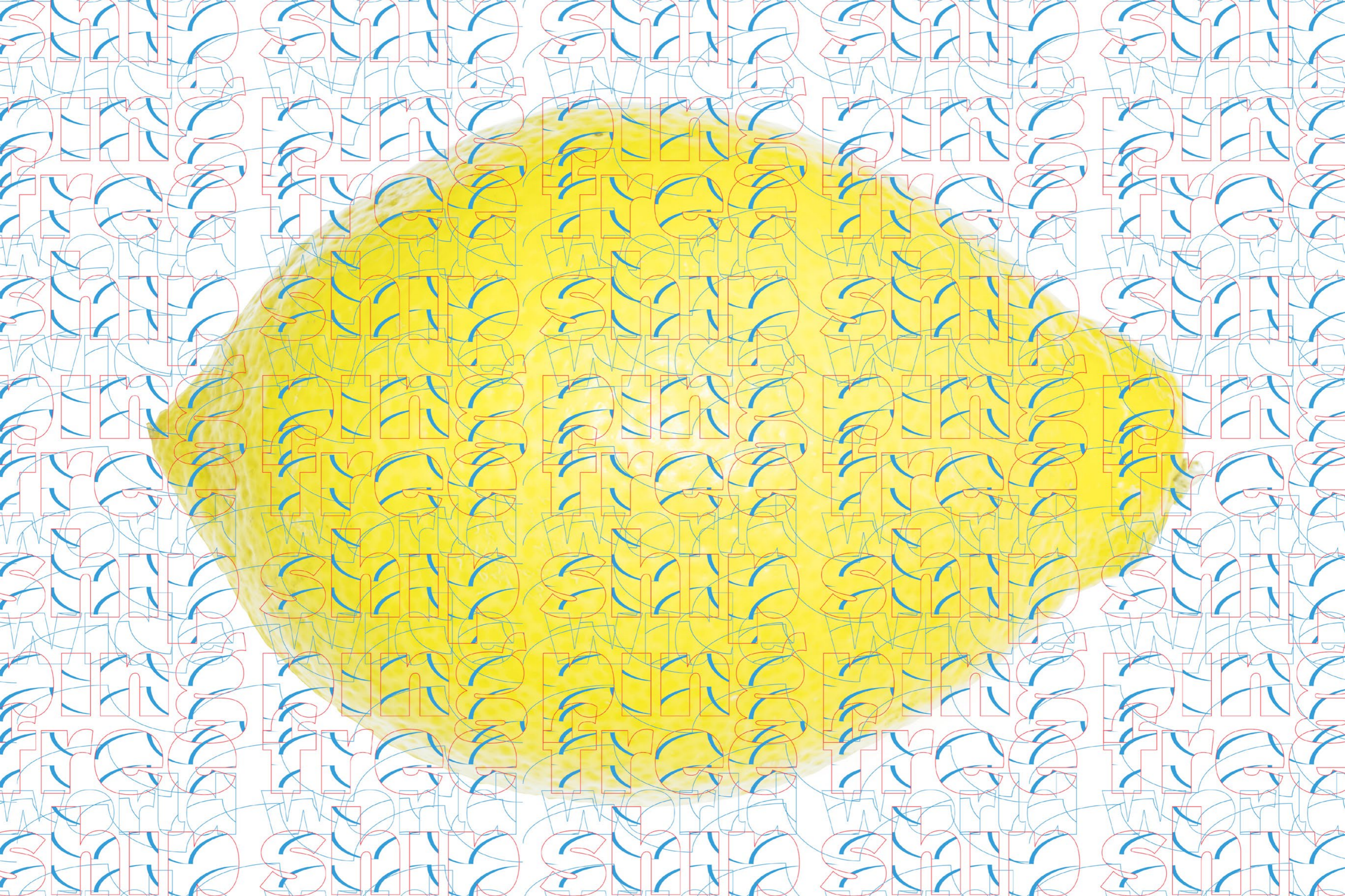
»Free shipping world wide«. Diesen Satz spannt Claudia Kugler über ein querformatiges Bildobjekt zu einem schwer zu entziffernden, seriellen Buchstaben-Netz und legt eine fotografierte Zitrone hinein. Die künstlerische Arbeit bleibt aber, wie so oft, »Untitled« (2017). Als sei es schon genug der Worte, die hierbei bild- und wahrnehmungsbestimmend sind. Wie die kleinen Plastiknetze im Supermarkt kann auch dieser Kontext leicht übersehen werden, wo das Begehren zu sehr auf die saure Zitrusfrucht gerichtet ist, die das Bild in den Fokus rückt. Und dennoch hält das Netz alles zusammen. Durch die feinen Kontur-Maschen des Textgewebes schimmern schemenhaft die Umrisslinien von Meereswogen und verstärken das Wortrauschen zu einem lautmalerschen Bildrauschen. Die Lettern verknoten sich zu einem All-over aus konkreter Poesie. Wie bei einem Rebus sind Bild und Text miteinander zu einem Rätsel verknüpft. Was wäre wohl der Zusammenhang zwischen Objekt und Sprache, Bild und Text? Wie sehr wird er davon bestimmt, dass es dieses Bild einmal gibt, obwohl sich das Motiv leicht reproduzieren, die aufwendige Präsentation als Diasec-Objekt mit einer Unterkonstruktion aus Aluminiumleisten konfektionieren ließe? Mit etwas Abstand betrachtet, verschwimmen die dünnen Linien der Lettern im weißen Rauschen des Hintergrundes. Dennoch sind die blauen Wellenlinien als vage Erinnerung an ein(en) Meer(wert) leise zu vernehmen, auch dort, wo sie als ornamentales Zeichen gar nicht mehr identifiziert werden. Es bleibt – dem aufwendigen Materialeinsatz zum Trotz – eine feine, fast homöopathische Differenz, die das Bild von der weißen Wand des Ummaumes abhebt. Diese Verpackung ist äußerst zurückhaltend und lässt das gleichermaßen alltägliche wie auratische Objekt – Zitrone – geradezu losgelöst schweben. Das Netz erscheint lediglich als Spur des Transports, den eine ästhetische Erfahrung, die sich ganz in der Betrachtung versenkt, doch übersehen könnte.

»Free shipping world wide« klingt wie der Soundtrack eines grenzenlosen Freiheitsversprechens. Doch zugleich bindet dieser Satz das Bild an den Kontext des Kunstmarktes wie die Zitrone an den Wochenmarkt oder den Handelshof. Bild und Frucht sind Produkte einer weltweiten Warenzirkulation, deren Lieferketten unsichtbar bleiben. Lediglich die Märkte, auf denen die Waren gehandelt werden, unterscheiden sich. So wie sich der Markt für Waffen von einem Markt für Nahrungsmittel nur durch die gehandelten Waren, nicht jedoch durch die Mechanismen des Handels unterscheiden. Für den Kunsthistoriker David Joselit hat die zeitgenössische Kunst einen post-auratischen Zustand erreicht und ist längst eine »Nach-Kunst« (»After Art«), indem der Wert von Werken nur noch als Zirkulation von Waren in einem globalen Netzwerk zählt und Werke regelrecht zu ihrer eigenen Währung werden.<sup>1</sup> Kunst wäre demnach nur noch eine sentimentale Kategorie, die der Ware eine anachronistische, nostalgisch-emotionale Qualität zuschreibt, die jedoch nur noch zählt, wenn sie sich auch ökonomisch auszahlt.

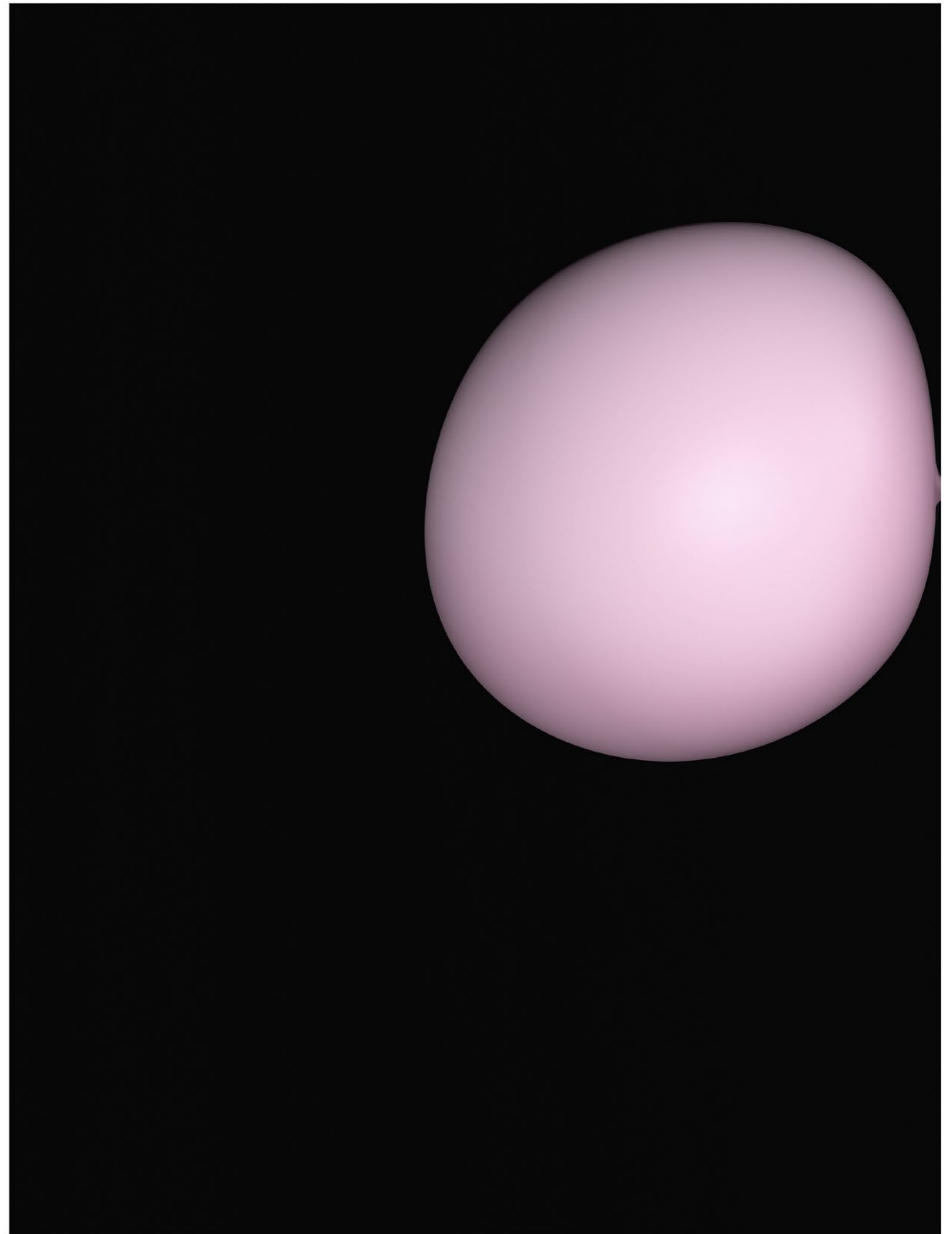
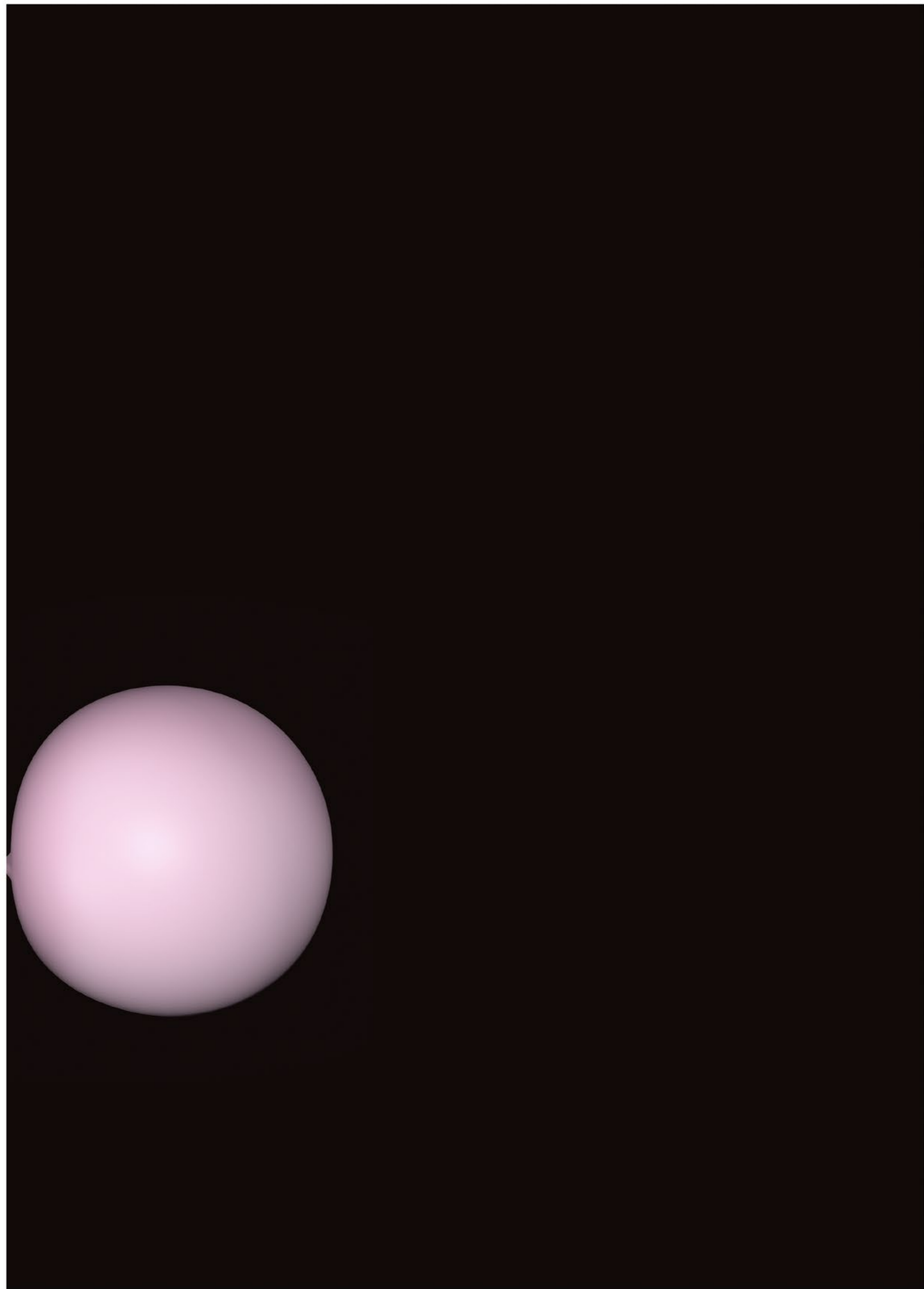
Wäre es nicht amüsant, sich ein Freihandelslager vorzustellen, in dem Kuglers kleine Zitrone eingelagert würde, um in künstlicher Verknappung des Angebots ihren Wert zu steigern? Um aus einer Zitrone Gold zu machen? Das wäre wohl eine unheimliche Renaissance der Alchemie. Doch hängt dieses Gedankenexperiment in der Luft, wie die Zitrone auf dem Bild an der Wand, wenn man den Kontext der Produktion und Distribution übersieht. Erst das Netz(-werk) des Handels macht aus der Zitrone eine Ware. Auf dem Kunstmarkt erhält Kunst ihren Preis. Das Geld wächst nicht auf den Bäumen. Auch in Zeiten des »World Wide Web«, Amazon und weitreichender Freihandelsabkommen behält das »Free shipping world wide« einen bitteren Beigeschmack, da die Zugangsbedingungen zu diesen »freien Märkten« immer noch streng reguliert werden. Es gibt Plantagen und Streuobstwiesen. Unbegrenzte Migration von Objekten und Subjekten ist immer noch eine mächtige Illusion.

<sup>1</sup> Vgl. David Joselit, After Art, Princeton / Oxford 2013

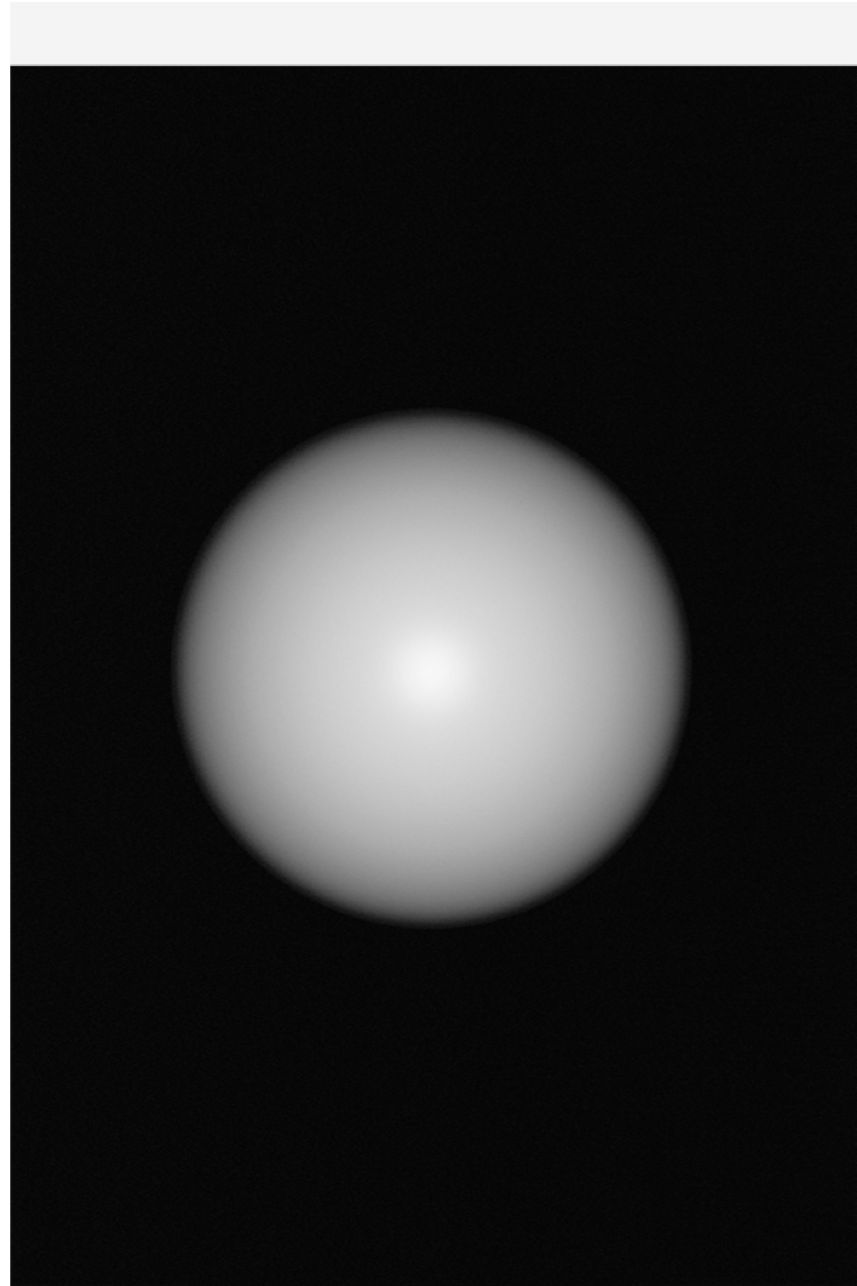




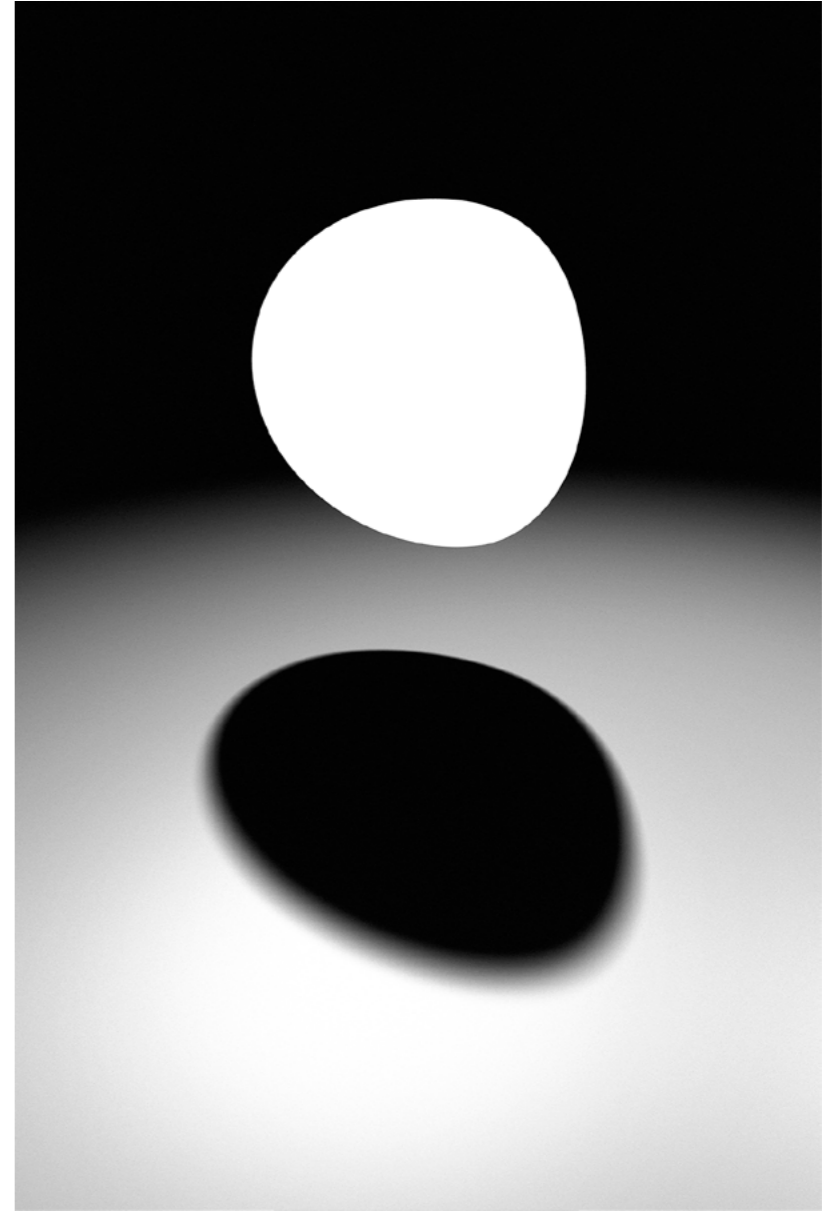


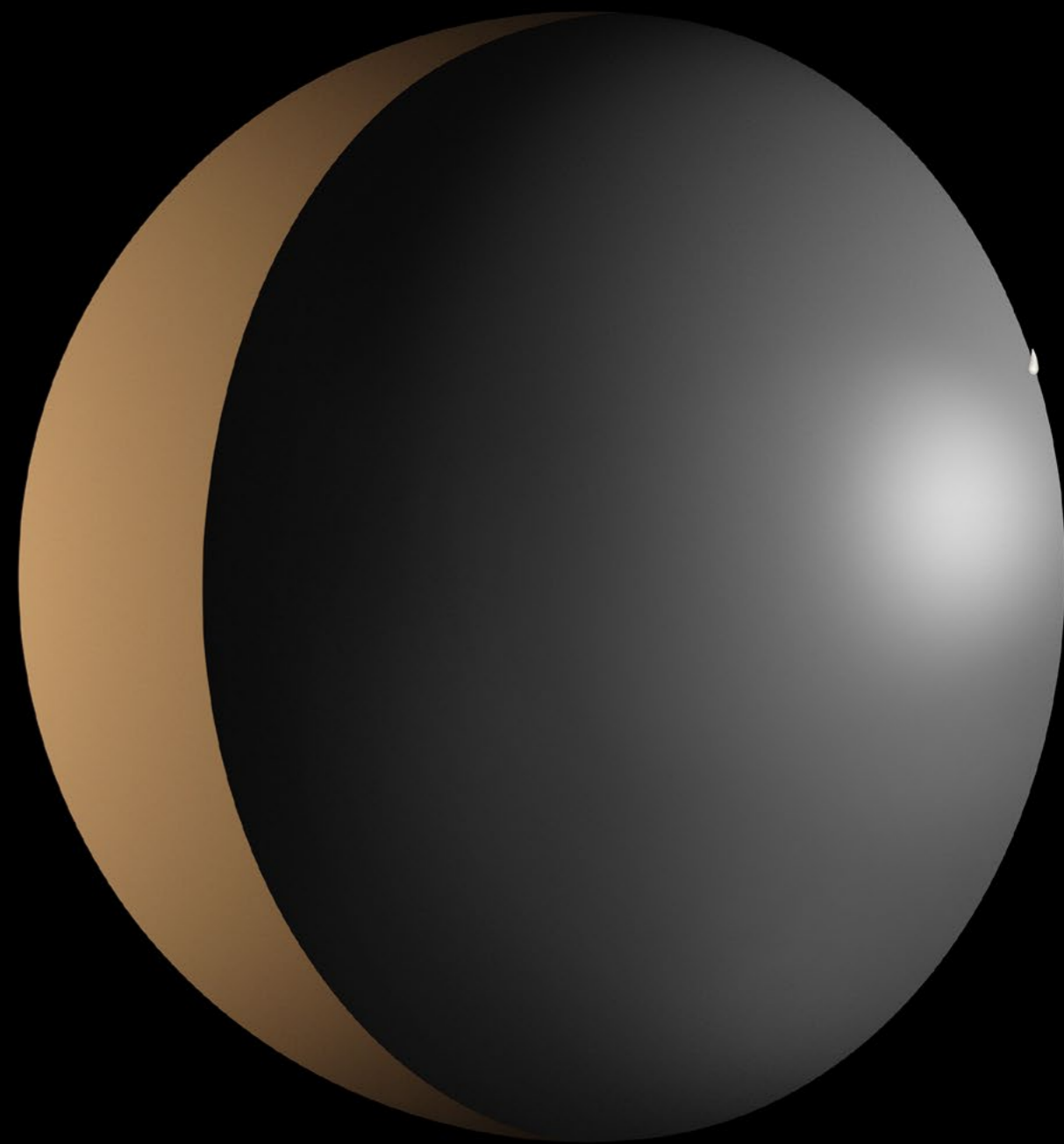
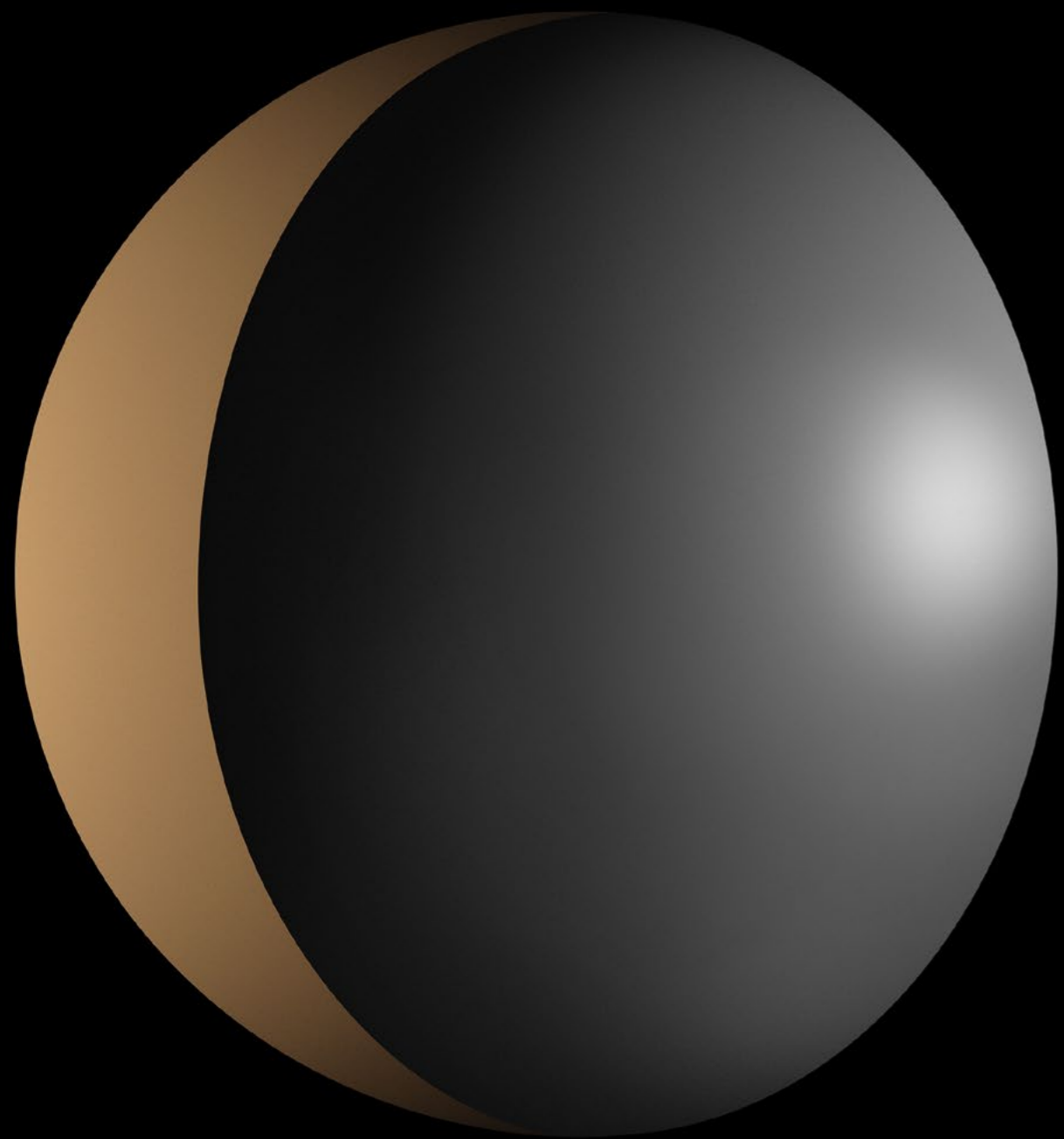


↑ CK1803    ↑ ↑ CK1906    ↑ ↑ ↑ CK1716



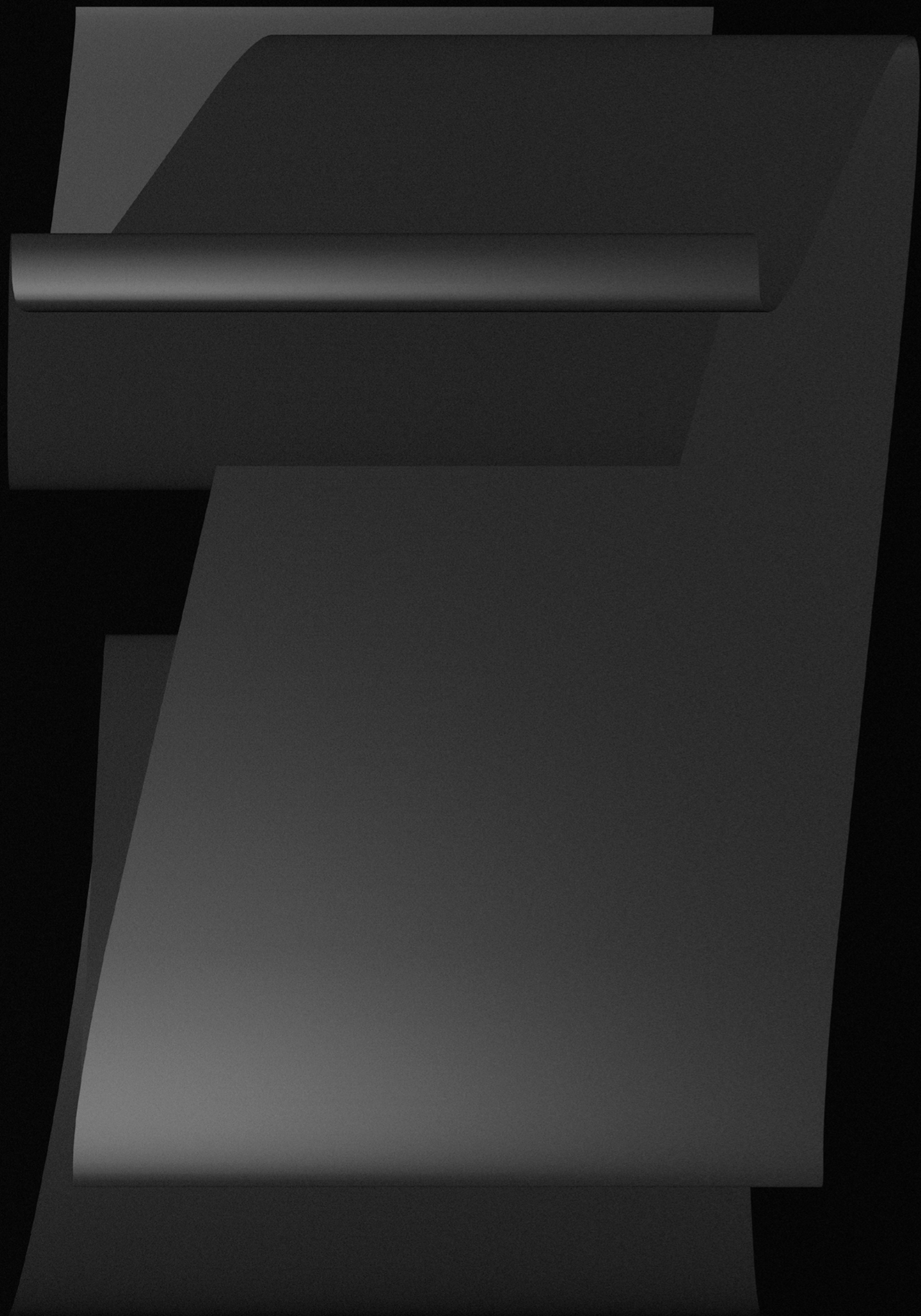
CK1905    CK1607    CK1401

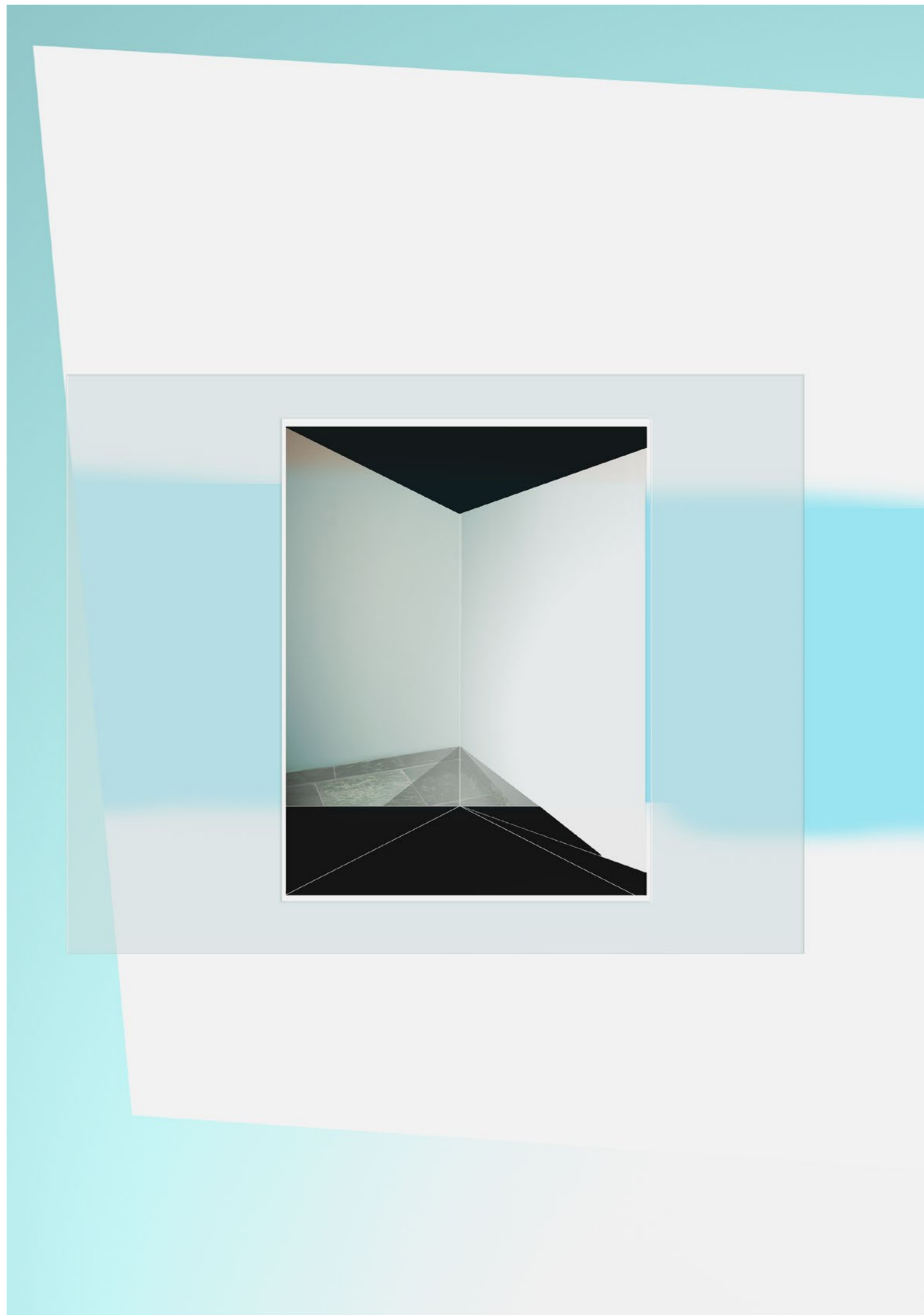
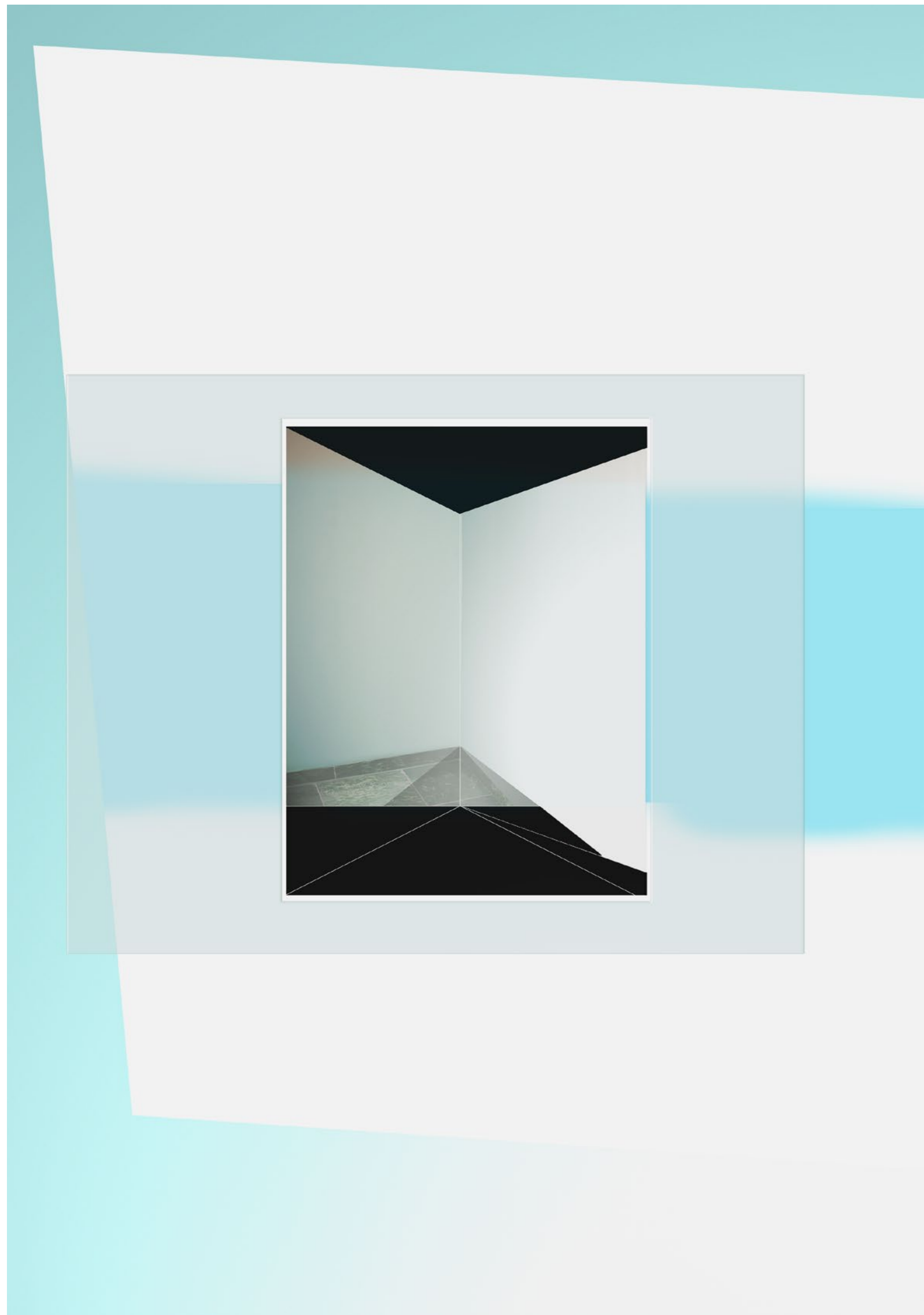






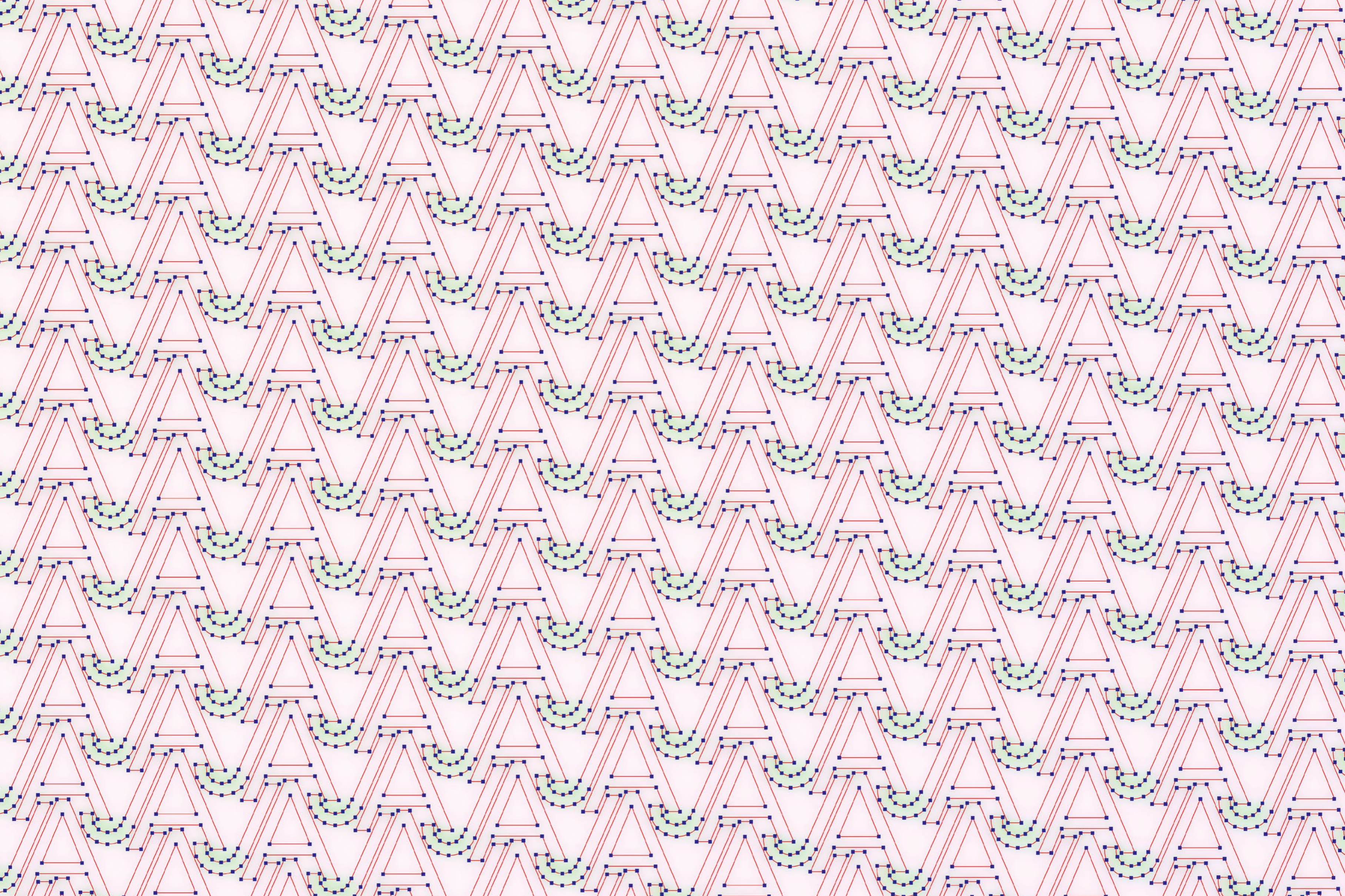




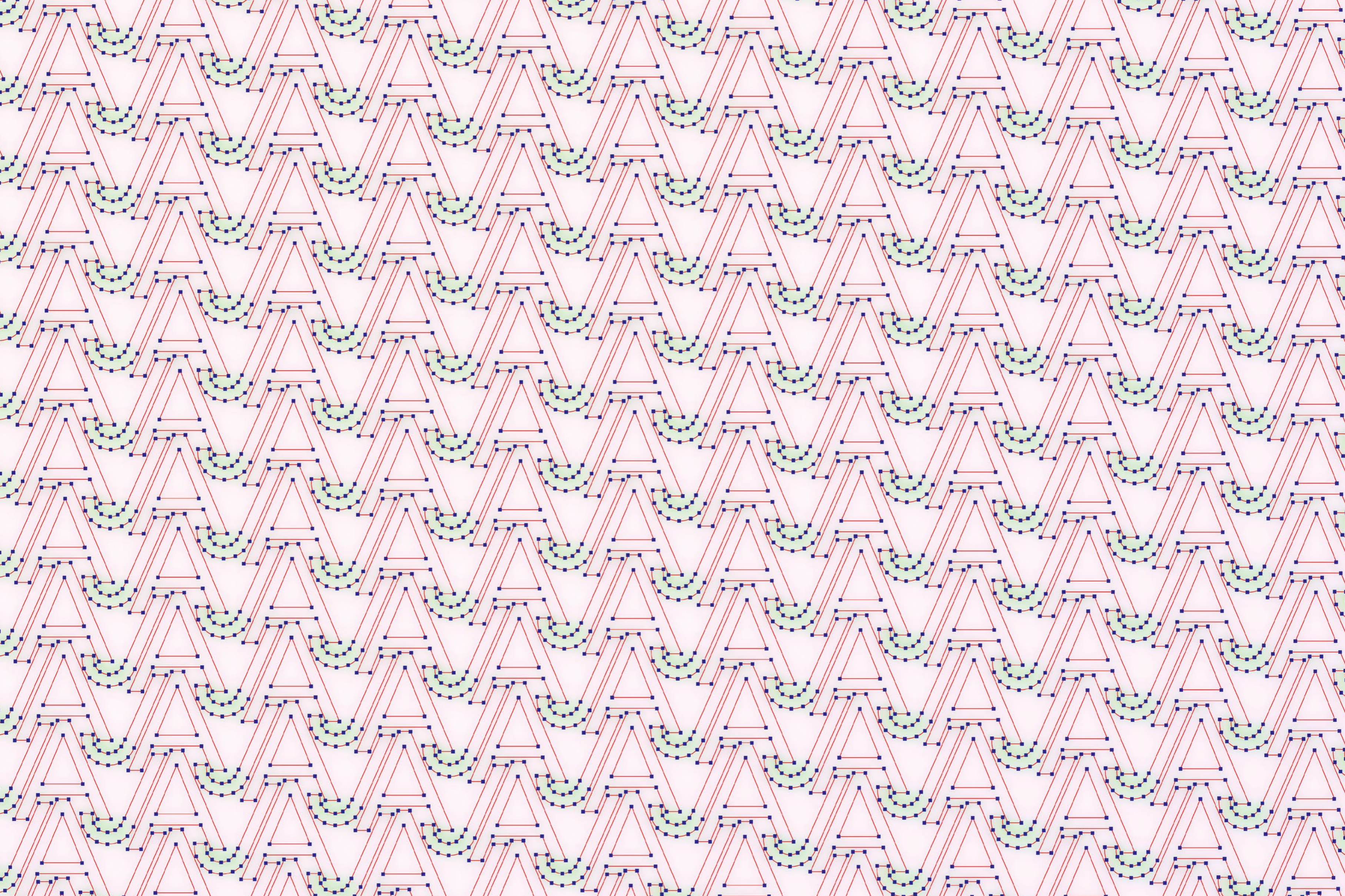
















## Teppiche /

Beim Überschreiten der Türschwelle betritt man einmal den Galerieraum und steht zweitens auch schon unversehens auf einer Arbeit von Kugler. So musste es den unvorbereiteten Kunstliebhaber\*innen 2015 beim Betreten der Galerie Max Mayer in Düsseldorf ergehen, wo die Künstlerin eine Teppich-Arbeit mit dem Titel »en« platziert hatte. Die Arbeit lag gewissermaßen auf der Schwelle zur Kunst, zwischen einem funktionalen Fußabstreifer auf dem Weg in die Galerie und einem auf dem Boden platzierten Kunstwerk, während die Augen bereits die Kunst suchend die Wände abstreifen. Ob »en« ein begehbares Bild war, mag eine Frage sein, die manchen Besucher\*innen der Galerie intuitiv durch den Kopf gegangen sein mochte – sofern nicht ihre körperliche Begegnung mit dem Bild schneller erfolgte als die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Objekt. Dieser Zwiespalt ist geläufig, wer an die Bodenarbeiten der Minimal Art, etwa von Carl Andre denkt: Dort allerdings geht es tatsächlich mehr ums Stehen als ums Sehen.

Für die Ausstellung Bodikon bei Belmacz in London ging Kugler sogar noch einen Schritt weiter und entwarf tatsächlich einen auf die vorgesehene Aussparung im Eingangsbereich abgestimmten Fußabstreifer mit einem »B« als (Leit-)Motiv, wie es auch in anderen Arbeiten zum Thema auftaucht. »Hello World« schließlich heißt eine 260 x 190 cm große Teppich-Arbeit, die Kugler 2016 das erste Mal bei František Sima in Nürnberg zeigte, diesmal zentral im Raum platziert. Die Irritation im Umgang mit Bodenarbeiten, die seit Andres Zeiten willige Kunstrezipient\*innen verunsichert hat und durch die Design-orientierten Installationspraxen der 1990er Jahre »domestiziert« wurde, wird in der Form eines flauschigen Teppichs, der zugleich Bildträger und Funktionsobjekt ist, erneut freigelegt. »en«, der Titel der Arbeit, vervollständigt schließlich eine auf den Teppich gedruckte digitale Kalligrafie des Wortes »Million«, das zudem in ein kunstvolles Schattenspiel gewoben ist. Soll man sich hier die Schuhe abputzen, um den Schmutz des Alltags aus dem White Cube fernzuhalten oder ist dies bereits der erste Übertritt?

Pierre Bourdieu schrieb von einer »Schwellenangst«, einer Hemmschwelle, die noch vor dem Eintritt in eine Kultureinrichtung kulturell Eingeweihte von allen anderen unterscheidet.<sup>1</sup> Während kultivierte Kenner\*innen sich leichtfüßig in allen Belangen der höheren Gesellschaft bewegen, tapsen weniger Vertraute in jedes Fettnäpfchen, so scheint es immer wieder. Vom Habitus zum Habitat ist es dann auch nicht sehr weit. Der Teppich suggeriert eine gewisse wohlgestaltete Wohnlichkeit. Sofern er nicht gerade rot ist. Als Form liegt er als Zeichen aus, um einen Übergang in eher informellere Umgangsformen zu signalisieren. Gerade hier ist höchste soziale Kompetenz und Sensibilität gefordert. Gesteigert wird das peinliche Moment, wo die institutionellen Grenzen zwischen Museum, Galerie und gut situiertem Wohnzimmer verschwimmen. Ob es sich um eine Fußmatte, einen Teppich oder ein Kunstwerk handelt, um das man aus kennerschaftlichem Respekt besser einen Bogen machen sollte, hängt vor allem vom mehr oder weniger gekonnten Umgang mit dem kulturellen Kapital ab, das in diesem textilen Artefakt symbolisiert wird. Kuglers Arbeit verlegt die Reflexion über die institutionierenden Praxen<sup>2</sup> des Kunstbetriebs aufs buchstäblich »Bodenständige«, ja an die Grenze zum Slapstick und unterläuft damit die theoretischen Fallstricke institutioneller Kritik. Visuell verschmelzen die Grenzen des Begriffs »Grenze« zu den Umrissen einer Insel auf dem blauen Grund eines gewebten Ozeans, der die Optosemantik der konkreten Poesie in eine räumlich-ikonische Ordnung bringt und dabei konsequent am Boden bleibt. Spielerisch wird Wittgensteins Satz: »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt« (Satz 5.6)<sup>3</sup>, umgangen, da die Leser\*innen oder Betrachter\*innen körperlich gerade nicht im Begriff aufgehen. Auch dem Bildraum bleiben sie äußerlich. Selbst dann noch, wenn sie mitten im Bild stehen. Womit an dieser Stelle ein anderes Bonmot Wittgensteins passender erscheint: »Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern ist eine Grenze der Welt.« (Satz 5.632)<sup>4</sup> Medienreflexion wird in einer ästhetischen Erfahrung nachvollziehbar und bringt zudem auf

>

lakonische Weise die Einschließungen und Ausschließungen des Kunstsystems auf den Punkt. Die Ironie der Sache mag darin liegen, dass die offerierte Grenzerfahrung ebenso lapidar wie grundsätzlich daherkommt und dass der ›Ausgrenzung‹, die diese künstlerische Arbeit vornimmt, niemand entgehen kann.

Wollte man antike Mythen bemühen, so wäre hier eine Gegenspielerin zur Figur der Penelope ins Spiel gebracht. Kugler wartet auf keinen Odysseus, der die Ordnung wiederherstellt. Ihr Teppich ist immer schon fertig, ohne eine Heimat zu bieten. Da Kugler selbst keine Hand anlegt, um die künstlerische Arbeit zu fertigen, sondern diese als Auftraggeberin konzipiert und delegiert, verweigert sie sich auch der kunsthistorisch allzu oft bemühten Verknüpfung des Textilen mit stupiden Gender-Klischees. Die Produktion wird ausgelagert, sie ist immer anderswo. Die imaginäre Überblendung von häuslichem Raum als Refugium der Care Work und der Galerie als gesellschaftlichem Repräsentationsraum verwebt nicht, sie trennt vielmehr etablierte Erwartungsmuster auf.

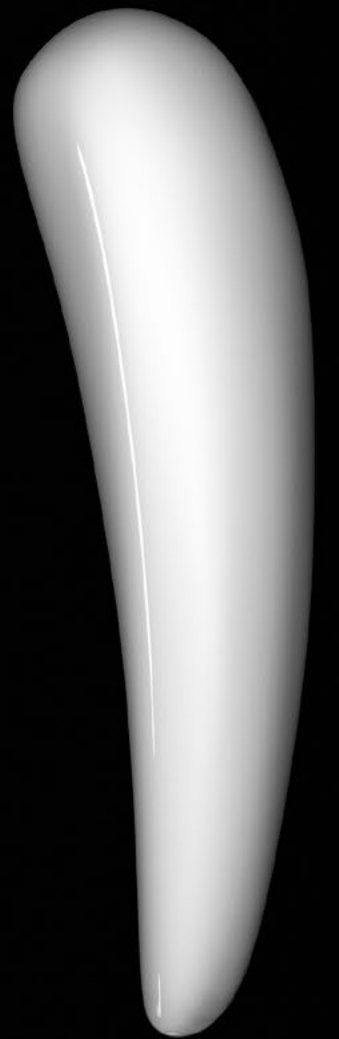
1\_\_Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 2016

2\_\_Vgl. Stefan Nowotny, Gerald Raunig, Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik, Wien 2016

3\_\_Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt a.M. 2003, S. 86

4\_\_Ebd., S. 87



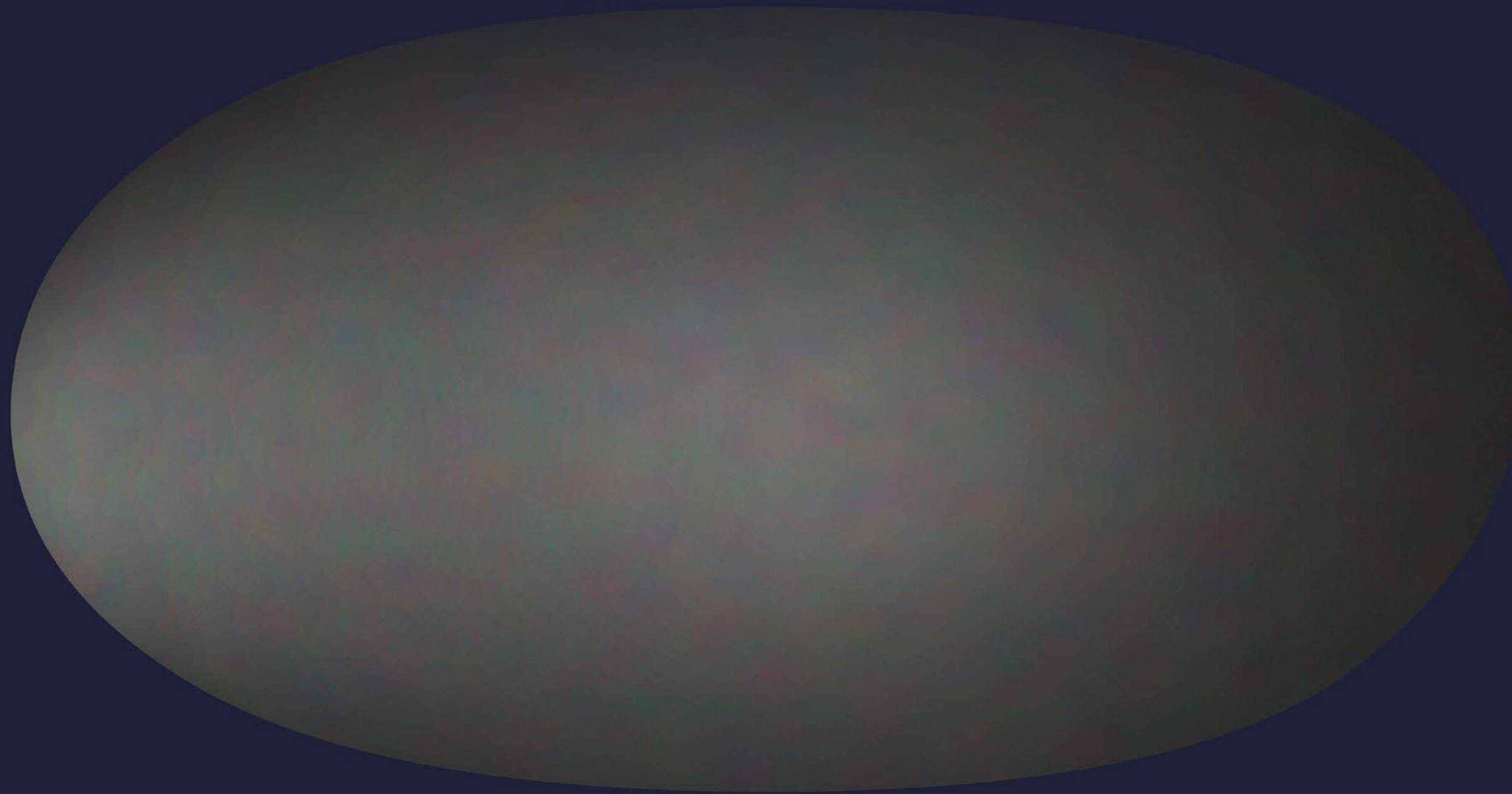


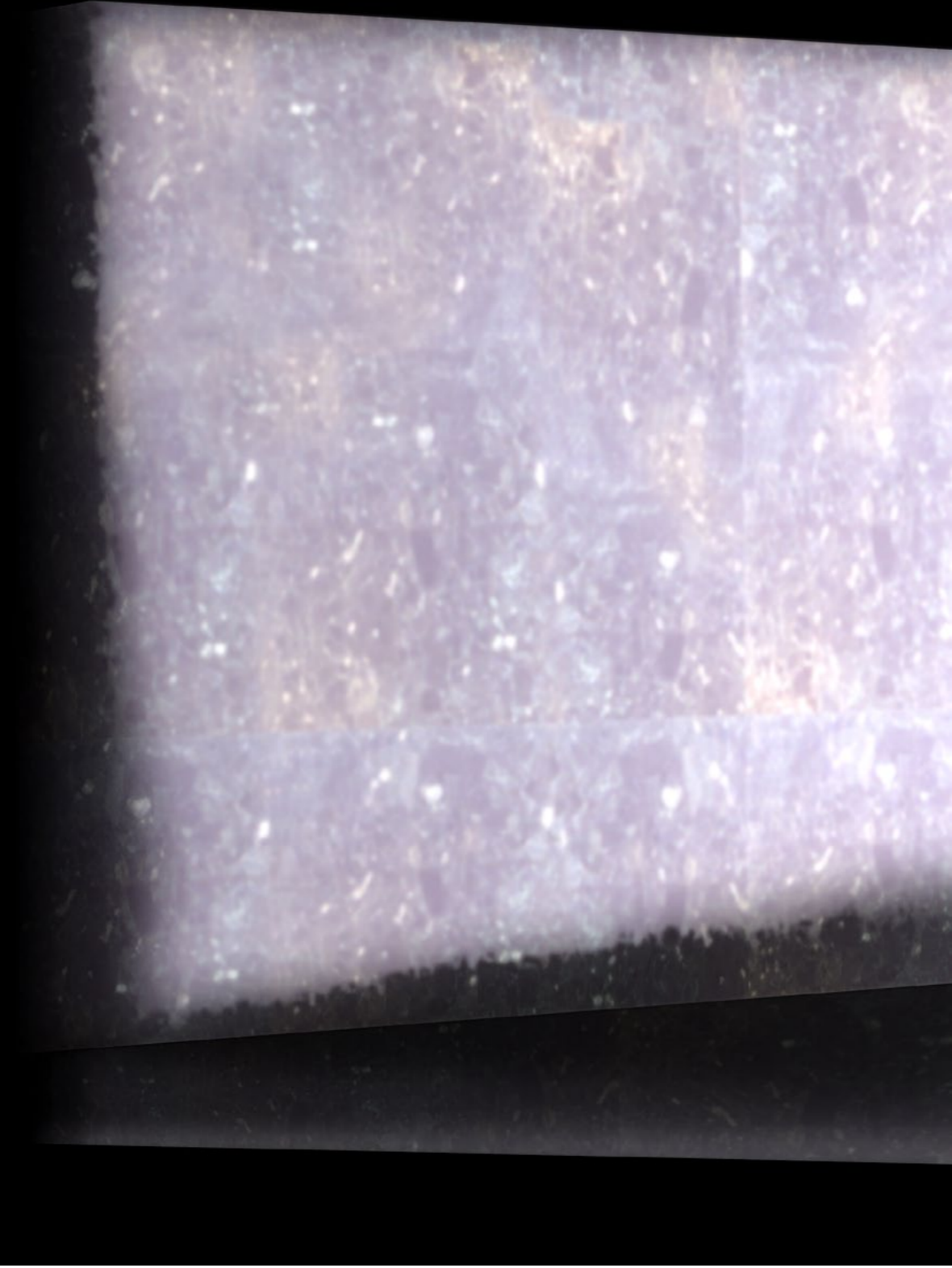




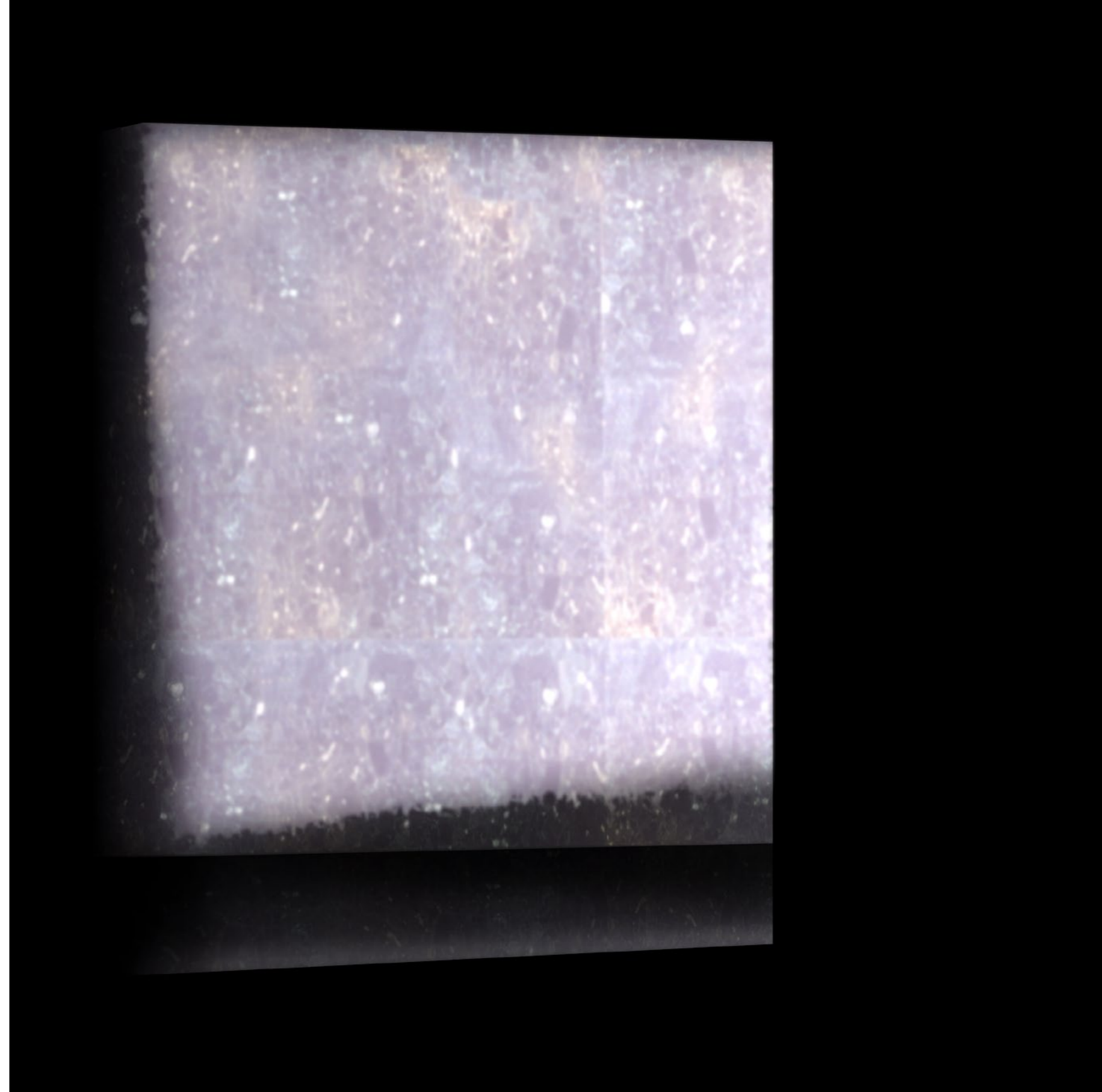
*IN  
FEKT  
ION  
N*







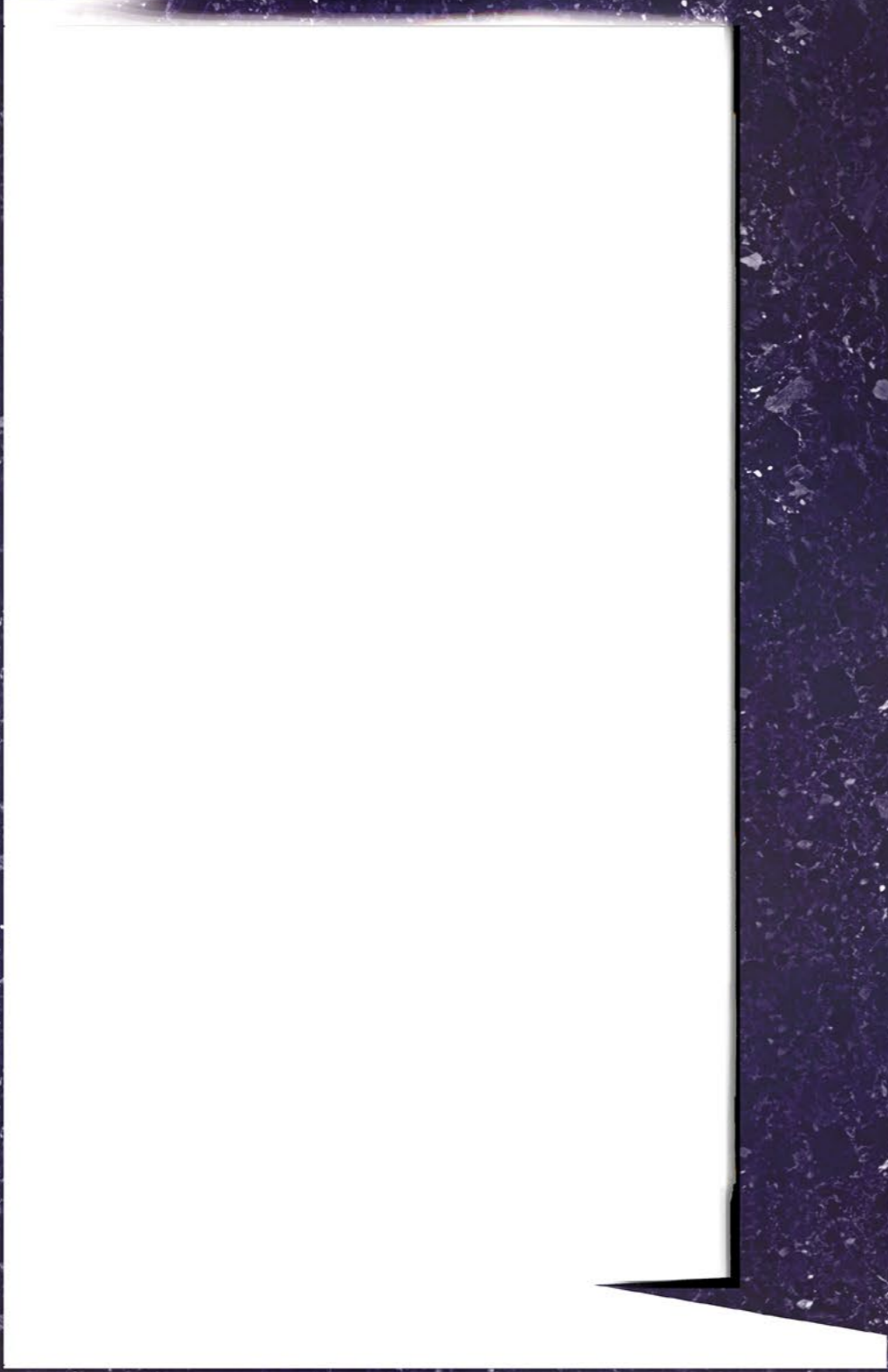




















Die Begeisterung für das Rauchen beginnt sich immer mehr abzukühlen. Mehr und mehr ist die E-Zigarette, diese zeitgenössische Dampfmaschine, dabei, den klassischen Glimmstängel, selbst gedreht oder aus der Schachtel, abzulösen. Vom modernen Alltagsmythos des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, der das Rauchen als Ausweis von Produktivität und Männlichkeit kennt, vom rebellisch-emanzipierten Dunst der 1960er und 1970er Jahre oder von der feministischen Aneignung dieser Klischees ist kaum mehr als das Klischee geblieben. Ebenso vom sozialisierenden Ritual auf dem Schulhof oder bei der Galerieeröffnung. Der Lifestyle ist längst zum verblassenden Chic der Unterschicht verkommen. Gelbe Fingerkuppen und Raucherhusten haben ihren Sexappeal eingebüßt. Cool ist heute, wer privat versichert ist.

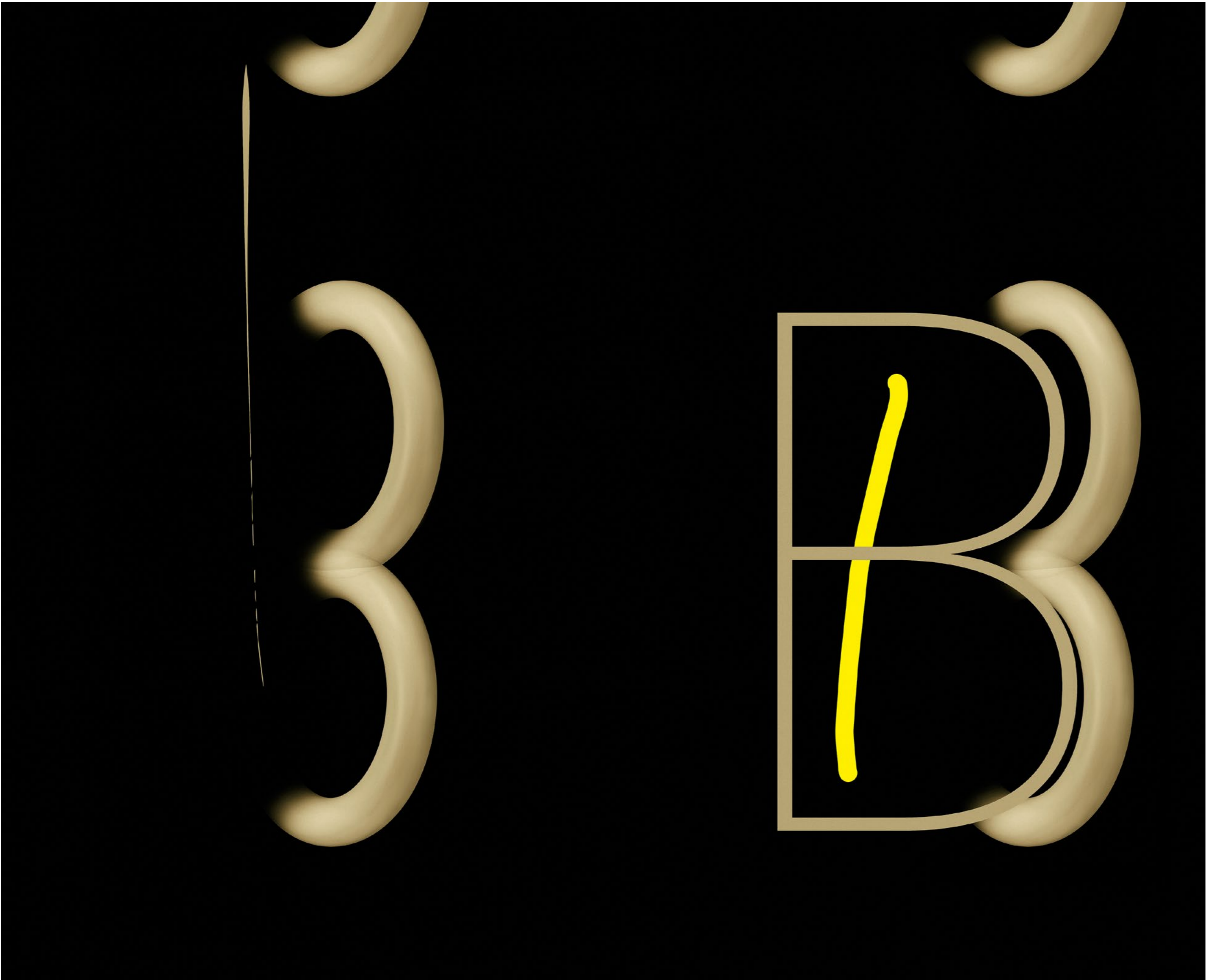
Umso trockener, wie Claudia Kugler die Zigarette als Motiv zum Bild werden und das Bild Objekt sein lässt: Als langgestrecktes, hochformatiges – von der Proportion der »Zigarette« bestimmtes – Poster, das nur an der Oberkante fixiert, frei vor der Wand herabhängt und sich am Boden leicht einrollt. Mit dem Titel: »Miststück« (2017), ist die Arbeit im Format variabel und wird von der jeweiligen Deckenhöhe bestimmt. Die Zigaretten-Form ist aus zwei aneinandergesetzten Farbfeldern in Weiß und Gelb – dem für Raucher geradezu ikonischen gelblichen Farbton des Filters – hergestellt, die den Bildgegenstand trotz der minimalen Komposition unverkennbar machen. Bis dicht unter die Decke hängt, markiert der »Glimmstängel« eine symbolische Säule des Raumes. Auch wenn heute kaum mehr in Galerien geraucht wird, geht es wohl immer noch um Rituale des Ein- oder Ausschließens, die das Verhalten von Galeriebesucher\*innen gerade bei Vernissagen prägen. Als Bild im leeren Galerieraum verweist die Zigarette auf das, was man gerade verpasst oder verpasst hat. Rauch und Rausch, Kunstevent oder ästhetisches Ereignis finden jeweils anderswo statt: Teil des sozialen Rituals der Kunst ist die Abtrennung des Sozialen. Vielleicht mag auch ein Hauch von Nostalgie aufkommen, an die »gute alte Zeit«, in der selbst noch in Kunsthallen geraucht werden durfte und weder die Gesundheit noch die Kunst in der Feier des Augenblicks ganz so wichtig und schützenswert waren. Um sich im Farbrausch zu verlieren, wie beispielsweise vor einem Werk Barnett Newmans, ist Kuglers Zigarette grafisch gleichermaßen zu reduziert und zeichnerhaft

zu sehr besetzt. Sie ist zu wenig immersiv in ihrer Farbigkeit und durch die dezente Andeutung von Schatten und Volumen dann auch nicht abstrakte Malerei oder konkrete Grafik – etwa à la Knoebel – genug. Insofern ist Kuglers künstlerische Arbeit vielleicht sogar ein Anti-Bild oder Anti-Werk. Es verweist auf etwas hoch Codiertes, oft mit individuellen Erinnerungen – positiv oder negativ – Besetztes. Es erinnert an die schlechte Angewohnheit und oft sogar die Sucht, die man auch gegen besseres Wissen nicht so einfach hinter sich lassen kann. Die Zigarette steht als Sinnbild oder Stellvertreter für einen Habitus, der in seiner Selbstverständlichkeit und – maskulinen, gegenkulturellen, emanzipatorischen – Coolness aus der Zeit gefallen ist und damit auch seine sozialisierende Kraft verloren hat. Wo sich die Arbeit am Übergang von Wand zu Boden rollt, mag sich vielleicht sogar der Gedanke einschleichen, sie ließe sich ebenso zum Drehen einer riesigen Zigarette gebrauchen, welche entzündet womöglich ihr eigenes Bild in Rauch auflöse.

Gerade wer mit dem Rauchen seine eigenen Erfahrungen gemacht hat, der gleitet von der Betrachtung von Kuglers Arbeit immer wieder in eine psychologische Selbstbefragung, die mehr oder weniger weit führt und doch die Assoziationen vom Bild ablenkt. Anderen hingegen mag gerade die Banalität des Dargestellten im Verbund mit der Simplität der Mittel einen Kontrast zu seiner Bildwürdigkeit bedeuten. Auch in der Auseinandersetzung mit Kuglers »Miststück« geht es also – wie auf dem Schulhof unter Jugendlichen – um Emanzipation, Anerkennung und Abgrenzung. Frantz Fanon hat gerade in alltäglichen Gesten oder dem Verhältnis zu gewöhnlichen Dingen und Praktiken neuralgische Punkte erkannt, die entscheiden, ob man dazugehört oder nicht. Wie vertraut oder selbstverständlich man mit einer Zigarette oder einem Stück Papier an der Wand umgeht, verrät viel. Darin zeigt sich ein Wissen, das über reine Kennerschaft oder Reflexion hinausgeht. Fanon bringt dies auf den Punkt: »Ich weiß: wenn ich rauchen möchte, muss ich den Arm ausstrecken und nach dem Päckchen Zigaretten greifen, das am anderen Ende des Tisches liegt. Die Streichhölzer dagegen sind in der linken Schublade, ich muss mich etwas zurücklehnen. Und all diese Gesten mache ich nicht aus Gewohnheit, sondern aufgrund einer stillschweigenden Erkenntnis. Langsamer Aufbau meines Ichs als Körper innerhalb einer räumlichen und zeitlichen Welt, dies scheint das Schema zu sein.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Frantz Fanon, Schwarze Haut, weiße Masken, Wien/Berlin 2013, S. 94









## Grafikdesign /

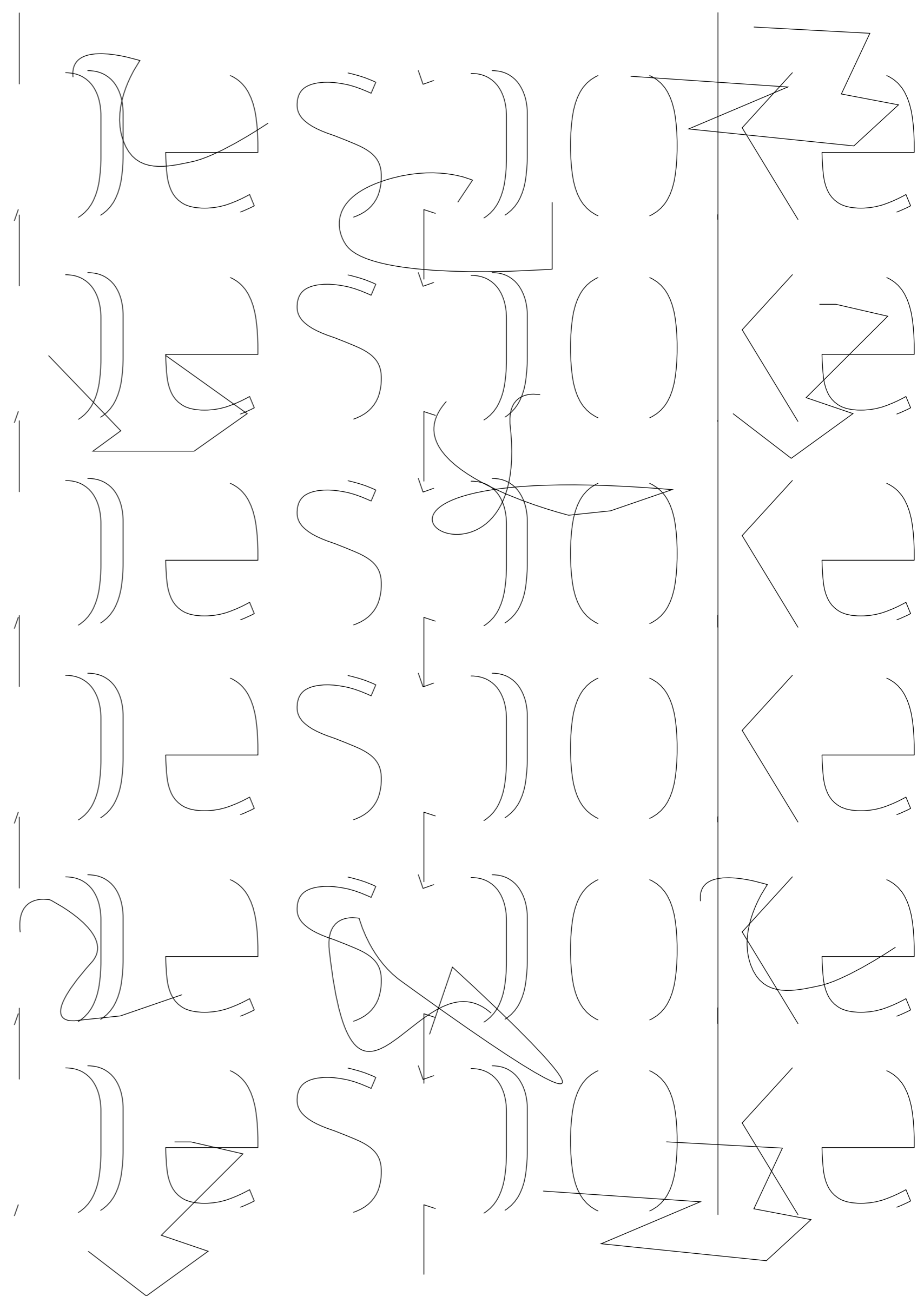
Grafikdesign ist sicherlich ein Tätigkeitsbereich, von dem sehr viele Künstler\*innen ihr Tun scharf abgrenzen möchten, um den eigenen Kunstanspruch gegenüber »angewandter Bildproduktion« zu etablieren. Künstler\*innen, denen diese Unterscheidung nicht in aller Klarheit gelingen mag, wird deshalb nicht selten das »Grafische« ihrer Arbeiten als ein Mangel vorgehalten oder umgekehrt die bewusste Überschreitung dieser Grenzziehung als Institutionskritik und damit konzeptuelle und kritische Geste diskutiert, mit der Gefahr, diese durchaus funktional begründete Geste ethisch/ästhetisch zu überhöhen. Trotz zahlreicher Mehrfachbegabungen schreibt sich daher eine gewisse Arroganz der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung gegenüber den Spielarten des Grafikdesigns fort, das sich entweder zu wenig oder zu sehr an die Kunst anpasst. Dass dies nicht immer der Fall war, ist unbestritten und lässt sich mit Verweisen auf Jugendstil, Arts and Crafts, Bauhaus etc. leicht belegen und als ein nicht unwesentlicher Strang künstlerischer Produktion bis in die Gegenwart verfolgen.

Umso mehr haftet Kuglers Entscheidung, »Grafikdesign« ins Zentrum für eine von ihr kuratierte Gruppenausstellung in der Kölner Reisebürogalerie von Nagel Draxler zu stellen, ein latent subversiver Witz an. Schon der Ort ist in seiner hybriden Zweckgemeinschaft als Projekt-raum in den Räumlichkeiten von Diko Reisen, einem ordentlichen Reisevermittler mit Tradition, und als mittlerweile historischer Kunstort einzigartig. Diese Doppeldeutigkeit des Ortes sprang in der »Grafikdesign«-Ausstellung auch auf die gezeigten Arbeiten von Elke Haarer, Rhein Render als kommerzielles PR-Dienstleistungsprojekt des Künstlers Manuel Graf und Kugler selbst über. Dies jedoch nicht durch eine konzeptuelle Analogie

zwischen Tourismusbranche und Kunstbetrieb, wie dies etwa bei der Fluggesellschaft Ingold Airlines des Künstlers Res Ingold der Fall ist, sondern durch den Ausstellungstitel, der alle gezeigten Werke in eine spannungsreiche Ambiguität zwischen Design und Kunst sowie den Gegebenheiten vor Ort brachte. Während Ingold Kunst im Corporate Design eines Unternehmens aufgehen lässt, spielen Haarer, Rhein Render und Kugler einerseits mit den je eigenen künstlerischen Produktionsbedingungen und andererseits mit Wahrnehmungs- und Begriffsverschiebungen, die am zeitgenössischen Ausstellungsdispositiv festhalten und dennoch dessen immanente Unbestimmtheit hervorheben. So lässt auch das Motiv der Einladungskarte beide Anspielungshorizonte offen. Im Postkartenformat wird der Ausblick auf ein Stück ruhiger See in zartem Sonnenuntergang diagonal geteilt und lässt als Gegenüber ein weißes Dreieck, den Karton sehen, auf den die Einladung gedruckt ist. Gerade so, dass in der minimalen grafischen Setzung eine lakonische Anspielung auf Land Art oder die Perspektiv-Korrekturen eines Jan Dibbets ebenso assoziiert werden können wie die verkaufsträchtigen Bilder touristischer Sehnsuchtsorte. Sind nicht ohnehin Galerien und Reisebüros Umschlagplätze einer kulturindustriellen Traumfabrik?

Gegen eine »Politik des Ausstellens«, die den »performative[n] Akt, durch den ein Objekt zum Kunstwerk wird«, in »nichts andere[m] als [der] Ausstellung« erkennt,<sup>1</sup> oder die immer wieder beschworene Orts-spezifität, setzt Kugler als Kuratorin der »Grafikdesign«-Ausstellung die Paradoxien des Ausstellungsformigen als Disposition, mit der sich Kunst, sobald sie ausgestellt wird, geradezu zwangsläufig auseinandersetzen muss.

>

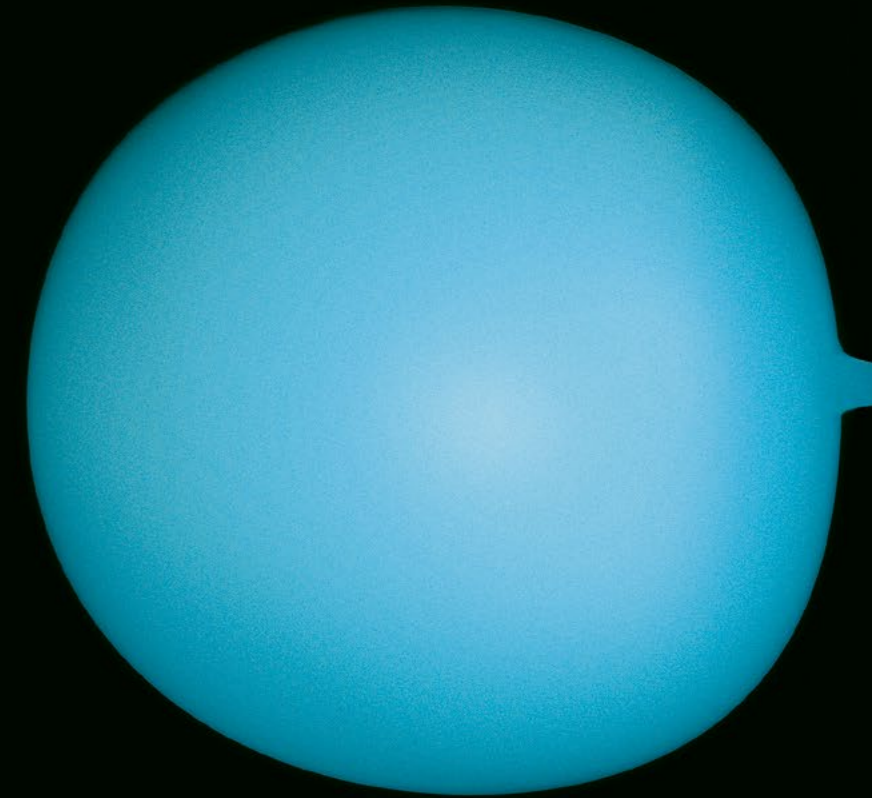


So erwartet die Ausstellungsbesucher\*innen bereits vor dem Eintreten in die Räume der Reisebürogalerie eine serielle, aus Plakaten desselben Motivs zusammengesetzte Arbeit von Elke Haarer, die sich über die Marmorplatten des überdachten Eingangsbereichs zieht und so dessen in die Jahre gekommene, sehr Eighties-mäßige Materialästhetik bricht. So wirkt das auffällige Fußballmuster in den Farben Pink, Weiß und Schwarz zugleich als präzise Setzung, die sich als Persiflage zu den vorhandenen Marmorplatten, einem lieblosen Steingarten sowie einer Spiegelwand in Bezug setzt, um das heterogene Ensemble gleich ganz in eine (künstlerische) Installation einzufassen. Andererseits wird damit auch sehr deutlich signalisiert, dass das serielle Fußballmuster nicht an diesen speziellen, aber doch eher bedeutungsunspezifischen Ort gebunden ist. In den Innenräumen setzt sich dieses Spiel an allen Ecken fort. Die Innenarchitektur lässt sich eher als Versatzstücke eines Gestaltungswillens erkennen,

der selbst schon dabei ist, historisch beziehungsweise ›altmodisch‹ zu werden. Als ob der Raum eine Nutzung für Ausstellungszwecke eher nebenbei zulässt, als sich in einer bestimmten Weise besonders dafür anzubieten. Doch gerade diese Beiläufigkeit ist selbst schon wieder an der Schwelle zum Artifizialen. Kugler platzierte die künstlerischen Arbeiten nun genau so, dass sie die ambivalenten Raumqualitäten zwischen eigenwillig, banal, skurril etc. besonders unterstützten, sich aber zugleich auch immer wieder sehr deutlich als autonome Setzungen behaupteten. Ad Reinhardt propagierte gleichermaßen tautologisch wie ironisch: »Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere. Kunst-als-Kunst ist nichts als Kunst. Kunst ist nicht, was nicht Kunst ist.«<sup>2</sup> In der Kölner Ausstellung erschien es, als sei dieses Dogma geradezu in ein kuratorisches Konzept übergegangen. Doch wie bei den meisten Tautologien wurden auch hier mehr Fragen aufgeworfen als gelöst.

1\_\_Ludger Schwarte,  
Politik des Ausstellens,  
Hamburg 2019, S.8

2\_\_Ad Reinhardt,  
Kunst-als-Kunst, in:  
Thomas Kellein (Hg.),  
Ad Reinhardt. Schriften  
und Gespräche, Mün-  
chen 1998. S.136–141,  
hier S.136















Der Margaret Thatcher zugeschriebene Slogan »*there is no alternative*« steht wie kein zweiter für eine Politik, die sich ihrer Sache (zu) sicher ist, und kommt immer dann zum Einsatz, wenn Argumente und Diskurse nicht zugelassen werden sollen. Diese einfache Logik durchkreuzt das Poster mit dem lapidaren Titel »CV«, welches Kugler 2014 entwarf. Schwarz auf Weiß sind die vier Buchstaben »T-I-N-A« als Akronym der Thatcher-Formel auf ein DIN A0-Format gesetzt – und mit zwei Diagonalen durchgestrichen. Als Papierstapel mit unbestimmter Anzahl an Blättern arrangiert, bildet das Poster einen materialen Block, der die abgedruckte Botschaft in der Wiederholung umso nachdrücklicher erscheinen lässt. In ihrer Hermetik entspricht diese reduzierte Setzung metaphorisch den turnusmäßigen Renaissance dieser repressiven Argumentationsformel. Der Sprechakt setzt Bedeutung fest, ohne jedweden Erklärungsbedarf auch nur anzuerkennen. In der seriellen Reihung des Stapels wird zugleich aber auch das gegenläufige TATA-Prinzip (Akronym: »*there are thousand alternatives*«), welches die Globalisierungskritikerin Susan George formulierte, ins Spiel gebracht und erweitert, ohne dass das als Text noch emphatisch formuliert werden müsste. Der Herrschaftsanspruch des TINA-Prinzips wird einerseits ausgetrichen und andererseits durch die ausgestellte Reproduzierbarkeit und Serialität der Papierblätter konterkariert, die durch den simplen Akt des Ausstreichens »korrigierte« Botschaft kann zudem mitgenommen werden und in alle Welt wandern. Vereinfacht ließe sich dies auf einen Satz bringen: »*There are thousand TINAs.*«

Auf unmittelbare Evidenz zielt auch das Credo »*What you see is what you get*«<sup>1</sup>, mit dem die amerikanischen Künstler\*innen der Minimal Art ihre Intentionen in Worte fassten. Der besondere Clou in Kuglers Aneignung liegt in ihrem doppelten Zitat-Charakter: formal verweist sie auf die Minimal Art, politisch auf den Thatcherismus. In der

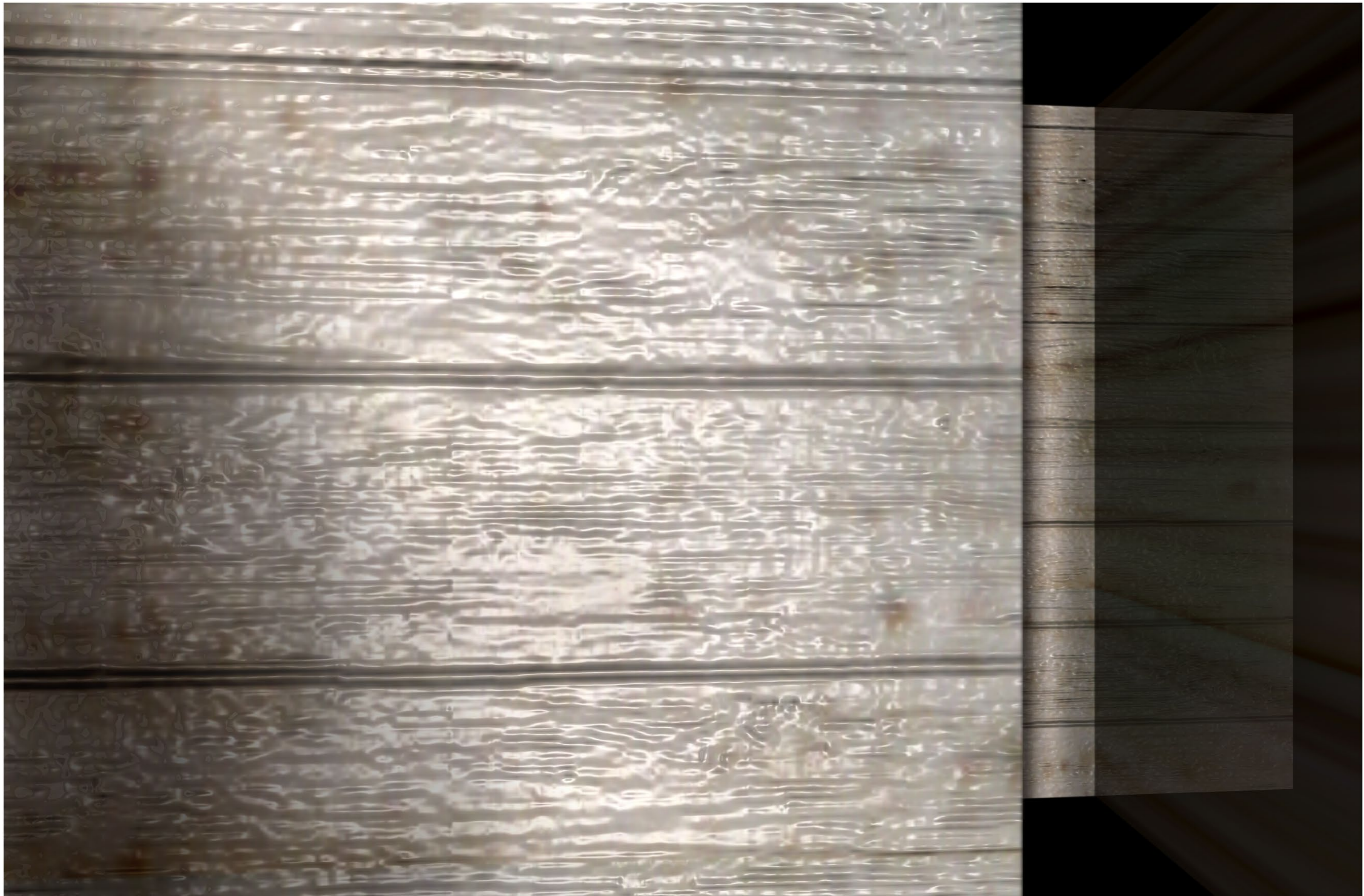
Engführung dieser beiden Narrative wird die Arbeit als konzeptuelle Positionierung innerhalb eines politischen wie künstlerischen Feldes lesbar. Vereinfacht gesagt lässt sich die serielle Bildproduktion, die Kugler in diesem Papierstapel konzentriert, als ein symbolisches »sich abarbeiten« an den postdemokratischen Bedingungen des Neoliberalismus deuten, für die das TINA-Prinzip steht. Der formale Akt des Durchstreichens als Negation ist zugleich jedoch auch eine Hervorhebung, wie sehr dieser Begriff als Ausgangspunkt jedes weitere Bemühens, sich davon abzusetzen, bestimmt. Gelang es Robert Rauschenberg mit seinem »*Erased de Kooning*« (1953) noch, das Werk des Vorgängers und Lehrers so weit der Unsichtbarkeit anzunähern, dass er sein eigenes Schaffen in dieser Negation begründen konnte, bleibt »TINA« in Kuglers Arbeit im Zentrum sichtbar. Selbst noch das weiße Blatt Papier ist immer schon vorgeprägt durch die politischen und ökonomischen Bedingungen einer postdemokratischen Gesellschaft, in der künstlerische Produktion häufig nicht mehr als Posterproduktion – oder eben Grafikdesign – ist.

Weiter zugespitzt wird diese Problematik durch die titelgebenden Buchstaben »CV«, die sich nicht nur als Abkürzung für »Computervisualistik« oder »Caritasverband«, sondern auch als »Curriculum Vitae« auslegen lassen. Letzteres lässt den Papierstapel als eine Art Bewerbungsschreiben erscheinen. »TINA« als Personenname, der einem Subjekt zuzuordnen wäre – zum Beispiel als einer der Spitznamen Margaret Thatchers –, wird jedoch gleich wieder durchgestrichen. Die Referenz des Bildes oder des Papierstapels als Objekt im Raum wird sofort wieder gebrochen. Die Bedeutungsspur, die soeben angedeutet wurde, ist nicht weiter belastbar und unterstreicht damit die prekäre Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Ob die vier Buchstaben auf weißem Grund den historischen Gehalt, der sich politisch informierten Interpret\*innen eröffnen mag,

&gt;









auch adäquat in eine Form bringen, ist die alles entscheidende Frage, welche die Arbeit Kuglers als Problem aufwirft. Die Hermetik des Satzes »*there is no alternative*« scheint nicht die Entsprechung in einer selbstbewussten formalen Setzung zu finden. Die genialische Geste künstlerischer Setzung, die den Gesetzmäßigkeiten der Geometrie und des Materials folgt, wie dies noch für die Minimal Art als Maß aller Dinge postuliert werden konnte, wirkt in sich verkehrt. Vielmehr scheint der Zweifel, ob eine künstlerische Form der Hermetik der äußeren politischen und ökonomischen Umstände überhaupt noch etwas entgegensetzen vermag, als der Arbeit wesentliches Thema auf: Wie belastbar kann ein Satz auf Papier innerhalb der gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Kunst überhaupt noch sein? Lässt sich daraus ein Werk oder eine Arbeit begründen?

Kugler nimmt diese Herausforderung paradoxerweise gerade durch ihre Verweigerung an. Auf einer weiteren Ebene lässt sich »TINA« als eine unzuverlässige, negierte Signatur lesen (ohne ein Motiv, welches immer wieder in den Arbeiten von Kugler auftaucht). Da es nicht der Name der Künstlerin ist und sich in der standardisierten Typografie auch keine individuelle Handschrift erkennen lässt, bleibt die künstlerische Arbeit anonym. Erst im Ausstellungskontext lässt sie sich als Kunstwerk ausmachen, dem ästhetisch »bewusst« zu begegnen wäre – aber was dann?

1\_\_ Dan Flavin,  
zit. nach, Klaus Gallwitz,  
Dan Flavin im Stadel,  
in: Dan Flavin, Installationen in flureszierendem Licht 1989 – 1993,  
Ausst.-Kat. Städtische  
Galerie im Stadel, Frankfurt a.M., Ostfildern  
1993, S. 9

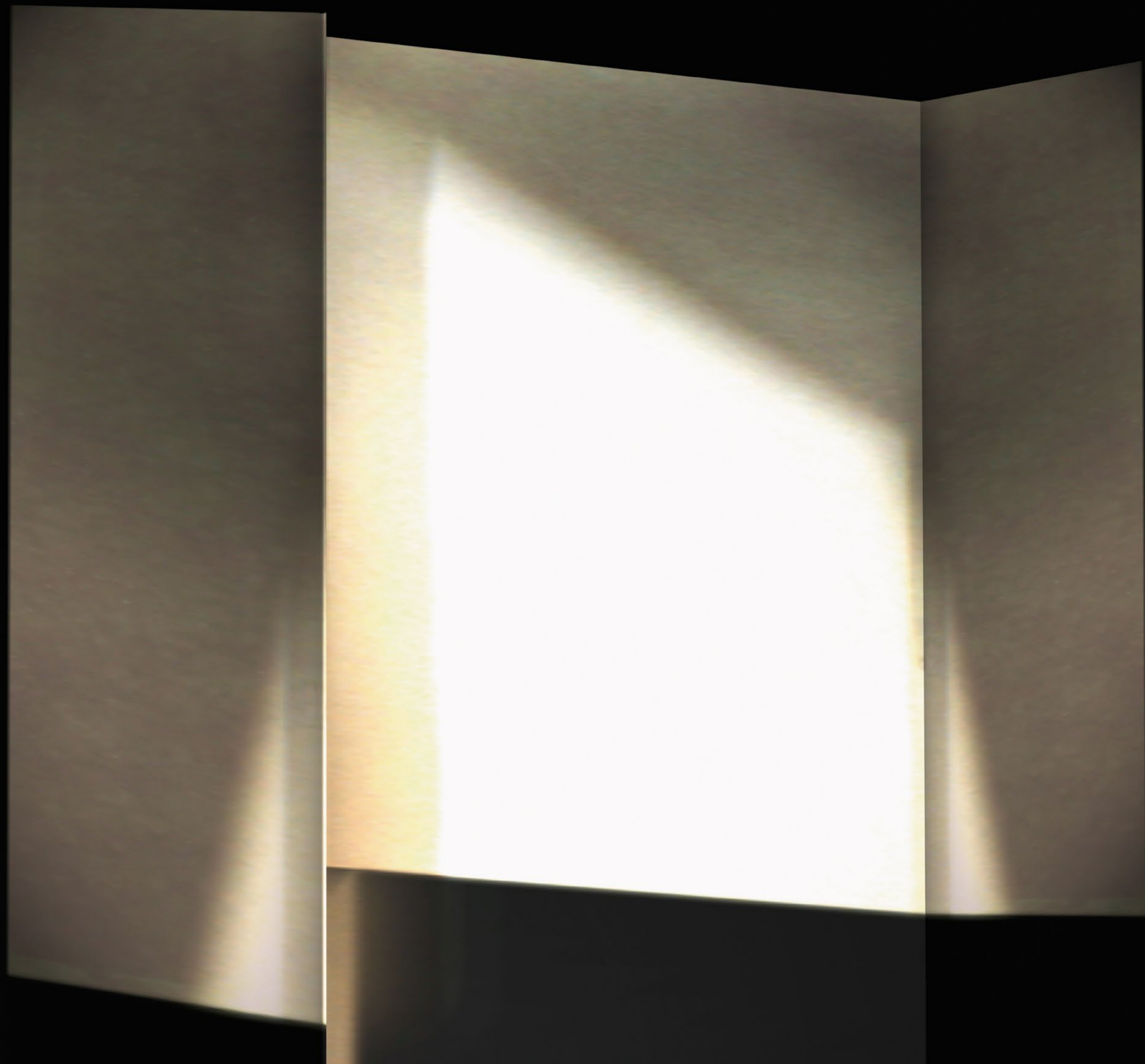




WWW  
ERP  
TEE  
N







Am Anfang eines der führenden Computerkonzerne hätte eine eklatante Einfallslosigkeit gestanden, so eine Anekdote. Unter Zeitdruck sei den beiden Firmengründern einfach nichts Besseres eingefallen als das Signet eines Apfels. Dieser Sündenfall des Marketings wurde jedoch wider Erwarten zu einer Ikone der westlichen Designkultur, ja der digitalen Gegenwart insgesamt. Besonders in den sogenannten ›Creative Industries‹ erfreuen sich die Produkte dieser Firma hoher Beliebtheit – welch Ironie. Manche wollen darin hingegen eine versteckte Hommage an Alan Turing, einen der Pioniere der Computerentwicklung in den 1940er Jahren sehen. Turing wurde wegen seiner Homosexualität kriminalisiert und zu chemischer Kastration verurteilt, in deren Folge er sich das Leben nahm. Viel zu spät – und gegenüber Digitalwährungen in medial hoffnungslos verspäteter Form – erhielt er eine (keineswegs angemessene) Wertschätzung, wenn seit kurzem die neue Fünzig-Pfund-Note der Bank of England mit seinem Porträt bedruckt wird.

Claudia Kugler jedenfalls wurde und wird nach aktuellem Stand nicht von dieser Firma gesponsert oder unterstützt. Die Arbeit »Fishes« aus dem Jahr 2017 hält dennoch – fotografische – Äpfel fest, die aus – grafischen – runden, weißen Löchern herauszufallen scheinen. Angebissen sind sie nicht. Angeschnitten an manchen, formatbedingten Stellen schon. Das extreme Hochformat von 1062×10630 px erinnert an ein Fließband oder an Lochstreifen, wie sie vor der Erfindung von Disketten und CD-Roms zur Datensicherung dienten. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Darstellung der Arbeit auf einem handelsüblichen Computerbildschirm. Das übergroße Format ist hier nicht auf einen Blick überschaubar, sondern erfordert das Auf- und Abscrollen mit der

Computermaus, um erst sukzessive das Bild zu erfassen. Als Druck im Raum wurde diese Arbeit bislang noch nicht realisiert, doch ist leicht vorstellbar, welche Spannung sich zwischen dem Motiv, dem Bildformat und den benötigten Raumdimensionen ergeben würden. Der Medientransfer wäre folglich selbst schon wieder ein kritisches Moment der Reflexion über die Möglichkeiten der Bildproduktion und -rezeption. So macht es für die Bildwahrnehmung doch einen wesentlichen Unterschied, ob das Motiv auf einem Computerbildschirm oder als Druckgrafik präsentiert wird. Daran wird sicher auch der jüngste Hype um Blockchain-generierte NFT Art nichts ändern. Eine mögliche Darstellung auf einer Banknote bietet sich hingegen als eine Assoziation an, die ihren eigenen Reiz hat – als eine papierene Persiflage auf die Versprechen eines immer währenden, dezentralen ›Cash-Flow‹ der Krypto-Währungen.

Eine andere Spur ergibt sich durch den Verweis auf die Telekommunikation, die der Erfindung des Computers vorauslief. So erinnert die Abfolge von Äpfeln und weißen Löchern auch an einen Morsecode. Ob sich daraus jedoch eine dechiffrierbare Botschaft ablesen lässt, sei dahingestellt. So lässt sich dies auch als eine versteckte Hommage an die Frauen von Bletchley Park verstehen, die an der Seite von Alan Turing die Codes der Enigma knackten, einer Maschine, welche die Nationalsozialisten zur Verschlüsselung ihrer geheimen Nachrichten benutzten. Diese Arbeit war nicht nur kriegsentscheidend, sondern auch ein entscheidender Schritt hin zur Entwicklung des Computers. In Bletchley Park wurde 1943 der erste Röhrencomputer als Vorläufer heutiger Computer entwickelt. Die Analogie zum digitalen Code aus 1 und 0 – Apfel und Loch – wird in Kuglers Arbeit spielerisch gebrochen.

>



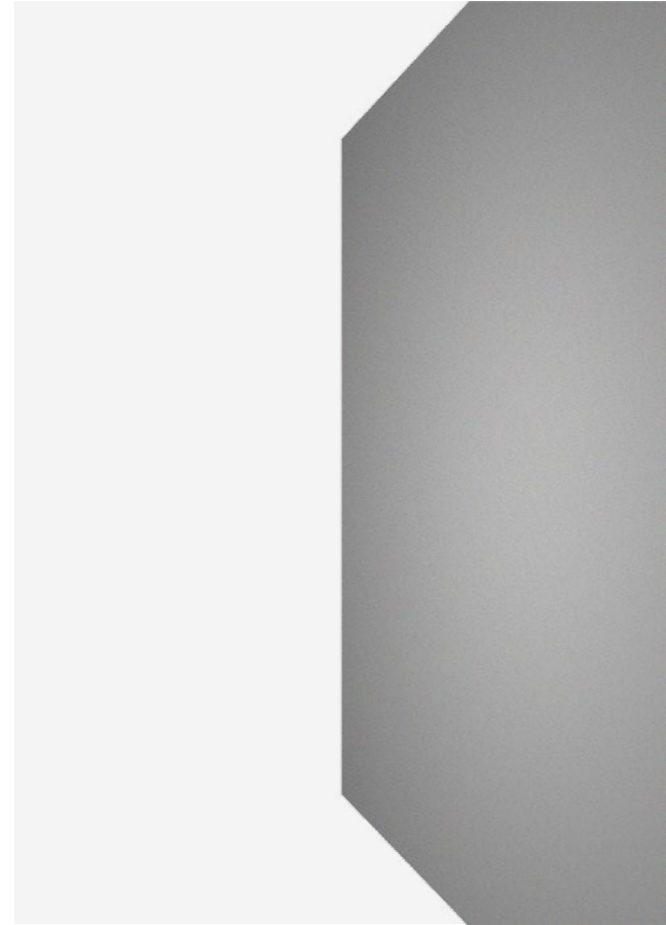
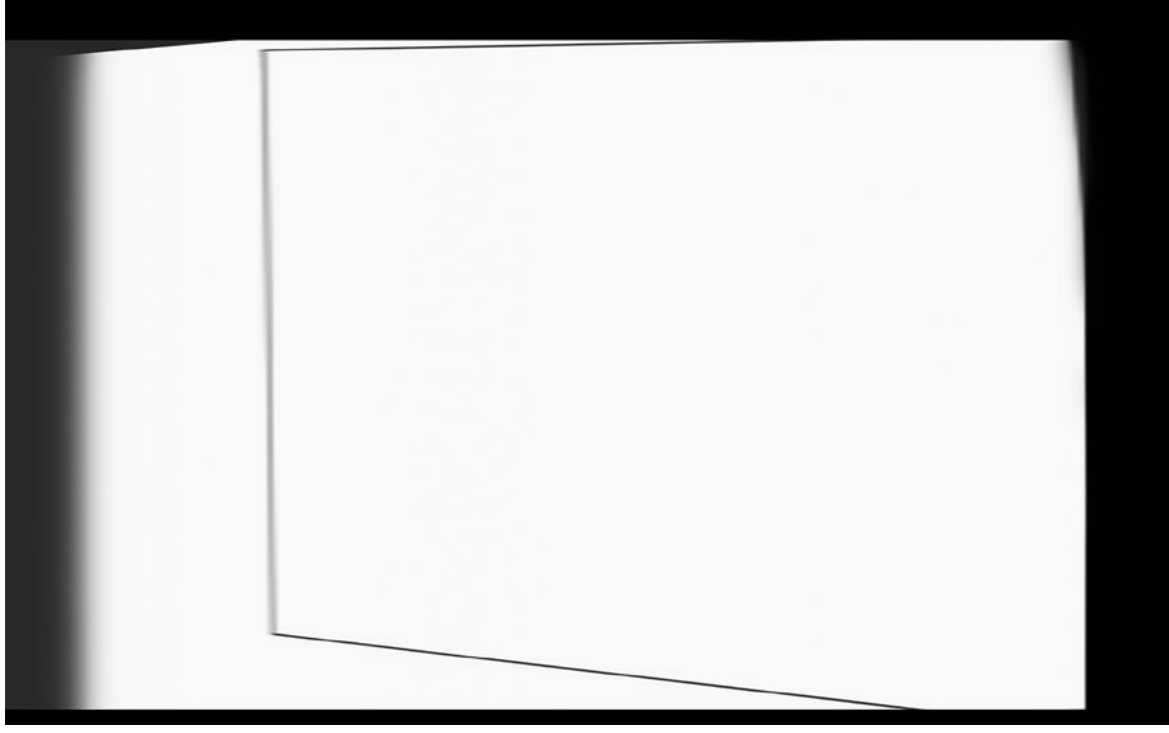




Auch die weitere Assoziation mit Schießscheiben, wie sie im Biathlon verwendet werden, erscheint nicht ganz abwegig – Wilhelm Tell, Niki de Saint Phalle oder Ulrike Rosenbach, aber auch Francis Picabia lassen grüßen. Kuglers Schießübung zielt jedoch nicht ins schwarze Zentrum, sondern auf das weit verzweigte digitale Medium. Präzise ist die Ausgabequalität auf 150 dpi festgelegt. Dies reicht aus, um ein illusionistisches Spiel zwischen roter, fotografischer Figur und rotem, grafischem Grund zu erzeugen. Dessen räumliche Tiefenwirkung wird durch die frischen Wassertropfchen gebrochen, die an Äpfeln wie auf dem Grund gleichermaßen herabperlen. Die niedrige Auflösung lotet einen schmalen Grat aus, an dem die hyperrealistische Täuschung der Computergrafik gerade ausreicht, um nicht flach zu wirken oder die Darstellung durch das Bildrauschen der Pixel zu stören. Das dynamische Stillleben verdankt seinen visuellen Reiz der konzeptuellen Balance zwischen Bildaufbau, Format und technischer Umsetzung. Der Bildraum wird aus geschichteten Oberflächen zusammengesetzt und erzeugt dennoch wie ein virtuoser Scherenschnitt, zu einem Pop-up zusammengeklebt,

illusionistische Raumtiefe oder Haptik. Wollte man das Bild des Apfels noch etwas weitertreiben, so ließe sich auch von einem Wurmloch sprechen. Die Computergrafik könnte demnach als ein theoretisches Gebilde angesehen werden, um zwei Seiten desselben Raumes durch einen Tunnel zu verbinden. Bildoberfläche und Bildhintergrund, zwischen denen sich die Räumlichkeit aufspannt, springen wie bei einem Vexierbild vor und zurück, je nachdem, wohin der Blick gerade fällt. Das extreme Hochformat gibt dabei einen Sehkanal vor, innerhalb dessen die Betrachtung immerzu in Bewegung gehalten wird und dennoch eng eingespannt scheint.

Im vorgestellten Kurzschluss zwischen der Technikgeschichte des Computers und den Referenzen einer feministischen Kunst lässt sich wiederum ein entscheidender Ausschluss erkennen: Technik wie Kunst waren lange Zeit reine Männerdomänen, scheinbar freischwebende ›Clouds‹, die ihre Produktionsbedingungen beharrlich ausblendeten. Die Anteile von Frauen mussten erst durch symbolischen Einsatz von Waffengewalt erkämpft werden.

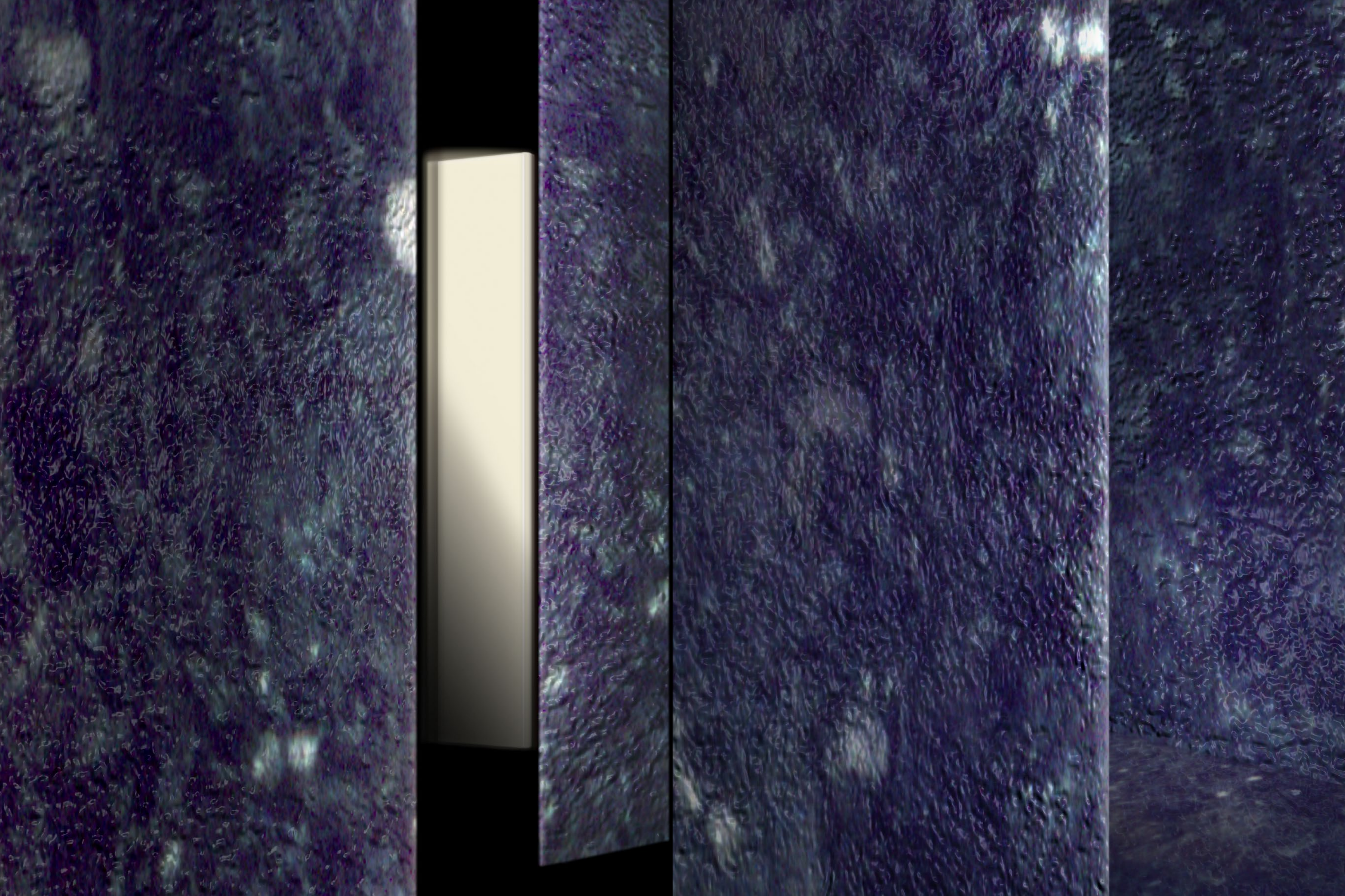


CK1106 CK1104 CK1003

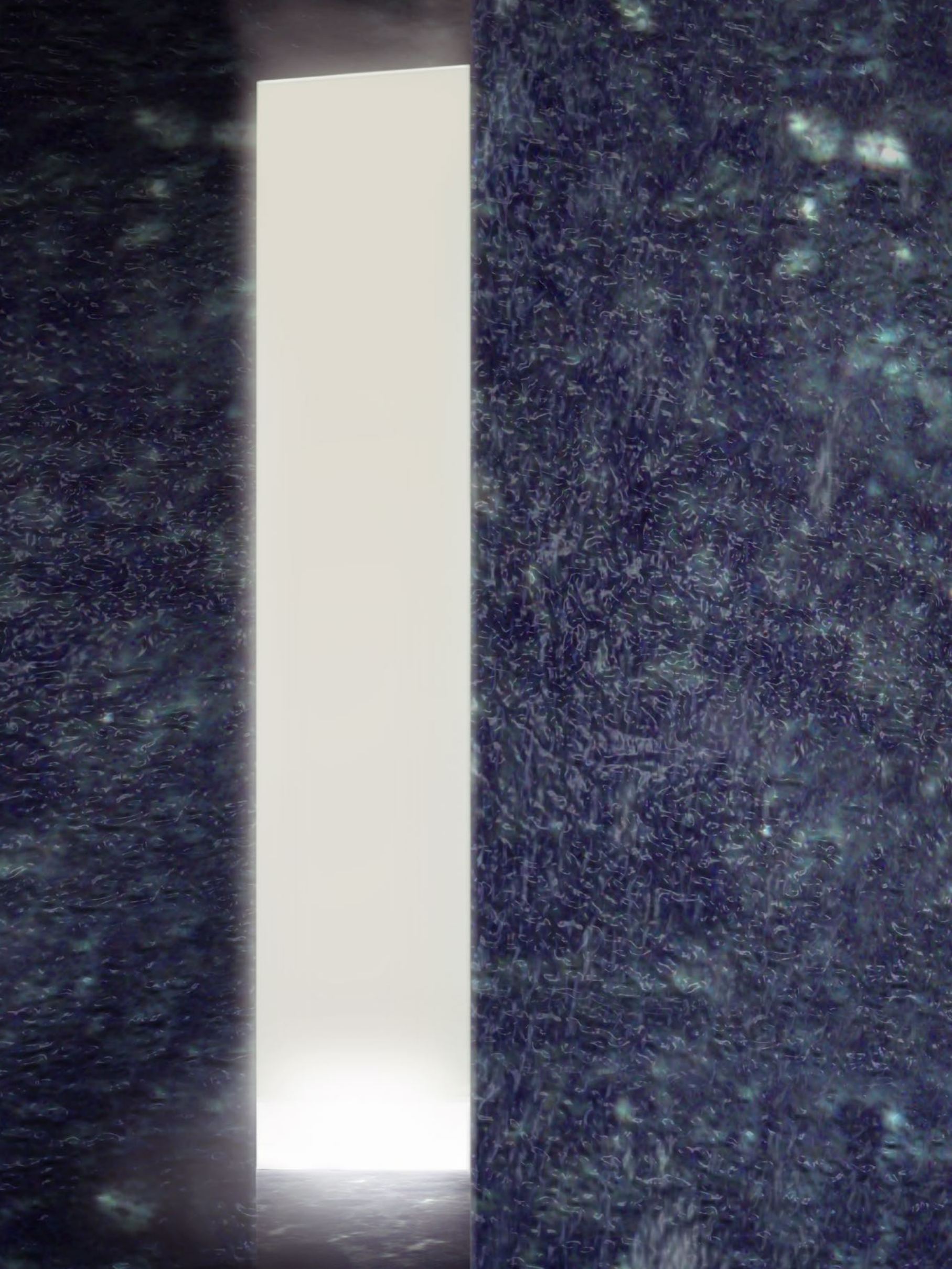






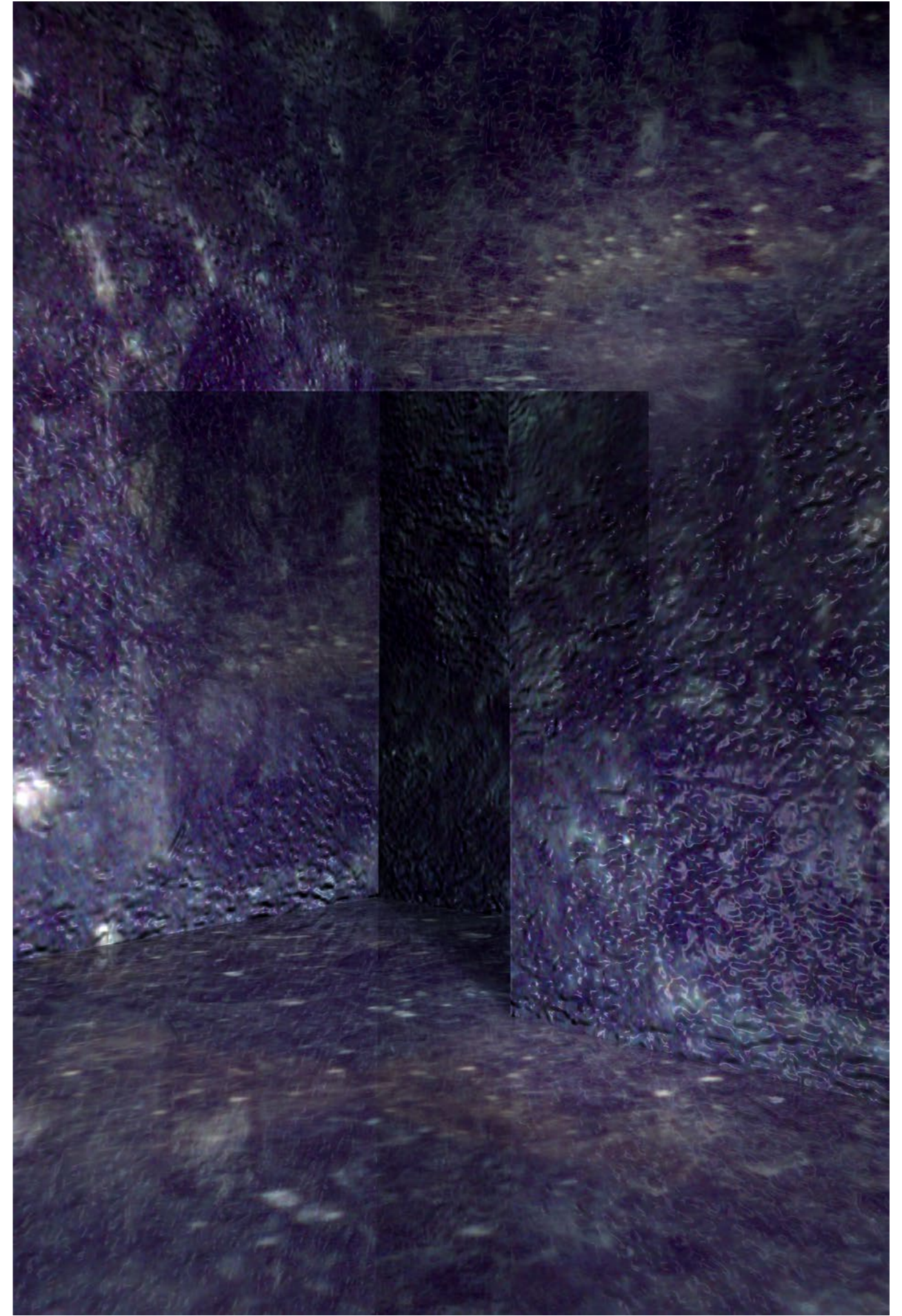
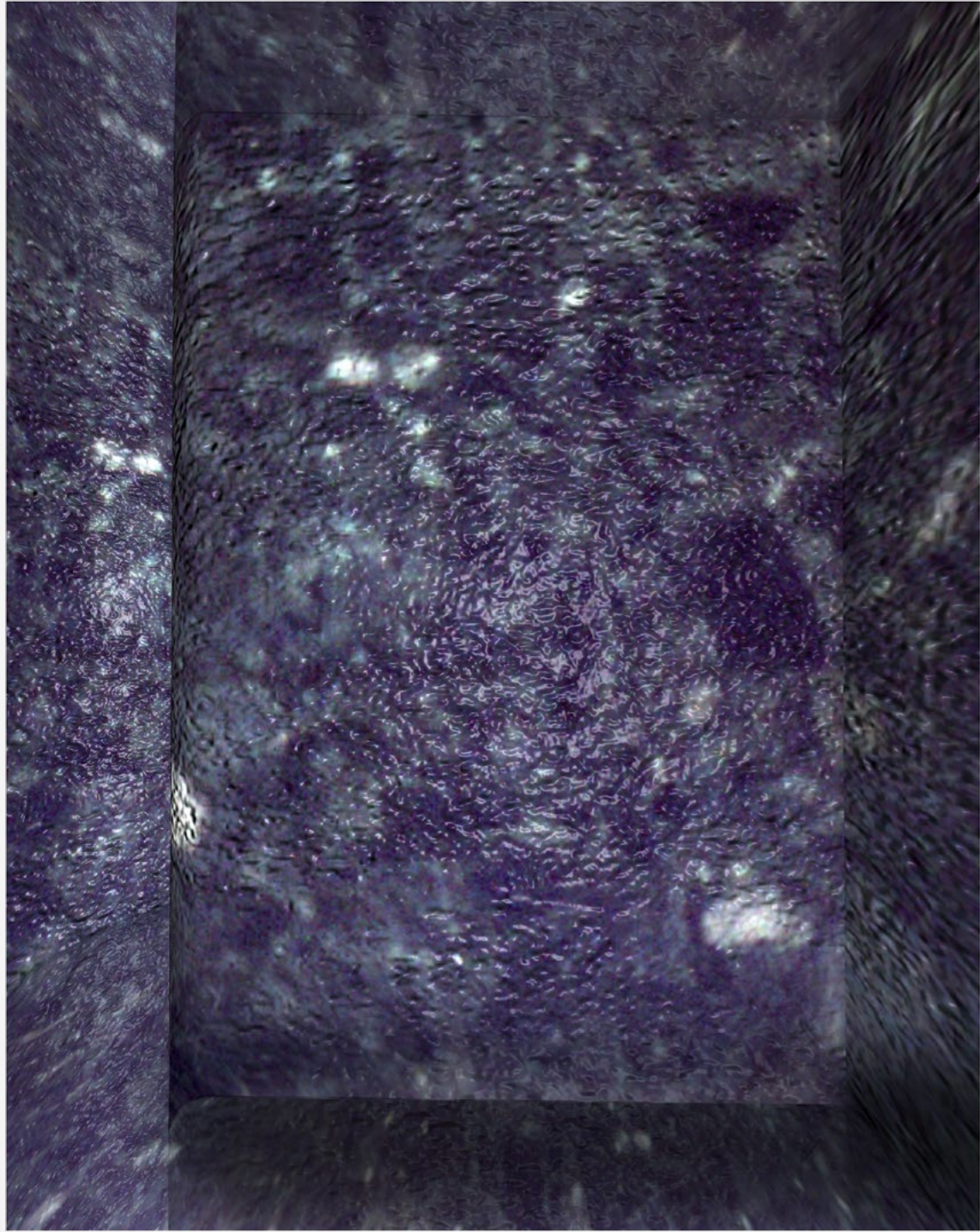






CK0907   ↑ CK0802   ↑ ↑ CK0510







## Scroll /

Ein Folienschnitt bringt die Darstellung von Kratzspuren als Wandtattoo in den Raum. In dieser reduzierten Form verschmilzt Kuglers Arbeit »Scroll« (2017) das Negativbild einer Bestie, die nur anhand der Spuren, die sie im Raum hinterlassen hat, sichtbar wird, mit einer künstlerischen Befragung der Kategorien Raum und Bild. Der lautmalerische Titel »Scroll« erinnert an das Fauchen der abwesenden Bestie und lässt sich zugleich als ironischer Kommentar auf das »Scrollen« durch den Strom digitaler Bildoberflächen verstehen. Mit Gunter Reski ließe sich von »Verbesserung der Finger« sprechen, so der Titel eines seiner Gemälde, bei dem ein Finger sich in den Touchscreen eines Smartphones bohrt, immer wo Digital Natives durch wildes Drehen am Mausrad, einstudierten Gesten am Touchpad oder hemmungslosem Gewische am Touchscreen den Bildausschnitt verschieben. Dagegen bleibt die Folie mit den Kratzspuren einer fünfzähligen Klaue an der Wand festgeklebt und unbeweglich.

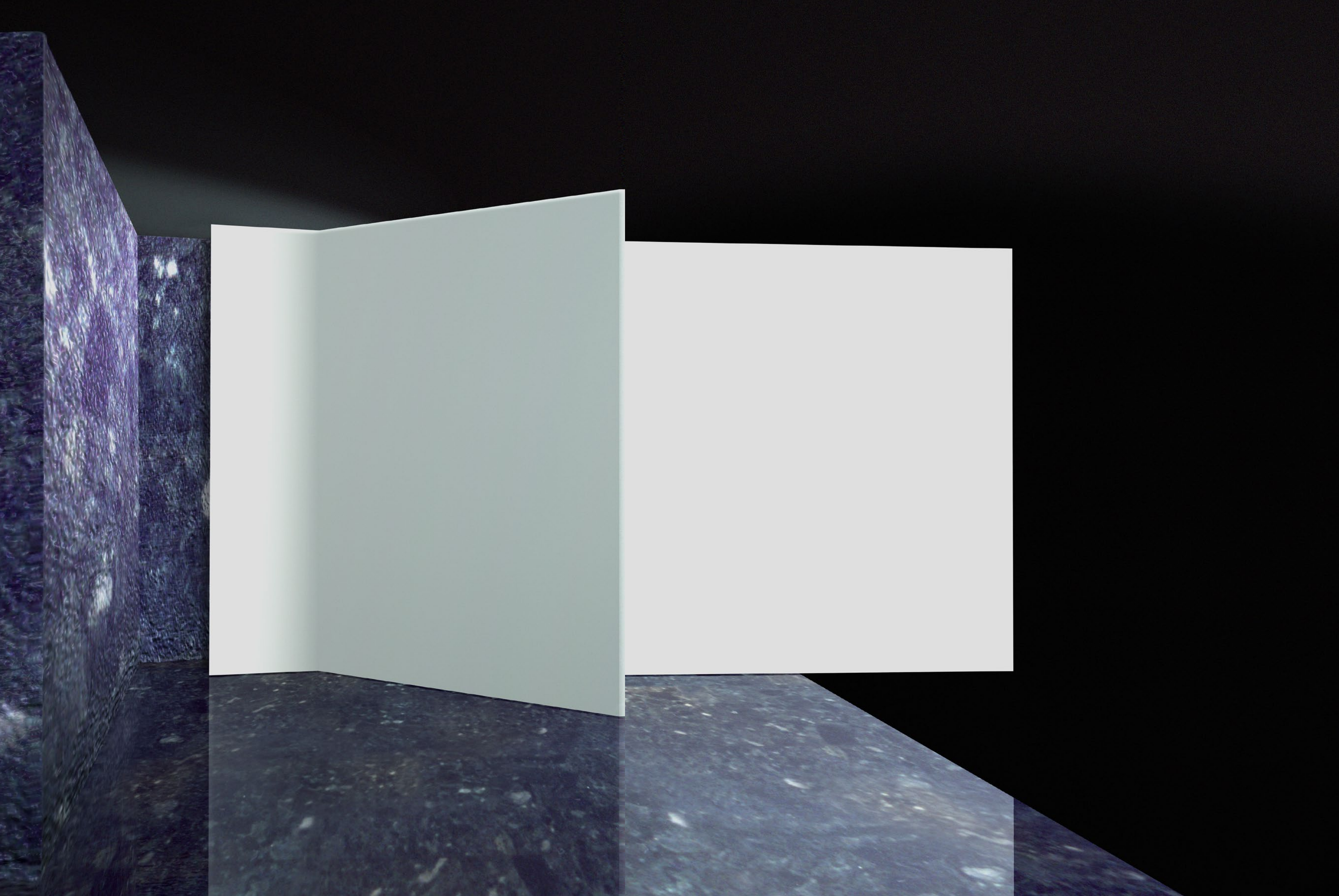
Michel Serres spricht in seiner »Liebeserklärung an die vernetzte Generation« märchenhaft von »kleinen Däumlingen«<sup>1</sup>, um somit eine Veränderung der menschlichen Anatomie durch den Gebrauch von Handy und Computer zu prognostizieren. Sicherlich ist dies eine Form des Bodybuildings – eine fingermuskuläre »Verbesserung« –, welchem man mit einer gewissen Gelassenheit begegnen kann. Kuglers »Scroll« erscheint dabei wie die digitale Neuinterpretation eines Graffiti in seiner ursprünglichen Form, eine in Stein geritzte Inschrift oder ornamentale beziehungsweise figurale Dekoration an der Wand. Doch wurde der Cutter oder das Messer, welches in der Street oder Urban Art beim »Scratching« zur Bearbeitung von Oberflächen dient, durch die digitale Werkzeugpalette eines Computerprogramms abgelöst. Der Prozess von »Cut and Paste« vollzieht sich innerhalb einer Benutzeroberfläche, die eine analytische Distanz zur vorhandenen Bildvorlage ermöglicht. Die beschriebenen Kratzspuren können hierbei fein seziiert und als Ausschnitte zu neuen Bildarrangements montiert werden. Am Monitor ist diese Spur der Gewalt des Scrollens zu einem Zitat domestiziert: ein Index dieser Aktivität, lässt sie sich als Scherenschnitt in aller Ruhe freistellen und einsetzen. Als Bildmotiv verweist die rote Blutspur an der Wand auch auf die künstlerischen Frühformen der Höhlenmalerei, die in der digitalen Aneignung jedoch ihrer existenziellen Dimension, der in der Archaik aufgehobenen Unmittelbarkeit beraubt sind. Wollte man diese Geste als einen

Kommentar auf die modern-genialische Überhöhung der Kunstproduktion zu einem Akt auf Leben und Tod interpretieren – besonders sinnfällig im beschleunigten Informel eines Georges Mathieu –, so eignet sich die Künstlerin den Duktus des Bestialischen an, um damit das (maskuline) Pathos einer gleichermaßen situativen wie virtuos Malaktion zu brechen, der die Betrachter\*innen als Augenzeug\*innen aufruft. Es geht gerade nicht mehr um einen eruptiven Schöpfungsprozess, in dem sich die Potenz des (männlichen) Künstlers auf die Leinwand entlädt. Die Vorstellung eines glücklich-gelungenen Moments, in dem sich die spontane Kreativität der Künstler\*in am Scheidepunkt zwischen Genialität und Wahnsinn hält, wird en passant durch eine Kratzspur dekonstruiert. Kugler bringt dieses Künstlerklischee als Abziehbild an die Wand, auch ganz praktisch im Sinne eines Installationsmaterials, das – nicht ganz Bild, nicht ganz Wand – irgendwie auch »da« ist. Damit distanziert sich ihre kühle Ästhetik auch von stereotypen Vorstellungen »der Künstlerin«, die sie in Deckung von Person und Rolle als Femme fatale sehen wollen. Vorstellungen von Sex und Crime werden nicht zum Verkaufsargument, sondern erscheinen als Flach-Bild-Witz, der an den Verflechtungen von Künstler- und Genderklischees exakt vorbeizieht.

Bereits in den 1930er Jahren hatte die Designerin Elsa Schiaparelli ihre ikonischen Handschuhe für Prada mit bestialischen Krallen versehen und damit sowohl das konservative Frauenbild ihrer Zeit als auch das aufgeladene Fantasiebild der Femme fatale ironisch gebrochen. Bei Kugler findet sich immer wieder eine vergleichbare Methode im Umgang mit grafischer Reduktion und spielerisch-allusiver Übertreibung. Anstatt Kunst mit einer existenziellen Dringlichkeit aufzuladen, führt ihre Arbeit vor, wie wenig Gefahr im wohltemperierten Galerieraum tatsächlich zu erwarten ist. Dennoch eröffnet »Scroll« einen weiten Anspielungshorizont auf die Körperlichkeit von Bildproduktion und -rezeption von digitalen wie analogen Bildern im Kontext räumlicher Wahrnehmung. Bei der Betrachtung einer digitalen Variante der Arbeit wird die Betrachter\*in wiederum auch ganz handfest auf die Banalität der »Scroll-Bewegung« verwiesen, die nötig ist, um das Bild von oben bis unten anschauen zu können. Das verknüpft die Arbeit einerseits mit dem Apfel-Ornament »Fresches« und weist andererseits auf die Figur-Grund-Problematik hin, wie sie in den Arbeiten von »Bodikon« auftaucht.

<sup>1</sup> Vgl. Michel Serres, *Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*, Frankfurt a. M. 2013, S. 7ff















›Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen‹ oder im Englischen ›a forest of trees‹ – diese Redensarten mögen einem in den Kopf kommen angesichts einer Serie von Arbeiten, die Claudia Kugler Anfang der Nullerjahre anfertigt und die das Exposé für ihr künstlerisches Werk bilden. Neben Bildern bilden den Großteil dieser Arbeiten digitale Animationen, die beide jeweils aus fotografischem Rohmaterial hergestellt sind. In einem All-over aus Grüntönen und floralen Strukturen lassen sich partiell Blätter, Laub und Äste, mitunter auch ganze Bäume erkennen, die als diffuses Geflecht zusammengesetzt erscheinen. Dabei spielt Kugler mit einem fotografischen Bokeh-Effekt. Verschiedene Schärfen- und Unschärfenbereiche im Bild dienen ihr jedoch nicht dazu, Hintergrund und Vordergrund bildgestalterisch voneinander abzusetzen oder freizustellen. Sie stellt stattdessen gleich mehrere Bereiche im Bild scharf und erschwert damit den Betrachter\*innen, sich auf einen Fokus, eine Perspektive zu konzentrieren. Kleine, dynamische Inseln schwimmen in einem Meer aus Unschärfe. Gerade in ihren Animationen verschiebt Kugler die scharfen Bereiche in ausgedehnten Zoomfahrten, um einen Sog zu erzeugen, der das Bild immer wieder in visuelle Ambivalenzen kippen lässt. Michael Schneider erinnert dies in einem seiner Texte zu Kuglers Arbeiten gleichermaßen an »Scherenschnitt« und »Zeitlupe«.<sup>1</sup> Alles erscheint flach und tief zugleich. Die widersprüchliche Bedeutung des Wortes ›Untiefe‹ wird als filmisches Oberflächenphänomen vorgeführt. Als kinematografisches Narrativ wird die Kamerafahrt, oder besser Irrfahrt, selbstreferenziell und enttäuscht die sehende Erwartung der Betrachter\*innen, durch die bewegte Veränderung im Bild irgendetwas hinter Baum, Busch- und Blattwerk Verborgenes entdecken zu können. Die Kamerabewegung ist unendlich suggestiv und zeigt eigentlich nichts Besonderes. Ihr Zeigegestus verliert sich immer wieder, sobald sich aus dem Dickicht etwas abzuzeichnen beginnt. Manchmal ist es auch nur das Bildrauschen, die Lichtsituation oder eine fast unmerkliche Veränderung einiger Proportionen im Bild, die das Ganze umso mysteriöser werden lassen. Je reduzierter der Eingriff, je niederschwelliger die Wahrnehmung der Veränderungen im Bild, umso größer die erzeugte Spannung. So ergibt sich »ein ständiges Spiel mit der Dauer, die manchmal zusammengezogen

und öfter noch gedehnt wird«.<sup>2</sup> François Truffaut sah ein solches Spiel als eines der »Erfordernisse des Suspense«<sup>3</sup>, den er in den Filmen Alfred Hitchcocks beobachtete. Marcel Duchamp prägte für Phänomene, die sich nur sehr schwer fassen lassen, den Begriff des »inframince«.<sup>4</sup>

In diesem Sinne lassen sich die Arbeiten Kuglers auch als stille Hommage an Michelangelo Antonionis Filmklassiker »Blow Up« verstehen. Dort entdeckt der Fotograf Thomas auf dem Abzug eines Fotos, welches er tags zuvor im Park geschossen hatte, eine Leiche. In der heimischen Dunkelkammer vergrößert er den Bildausschnitt so weit, bis er die unheimliche Gewissheit zu haben glaubt, Zeuge eines Verbrechens geworden zu sein. An den Tatort zurückgekehrt, findet sich jedoch keine Spur. Auch in Kuglers Arbeiten verschwimmen die Gewissheiten, ob Fotografie und Film als Medien der Wahrheitsfindung dienen oder ob sie nicht vielmehr auch ihre eigenen medialen Wahrheiten erzeugen, die ebenso täuschen wie enttäuschen können. Den genau umgekehrten Weg schlägt Kugler ein, wenn sie – in Kombination mit den »grünen« Arbeiten – angeeignete Film-Stills als unbewegte Bilder abzieht und gewissermaßen kaltstellt. Ob es sich bei dem Diptychon mit dem Titel »Park« (2004) um eine Szene aus »Blow Up« handelt? Wer weiß das schon? Immer wieder arbeitet Kugler mit Reminiszenzen, Zitaten und Verweisen und gibt sich als Cineastin zu erkennen. Durch die Verwendung von Found Footage und die technische Bearbeitung fotografischer wie filmischer Bilder wird die Vorstellung eines »Ursprungs des Kunstwerks«<sup>5</sup> auf den Holzweg geführt. Entscheidend sind der Umgang mit Bildern und die Perspektiven auf sie, nicht deren Provenienz.

Dem Motiv des Waldes kommt noch eine weitere Bedeutung zu, wenn man es in seinen Verflechtungen mit verklärender Heimatideologie und Naturromantik ernst nimmt. Der ›deutsche Wald‹ als Sehnsuchtslandschaft wird als Mythos in einer unendlichen Kamerafahrt visuell entleert und in Endlosschleife banalisiert. Das ›Tiefgründigste‹ und das ›Oberflächlichste‹ überblenden sich unversehens. Es ergibt sich daraus keine »Lichtung«, die neue Zugänge zu »Sein und Zeit«<sup>6</sup> verspricht. Die sprichwörtliche Nähe zur ›Verblendung‹ gibt der formalen Geste ihren medienreflexiven Kniff.

1\_ Michael Schneider, Claudia im Wald, in: Claudia Kugler, Off, Nürnberg 2003, S. 42–45, hier S. 42

2\_ François Truffaut, Mr. Hitchcock wie haben Sie das gemacht?, 4. Aufl. München 2003, S. 61

3\_ ebd., S. 61

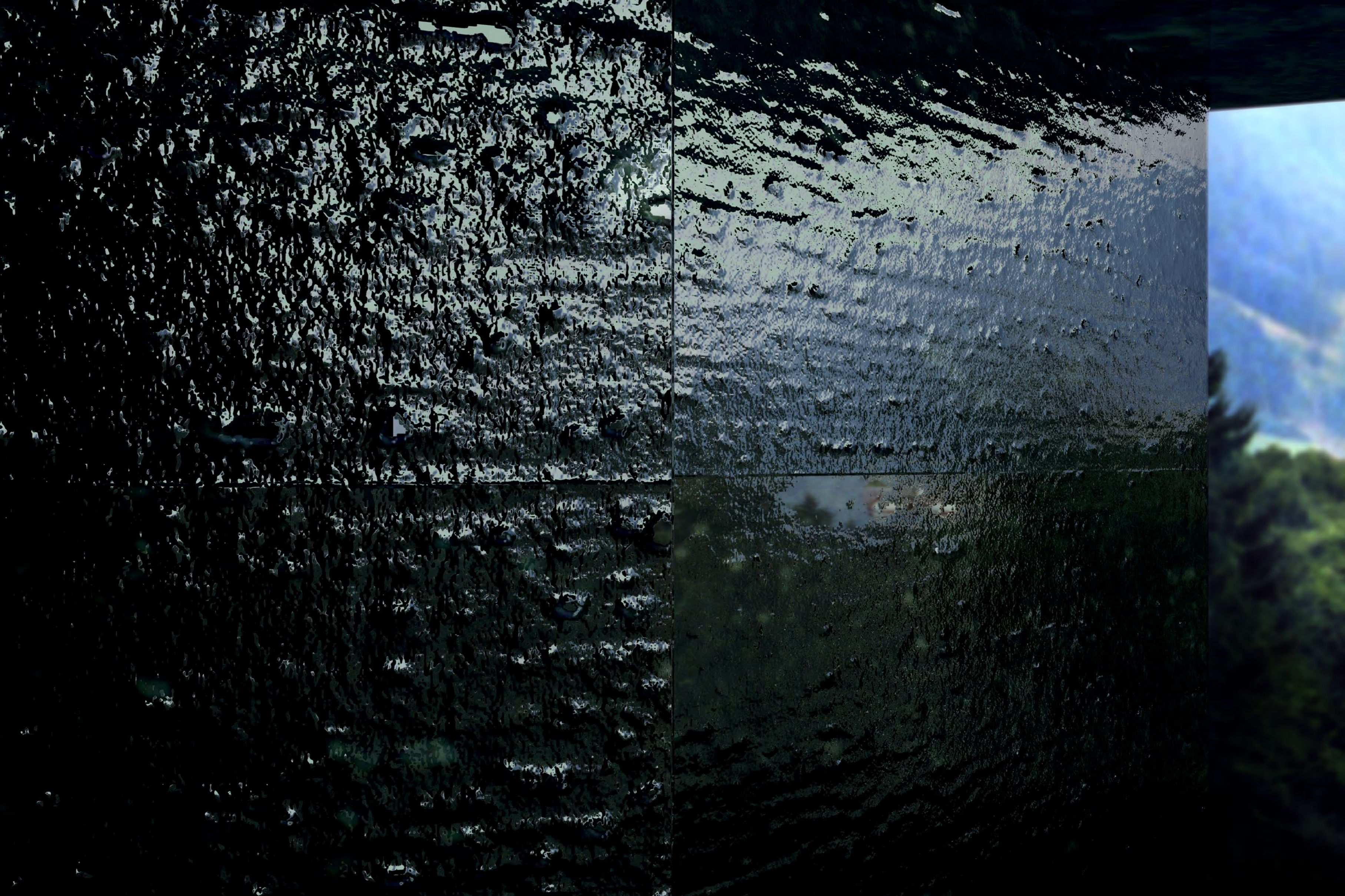
4\_ Siehe Thierry Davila, De l'inframince: Brève histoire de l'im-perceptible, de Marcel Duchamp à nos jours, Paris 2010

5\_ Vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 2010

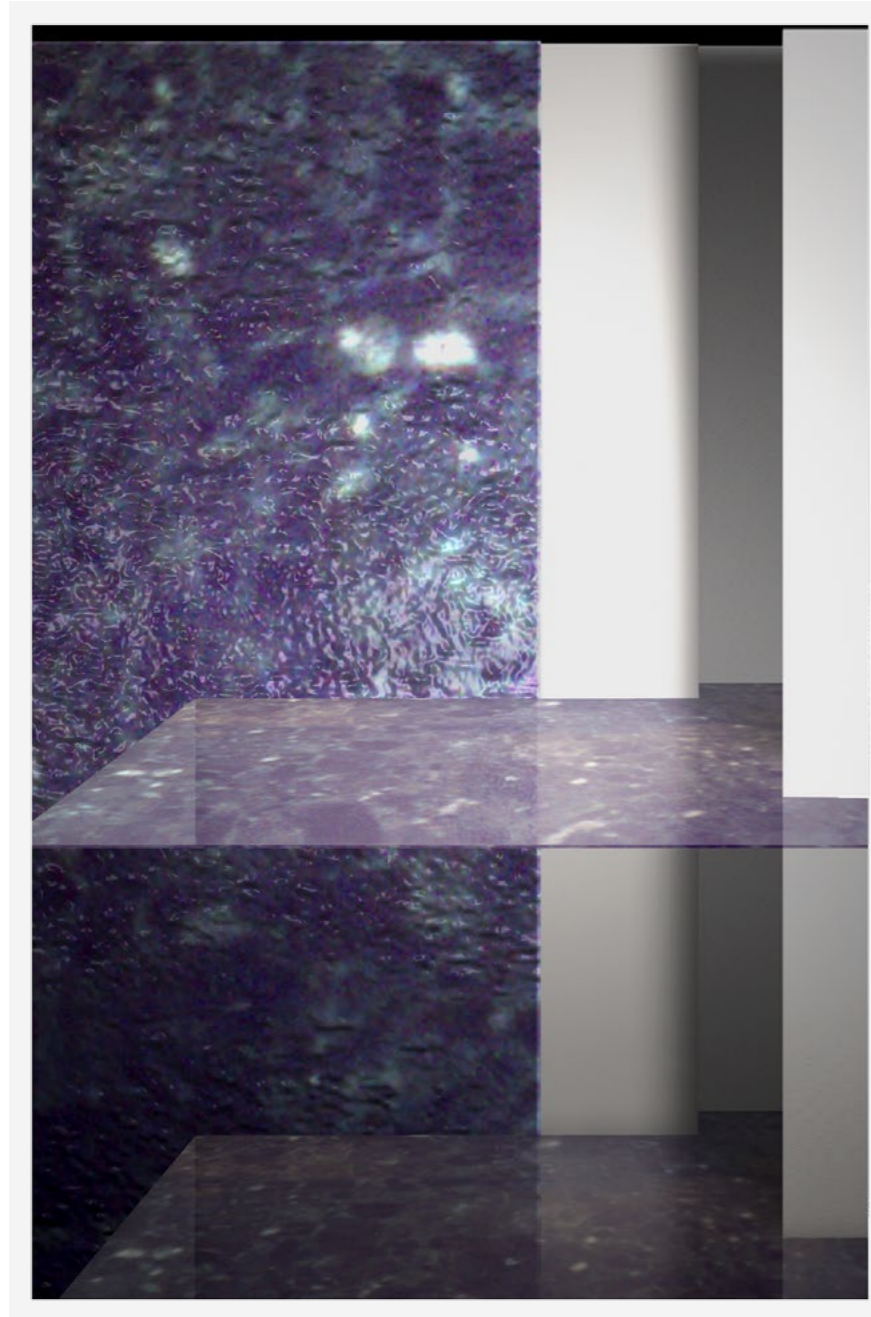
6\_ Vgl. Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 2006











Claudia Kugler gehört zu einer Generation von Künstler\*innen, deren Sozialisation parallel zur Etablierung des Computers in weiten Teilen der Gesellschaft verlief. Rasch vollzog sich eine technische Revolution, die, ausgehend von kalifornischen Garagen und kleinen Gruppen von Computer-Nerds an Einrichtungen wie dem MIT, auch bis in die Frankenmetropole und Dürerstadt Nürnberg vordrang. Sehr bald zog der Personal Computer in die Büros, Wohn- und Kinderzimmer ein und veränderte alles. Die Teenager und Twens der 1980er und 1990er Jahre waren weit davon entfernt, »Digital Natives« zu sein, sondern wirkten mehr oder weniger bewusst an der Entwicklung dessen mit, was heute meist nur sehr vage als »Digitalisierung« bezeichnet wird. Die Rede von »der Digitalisierung« als epochemachendem Umschwung aller Lebensbereiche sollte erst mit einiger Verspätung zu der diskursprägenden Bedeutung gelangen, mit der sie mittlerweile in aller Munde ist. Der Vergleich mit der »Gutenberg-Galaxis«, die als epistemische Ressource moderner Erkenntnisvermögen die Sinneswahrnehmungen und Sozialbeziehungen neuen, gedruckten Organisationsformen unterstellte, ist längst durch die Metaphern des »World Wide Web« und der »KI« abgelöst worden. Alles, was gesteigerte Imagination, Produktivität oder Attraktivität verspricht, lässt sich damit evozieren, ohne es zugleich auch präzisieren zu müssen.

Insofern erscheinen Kuglers Digitaldrucke geradezu anachronistisch, da sie all dies wieder einfangen in das klassische Format des Tafelbildes, das in ihrer Arbeit nie ganz aufgegeben wird, selbst wenn ein Werk allein für die Betrachtung am Monitor konzipiert oder auch als »Installationsmaterial«, wie Wandtapeten, allein für den Gebrauch der Ausstellung eingesetzt wird. Michael Franz hat in seiner Auseinandersetzung mit Kuglers Arbeiten den neuralgischen Punkt treffend festgehalten: »Beschreibt man in kulturellen Zusammenhängen Bilder als eigenschaftslos, unspezifisch, unoriginell, ist das meistens negativ gemeint. Wenn aber computergenerierte

Bilder originell sind, ist es noch schlimmer.«<sup>1</sup> Kugler über-erfüllt und unterläuft diese beiden widerstreitenden Erwartungshaltungen gleichermaßen. Doch handelt es sich dabei um einen ästhetischen Doublebind, der die Betrachter\*innen zwar radikal enttäuscht, aber dennoch gefällt. Oder mit anderen Worten, um eine höchst produktive Art der Bildproduktion, die sich der Wiedererkennbarkeit durch Reproduktion entzieht und damit nicht in einem warenförmigen Kunst-Produkt aufgeht. Dies erscheint dann geradezu doppelt paradox, da Kugler eben dennoch auf das historische Format des Tafelbildes rekurriert und damit auf eine Tradition des spezifischen Hinsehens und Anschauens verweist, die am Tafelbild als Kunst eingeübt wurde und bis heute für die spezifische »Ästhetik der Kunst« bürgt. Durch die reproduktiven Verfahren bei der Bildproduktion wird jedoch jeder exklusive Unikat-Charakter verweigert, das Lehrstück der Gebrauchsmaschinen Druck und Fotografie mit ihrer inhärenten Politizität also gleichwertig in diesen Ansatz mit eingeschleust. Das Potenzial marktfähiger Vervielfältigung lässt Kugler durch die strikte Limitierung ihrer Bildfindungen jedoch unausgeschöpft. Diese künstlerische Verknappung wird von jeder möglichen Nachfrage entkoppelt und zahlt sich nicht aus. Formal hingegen spielt Kugler immer wieder serielle Verfahren gegeneinander aus und suggeriert somit in jeder Arbeit die Möglichkeit, etablierte Muster zu Kollektionen auszudehnen. Somit ist der Widerspruch zwischen Original und Kopie ein bildimmanentes Formprinzip, das als höchst fluide Morphologie die widersprüchlichen Begehren von Luxus und Konsum zugleich weckt und enttäuscht.

<sup>1</sup> Michael Franz, Zu den Arbeiten von Claudia Kugler, online: <http://www.ckugler.de/doku/index.html> (abgerufen 18.05.2021)













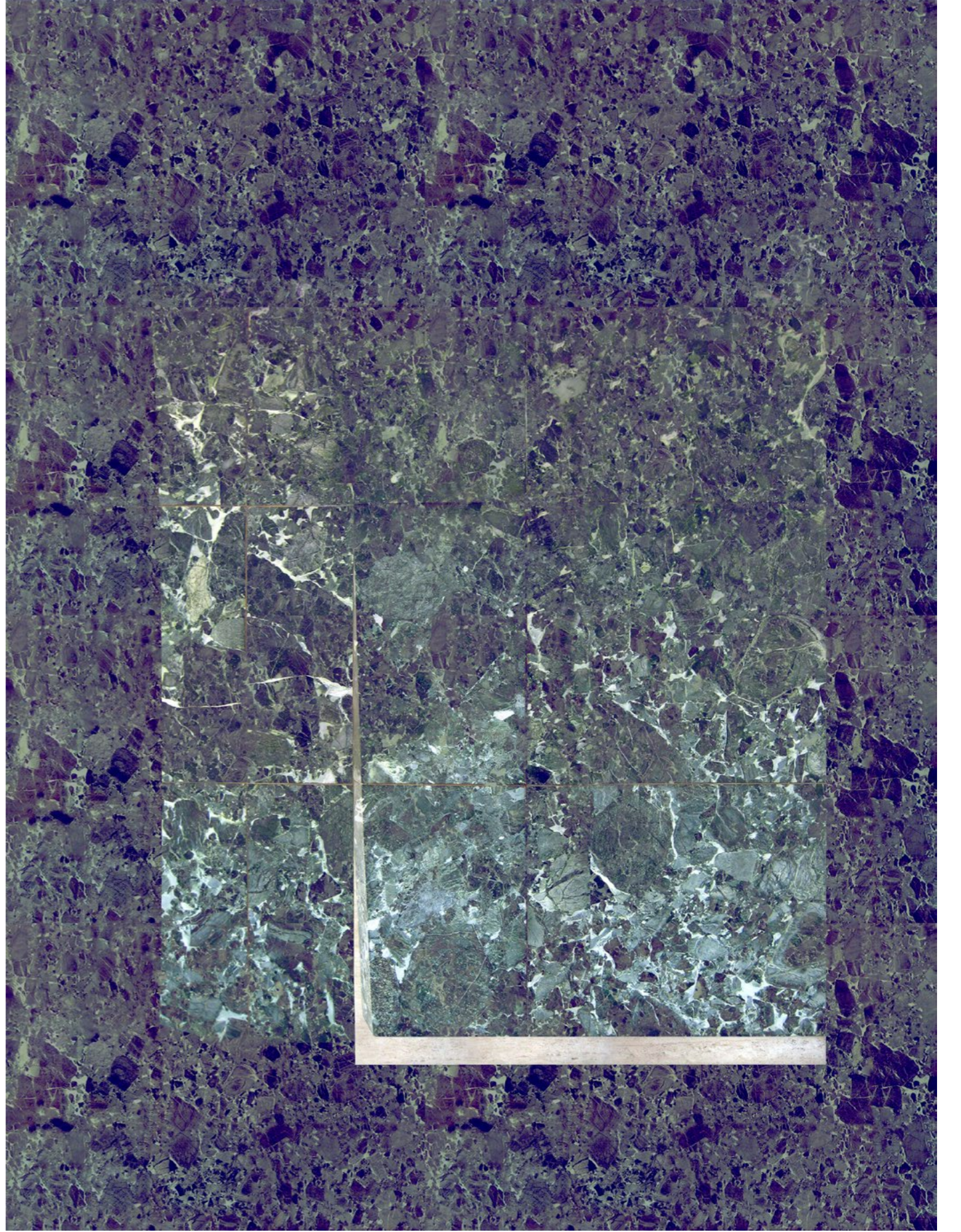
CK1101

CK0107

↑ CK0302









## Kontur und Kontext Hans-Jürgen Hafner

Die Kluft, die sich zwischen der Kunst als Dachbegriff und dem einzelnen Kunstwerk auftut, ist ein Problem, dem sich nicht nur Künstler\*innen in ihrer praktischen Arbeit zu stellen haben. Es betrifft auch die kritische Auseinandersetzung damit seitens Kunstgeschichte und -theorie. Einerseits die Gesamtheit des künstlerisch Gemachten zusammen mit dem im Begriff ›Kunst‹ hinterlegten Wissen, auf der anderen Seite die Notwendigkeit, nachdem es mit der Kunst der Moderne keine bevorzugten Gattungen, Stile, Medien, Genres und Themen mehr geben kann, das eigene Werk (oder Tun) als Kunst zu legitimieren: Dies ist wesentliche Aufgabe ›künstlerischer Arbeit‹. In anderen Worten: So leicht es ist, den Anspruch darauf zu erheben, Künstler\*in zu sein, so schwer ist es, Anerkennung dafür zu bekommen – auf welcher Basis sollte das schließlich geschehen?

Diese enorme Kluft bestimmt mehr und mehr auch das allgemeine Wissen über Kunst sowie den gesellschaftlichen Umgang damit. Bereits 1966 schrieb Werner Hofmann zu den »Grundlagen moderner Kunst«: »Die Frage nach der Kunst ist in den Bibliotheken eingesargt worden. Wenn man sie heute wieder stellt, sollte man das mit Skepsis tun. Man sollte den Begriff ›Kunst‹ weder überbewerten noch idolatrisieren, denn sein Inhalt sind die Kunstwerke, die sich aufgrund des Votums eines bestimmten Betrachter- oder Konsumentenkreises auf ihn beziehen dürfen.«

Darin spiegelt sich die zugleich ungeheure und marginale Leistungsanforderung, die Künstler\*innen mit Bezug auf die Institution Kunst erbringen müssen oder können. Entsprechend grotesk mutet ein Satz an, in dem die Namen »Jeff Koons« und »Claudia Kugler« gleichberechtigt mit der Aussage »sind Künstler« vorkommen. Obwohl sich ihre jeweiligen Produktionsbedingungen beträchtlich unterscheiden und sie auch konzeptuell mit sehr verschiedenen Kunstverständnissen operieren, werden sie als Personen und mit ihren Werken

über alle Asymmetrien hinweg doch immer wieder in einer Rezeption zusammengebracht, die den gleichen abstrakten Kunstanspruch an beide Phänomene stellt. Das könnte eine gute Nachricht sein, wenn es um das Herausarbeiten der differenziellen Spezifika im Sinne der jeweiligen künstlerischen Leistungsfähigkeit unter Berücksichtigung der jeweiligen Voraussetzungen ginge. Das Beispiel ist natürlich willkürlich gewählt und will weder eine persönliche noch eine ästhetisch-künstlerische Wertung vornehmen. Doch selbst, wenn die Aussage wahr ist: *who cares* und wenn, zu welchen Konditionen?

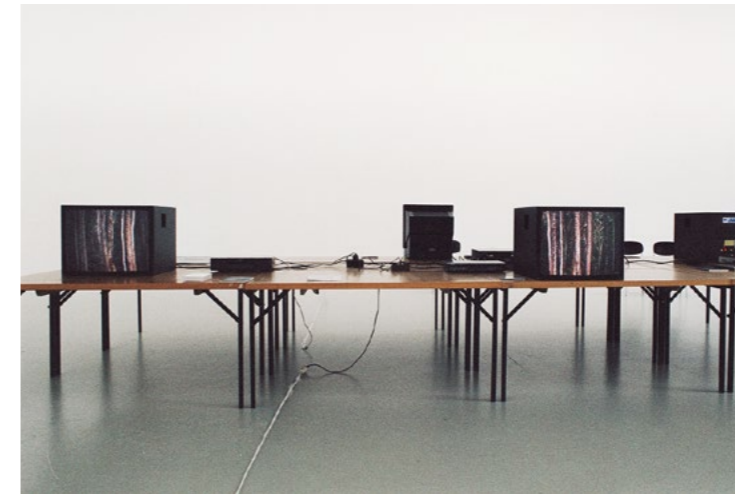
Die Spannungen, denen jedes einzelne künstlerische Werk ausgesetzt ist, sind auch deshalb so massiv, weil die Kluft zwischen den sogenannten ›großen‹ Künstler\*innen und denen, die Gregory Sholette nicht unzutreffend als »*dark matter*« beschrieben hat, ebenso groß ist, wie die Produktionsbedingungen des Kunstfelds ungleich sind, während der Kunstanspruch abstrakt gleich bleibt. Ohne die »*dark matter*« als jederzeit abrufbare Schattenarmee wäre der Kunstbetrieb gerade mit seinen enormen sozialen Verwerfungen schlicht nicht existent – was umso mehr ein Grund sein könnte zwar auch wieder mehr, aber eben nicht nur über Kunst zu sprechen.

Jedenfalls wäre es interessant, auf sehr viel breiterer Basis und mit mehr Sensibilität für das jeweilige künstlerische Projekt zu schauen, wie und mit welchen Voraussetzungen Künstler\*innen mit diesen Spannungen umgehen. Wohl genau deshalb tun sich Kunstkritik und kuratorische Evaluation als gesellschaftlich vereinbarte Instanzen, denen die Sichtung und Bewertung von Kunst anhand der individuellen künstlerischen Angebote obliegen, so schwer damit, gleichermaßen den jeweils spezifischen künstlerischen Angeboten und den allgemeinen Erwartungen gerecht zu werden, die sich im Großen und Ganzen auf ›Kunst‹ richten. Wenn es kompliziert wird,

verlegt man sich häufig vielmehr reflexhaft auf die sichere Bank, weswegen die Chance, aus dem komplizierten das ›Komplexe‹ zu profilieren, allzu oft ungenutzt bleibt.

*Why care at all?* Kein Wunder, wenn die kommerzielle Seite des Kunstbetriebs und die flankierenden Verwertungsindustrien so gut von diesem Vakuum profitieren. Der Nachschub an Künstler\*innen, die sich kompetitiv um einen Platz auf der Sonnenseite schlagen und auf dem Weg dorthin alle (un-)möglichen Bedingungen in Kauf nehmen, scheint bis auf weiteres gesichert. Das Marktgesetz, wonach Angebot und Nachfrage den Preis regeln, schlägt als Verteilungswettkampf um Produktions- und Sichtbarkeitsressourcen auf die Marktteilnehmer\*innen durch, wonach erfolgreiche Karrieren zwangsläufig für gelungene Kunst einstehen.

Insbesondere scheint dieses Dilemma auf das Verhältnis von Kunstgeschichte und -theorie zur künstlerischen Produktion durchzuschlagen. Während zeitnah zur Jahrtausendwende zahlreiche Theoretisierungen der »zeitgenössischen Kunst« vorliegen, ist es am Beginn des dritten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts um eine Bestandsaufnahme der konkreten Ereignisse und Phänomene, eine Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst schlecht bestellt. Auch das 2005 erstmals erschienene und vom Herausgeber\*innenkreis um die US-amerikanische Zeitschrift *October* verantwortete Mammutwerk »*Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*« ist für eine multiperspektivische kunsthistorische Revision des zwanzigsten Jahrhunderts vielleicht noch rechtzeitig genug gekommen. Dagegen wurde der Anschluss an die seitherigen Ereignisse auch mit der bisher dritten Auflage noch nicht einmal in Angriff genommen. Das mag einerseits an der Schwierigkeit liegen, das, was als Epoche *in the making* ist, angemessen zu periodisieren und mit der territorialen





Ausweitung der Kunst zu einer nunmehr globalen in statistischem Sinne Schritt zu halten. Tatsächlich werden aus theoretischer Perspektive zwar verschiedene Zeitfenster diskutiert, ab wann die Kunst der Moderne in die zeitgenössische umgeschlagen wäre. Ein harter Epochenschnitt lässt sich allerdings ebenso wenig ziehen, wie leugnen, dass sich die gesellschaftliche Funktion der Kunst, die sie im Zuge ihrer Modernisierung ausgebildet hat, radikal gewandelt hat. Durchaus mit retroaktivem, als auf die Geschichte zurückwirkendem Effekt. Das zeigt sich beispielsweise an einem sich ebenfalls, aber nicht notwendig zum Besseren wandelnden musealen Umgang mit Kunst, wenn sie, mit dem Anspruch Geschichte gerechter zu machen, aus dem Museum heraus verkauft werden kann. Eine Faustregel, um im zeitgenössischen Kunstgeschehen halbwegs klarzukommen, könnte besagen: Zeitgenössische Kunst muss man nicht erkennen können, Hauptsache, man ist in ihrem Betrieb dabei und wirkt irgendwie daran mit.

Nicht immer ist das autorschaftlich so klar geregelt wie bei den Arbeiten Tino Seghals, der die Ausstellungsbesucher\*innen bei seinen Performances explizit mitwirken lässt – ob sie das wollen oder nicht. Das Modell des Ästhetischen wurde durch Formen der als direkt empfundenen Beteiligung ersetzt, was eine Entwicklung des frühen 21. Jahrhunderts ist, die nun auch ihre institutionelle Agenda bestimmt. Kunst wäre demnach eine kulturelle Dienstleistung, die ebenso inklusiv wie warenförmig ist. Entsprechend schwer fällt eine Charakterisierung zeitgenössischer Kunst über das Konzept der Gattung – sie könnte buchstäblich alles sein. Auch die Beschreibung ihrer Form(en) erweist sich als entweder zu uninteressant oder zu schwierig, um ernsthaft in Angriff genommen zu werden. Das erklärt vielleicht, warum das Heil eher in ihrer Theoretisierung gesucht wird – mit Peter Osbornes ontologischer Bestimmung einer zeit-

genössischen Kunst, die »anywhere or not at all« sei, als bisher tragfähigstem Vorstoß. Die kunstbetriebliche Praxis, der öffentliche Diskurs – auch als sichtbarster Ausdruck des *common sense* – müssen dagegen mit dem Sprachgebrauch, etwas »sei« zeitgenössische Kunst, auskommen. Ein Zirkelschluss. Was sollte Kunst, wenn sie gegenwärtig entsteht, auch sonst sein? Das macht einerseits die Google-Suche leicht – und umso schwerer, zwischen den Ergebnissen zu differenzieren, je länger man sich durch die Liste der Einträge scrollt. Dass etwas »ist«, ist nicht automatisch »gut«.

Was darüber allzu leicht in Vergessenheit gerät: die konkreten Einzelfälle, Kunstwerke, künstlerische Oeuvres und Biografien, gibt es, und sie werden wie auch immer bewertet. Künstler\*innen produzieren, und ihre Produkte werden rezipiert. Sie stehen in Verbindung mit Ereignissen, die sich als »Kunstgeschehen« fassen ließen. Dieses geht in der Regel an bestimmten Orten vor sich, geschieht vor einem zeitlich und kulturell bestimmten Horizont, und dabei geraten zwangsläufig verschiedene Akteur\*innen und Faktoren zueinander in Bezug. Es gibt Gründe, das ernst zu nehmen und als Material der Geschichte zu begreifen. Und wieder begegnen wir einem Missverhältnis: Während wir über einige wenige Künstler\*innen mehr wissen (müssen), als uns lieb sein kann, kennen wir viel zu viele überhaupt nicht. Wir werden, aufgrund einer – nicht nur – digitaltechnologisch/industriell produzierten ungleichen Informations- und Aufmerksamkeitsverteilung, auch nie von ihnen hören.

Zurückzuspulen auf die Zeit um die Jahrtausendwende und die zeitgeschichtliche Betrachtung vorläufig gegen die kunsthistorische einzutauschen bedeutet, über die subjektive Wahrnehmung einer Zeit hinaus mehr oder weniger »verbindlich« verstandene Ereignisse Revue passieren zu lassen. Dabei mag man an den Brexit,

die Aufhebung der Amtszeitbegrenzung des Präsidenten der Volksrepublik China beim Nationalen Volkskongress im März 2018, die Reaktorkatastrophe von Fukushima 2011, die Finanzkrise von 2008 oder den 11. September 2001 denken. Vielleicht aber auch daran, dass der Ausbau von Mobilfunk und Internet in Deutschland um 2000 einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Zwischen 1998 und 2000 stieg die Zahl der Mobilfunkverträge sprunghaft um das Doppelte auf rund 50 Millionen an. Aber erst um 2010 waren Digitaltechniken so weit in die Arbeit und ins Freizeitverhalten integriert, dass der Gebrauch von Computern, Mobilfunkgeräten und vor allem die Nutzung des Internets für die Mehrheit der Bundesbürger\*innen »alltäglich« genannt werden konnte. Verfestigt – und auf der kulturellen Bühne, bei Symposien oder Club-Acts augenfällig geworden an der seinerzeitigen Omnipräsenz des entweder matt leuchtenden oder ostentativ verklebten Firmenlogos des Computer-Herstellers Apple – wurde diese Entwicklung durch die Einführung von Gerätetypen wie dem Macbook, 2006, oder dem mit einer Multitouch-Oberfläche ausgestatteten iPhone, 2007, durch neue Betriebssysteme wie iOS und Android, 2007 und 2008. Mit dem Netzausbau sieht es heute in Deutschland allerdings noch immer sehr viel schlechter aus als in Litauen oder ... China.

Makropolitisch oder -ökonomisch relevante Ereignisse – wie etwa auch die CoViD-19-Pandemie – werden selten »direkt« und zeitnah Thema der Kunst. Diese entsteht nach wie vor in lokal und personell eng begrenzten Zusammenhängen und ist stark von weichen Faktoren wie dem individuellen Einsatz der Akteur\*innen abhängig und wie ihre kulturell jeweils sehr spezifischen Milieus darauf reagieren. Dass eine Stadt Standort einer Kunstakademie ist und über ein Museum verfügt, garantiert allerdings noch lange kein Kunstleben, eine entsprechend vorbereitete Öffentlichkeit.

Gleichwohl waren die Finanzkrise von 2008 und ihre anhaltenden Folgen an den unterschiedlichsten Orten Dauerthema in einem Kunstbetrieb, in dem gesellschaftliche Spannungen auch zuvor schon immer schärfer zutage traten, was etwa das Auktionswesen oder die Bildung von Galeriekartellen, aber auch die monokulturellen Formen staatlicher Kulturförderung betrifft. Zu Kartellen ausgewachsene Galerien wie Gagosian oder Hauser & Wirth verdrängen nicht nur kleinere und mittlere Anbieter\*innen, sie regulieren *engros* das bisschen verfügbarer Aufmerksamkeit, worauf Kunst als Nischensegment der Unterhaltungsindustrie überhaupt hoffen kann. Als kommerzielle Anbieter sind sie öffentlichen Institutionen, die zwar publikumswirksam sein sollen, aber nichts kosten dürfen, hoffnungslos überlegen. Deshalb wirken sie, so kompetent wie unkontrollierbar, durch die gezielte Evaluierung ganzer Archive und Künstler\*innennachlässe kräftig an der Revision der Kunstgeschichte mit. Eine sich selbst unter Popularitätsdruck setzende Kulturpolitik verwechselt dagegen intellektuelle Moden mit inhaltlicher Dringlichkeit und normiert durch ihre Förderziele und Vergaberichtlinien Kultur und Wissenschaft. Dies hat nicht nur deren funktionale Eigenlogik, sondern auch die verfassungsrechtlich garantierte, von den ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen her aber in keiner Weise eingelöste Autonomie längst erfolgreich untergraben.

Am Beginn der 2020er Jahre steht auch der Kunstbetrieb unter dem Eindruck eines generell veränderten Informationsmarkts/einer gewandelten Aufmerksamkeitsökonomie und scheint, verschärft durch den Impact der »Social Justice«-Bewegungen, eine in dieser Form ungekannte Politisierung zu erfahren. Wenn überhaupt adressiert, bleiben die realen politischen Macht- und ökonomischen Ungleichverhältnisse

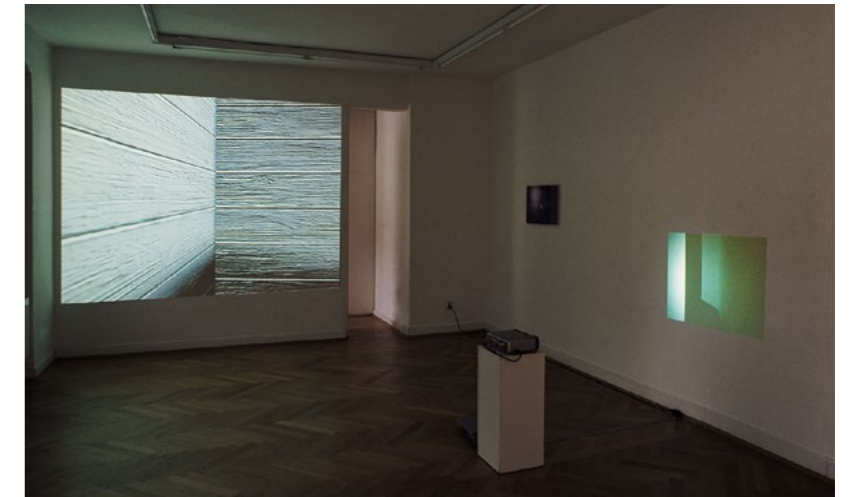
davon bisher wenig bis nicht berührt. Vor diesem Hintergrund ist auffällig, in wie dürtiger Erinnerung die vom New Yorker DIS-Kollektiv kuratierte neunte Ausgabe der Berlin Biennale, 2016, geblieben ist. Diese hatte sich – noch vor der Wahl Donald Trumps zum 45. Präsidenten der Vereinigten Staaten 2016 – als Bestandsaufnahme einer »Postgegenwart« aus der Perspektive der »Kunst« als Kategorie der Kulturproduktion« verschrieben. So weit, so gegenwärtig. Seitens der Kunstkritik wurden die künstlerischen Projekte, der diese Biennale eine Bühne bot, relativ wohlwollend unter dem Label Post-Internet-Art verschlagwortet: eine allerdings ebenso kurzlebige wie irreführende Gattungszuschreibung. Versprochen wurde unter anderem, »die Probleme der Gegenwart dort (zu) materialisieren, wo sie geschehen, und sie zu einer Sache des Handelns – nicht des Zuschauens – (zu) machen.« Das klingt nach einer Anleitung zum Empowerment. Doch war die DIS-kuratierte Biennale, nicht anders als diejenigen davor und danach, in erster Linie eine mit thematischem Anspruch kuratierte Großausstellung, keine Revolution. Erst unter aktuellen Pandemie-Bedingungen auf digitalen Ausweichforen und -formaten zeigt sich, wie »prä« die Kunst – aber auch die deutsche Politik, und nicht nur sie – der, zumindest auf dem Papier existierenden, digitalen Gegenwart begegnet.

Gerhard Richters »Atlas« hatte 1997 zusammen mit Marcel Broodthaers' »Adler-Museum« das konzeptuelle Entrée zur letzten »modernen« Documenta gebildet. Diese wurde von Catherine David als erster Kuratorin in der Documenta-Geschichte verantwortlich. Ihr gelang damit ein vor allem visuell starker Beleg für die Konzeptualisierung der Kunst als *conditio sine qua non*, für ihr Umschlagen von der modernen zur zeitgenössischen. Richter, Jahrgang 1932, hatte zwischen 2000 und 2021 vielleicht nicht seine wichtigsten, aber sicher die seine bereits enorme Popularität

nochmals enorm steigernden Ausstellungen, 2002 im Museum of Modern Art, New York, 2008 im National Art Museum of China, Beijing, 2011 und 2012 eine Tournee durch die Tate Modern, London, die Neue Nationalgalerie, Berlin, sowie das Centre Pompidou, Paris, und 2020 dann im Met Breuer, wieder New York. Diese Ausstellung trug den Titel »Painting After All«.

Claudia Kugler, Jahrgang 1969, hatte im selben Zeitraum fünf Ausstellungen in der Nürnberger Galerie Sima, eine zentrale Adresse für konzeptuelle, Neue-Medien-basierte Kunst. Im Hauptberuf Ingenieur, eröffnet František Sima seine Galerie 1986 mit einer Ausstellung des vom magischen Realismus beeindruckten Münchner Malers Luigi Troia, entwickelt in der Folge mit Ausstellungen von Dellbrügge/de Moll, Alex Hanimann, Matthew McCaslin, Alexia Walther oder Rémy Zaugg ein in Nordbayern in dieser Konsequenz solitäres Profil. Vor allem bietet Sima bis heute Künstler\*innen aus einer kulturell, man muss es sagen, abgeschlagenen Region erste Ausstellungsmöglichkeiten – darunter auch Kugler. Ihre vorerst letzte Ausstellung bei Sima, 2018, trug den Titel »Bill«, die Einladungskarte zeigte eine am Computer entworfene, gebleckte Zunge, ein tiefrotes Spottsymbol vor schwarzem Grund.

Erst im April 2000 eröffnete in Nürnberg ein Museum für Gegenwartskunst als Einrichtung des Freistaats Bayern. Nicht, dass ihm ein Museum der Moderne vorausgegangen wäre. In die Sammlung fanden unter anderem die Sammlungsbestände der Stadt Nürnberg: Als Richtschnur für die Schaffung eines öffentlich-städtischen Kunstbestands hatte der seinerzeit umstrittene Leiter der Kunsthalle Nürnberg Dietrich Mahlow 1968 ein in zeittypischem Sinne progressives Sammlungskonzept entwickelt. Dennoch hatte es moderne Kunst in Nürnberg notorisch schwer. Bis in jüngste





Zeit wachsen sich Kunstfragen dort zu Kulturkämpfen aus, jahrzehntlang gezielt eskaliert durch die Einmischung eines in Kunstangelegenheiten äußerst meinungsfreudigen Zeitungsverlegers, Herausgeber der »Nürnberger Nachrichten«. Die thematische Eröffnungsausstellung des Neuen Museums, kuratiert von Melitta Kliege, war der »Abstrakten Kunst« gewidmet und gleichwohl auf Malerei, genauer gesagt auf Künstler ausschließlich männlichen Geschlechts und mit Geburtsorten durchwegs in (West-)Europa beschränkt, die größtenteils als Maler zu bezeichnen wären. Die jüngste »Position« – die inflationäre Verwendung des Begriffs wurde 2002 in der Märzangabe der Zeitschrift »Texte zur Kunst« überfällig von Tom Holert kritisiert und als »P-Wort« und kunstkritischer »Jargon« denunziert – war, allerdings, Daniel Richter. Jahrgang 1962, ist er ganze dreißig Jahre jünger als sein Kollege Gerhard.

Das Jahr bedeutet für Daniel Richter eine künstlerische Zäsur. Bis dahin hatte er, wie es heißt, »ausschließlich abstrakt« gemalt. Der Turn zur Figuration, der er bis heute treu geblieben ist, bedeutet auch einen Wendepunkt seiner Karriere. Richter gilt von da an als wichtiger Exponent einer »neuen« deutschen Malerei, die sich dank ihrer ästhetischen und diskursiven Wiedererkennbarkeit besonders gut als Narrativ für einen wieder erstarkenden Kunstmarkt eignet. Auch für Claudia Kugler markiert das Jahr eine Zäsur. Als erster Eintrag in ihrer Ausstellungsbiografie findet sich die zusammen mit Linda Weiss realisierte Ausstellung »deha«. Ort der gemeinsamen Präsentation ist der Hemdendienst, eine bis heute bestehende, selbstorganisierte »Institution« des alternativen Nacht- und Kulturlebens in Nürnberg. Die beiden Künstlerinnen zeigen sehr entschieden jeweils nur eine Arbeit: Weiss eine großformatig geprintete Fotografie, Kugler ein am Computer produziertes und auf einem an die Wand mon-

tierten Monitor gezeigtes Video. Die Präsentation fällt entsprechend konsequent aus. Dafür hatten die Künstlerinnen die Räumlichkeit aufwendig vorbereitet. Der mit weißer Latexfarbe an Wänden und Decke gestrichene Ausstellungsraum hinter dem verrauchten Barbereich wurde mit Baustrahlern maximal ausgeleuchtet. Die Arbeiten wurden also nicht einfach »gezeigt«, sondern gezielt – und kalkuliert karg – als Installation, jedoch auch mit Aufmerksamkeit fürs einzelne Werk präsentiert. Die selbstentworfenen Einladungskarte zeigte den Ausstellungstitel als Wortmarke recto auf silbernem Grund, die Ausstellungsinformationen erschienen verso in Weiß auf sattem Magenta.

Es gibt Grund anzunehmen, dass »deha« die Erfahrungen summierte, die Kugler während ihrer zwei Gastsemester bei Dieter Kiessling an der HfG Karlsruhe – Tür an Tür mit dem ZKM – gemacht hatte, bevor sie 2000 an die Nürnberger Akademie zurückkehrte. Neben der großzügigen Ausstattung mit Computern, Film- und Multimedia-Einrichtungen waren es die Vorlesungen von Boris Groys und Peter Sloterdijk, die enge Verknüpfung von künstlerischer Praxis und kunstbezogener Theorie, die für ihre Arbeit großen Eindruck hinterließen. Zurück in Nürnberg wechselt Kugler aus der Klasse von Diet Saylor, einem Vertreter der konkreten Kunst, zu Michael Munding, der bei seiner Erforschung trivialen Bildkulturen unter anderem Landschaftspanoramen mit tiefer Raumstaffelung malt, und beendet als Meisterschülerin zwei Jahre später ihr Studium.

»deha« wird bis heute in der Ausstellungsbiografie überliefert. Das lässt darauf schließen, dass die Entscheidung, professionell als Künstlerin arbeiten und wahrgenommen werden zu wollen, zu der Zeit schon gefallen sein musste. Als Ergänzung wäre anzumerken: Das Studium der freien Kunst bedeutet für Kugler einerseits einen Neustart. In den frühen 1990er Jahren hatte sie

bereits ein Studium des Kommunikationsdesigns absolviert sowie eine Zeit lang als Grafikerin und Gestalterin gearbeitet. Andererseits bringt sie in ihre künstlerischen Arbeiten eine bereits in der Praxis erprobte gestalterische Kompetenz und vor allem das Wissen um Potenziale und Grenzen des »Anwendbaren« ein. Kunst und Gestaltung sind in Kuglers Arbeit insofern in mehrfacher Hinsicht aufeinander bezogen, wenngleich sie beide Bereiche getrennt voneinander behandelt wissen will. Das unterscheidet ihren bildkünstlerischen Ansatz auch von in den 1990er Jahren populären künstlerischen Projekten, die sich – in der Rhetorik der Zeit – »Strategien des Designs« aneigneten und damit ein wesentliches Segment der installativen Ausstellungskunst zur Jahrtausendwende prägten: in Form omnipräsenter Info/Bar/Panel-Displays, die etwa von Matti Braun, Liam Gillick oder Tobias Rehberger stammten und mit den Projekten der *relational aesthetics* eine Schnittmenge bildeten. Die Trennung von Kunst und Gestaltung hat Kugler beibehalten und sogar noch profiliert: Seit 2015 betreibt sie parallel zu ihrer künstlerischen Arbeit mit cmk.xyz ein eigenes Büro für Gestaltung, zuerst in Düsseldorf, nun in Berlin.

Eine weitere, richtungsweisende Entscheidung muss in der Zeit zwischen 2000 und 2002 gefällt worden sein: die – seitdem nicht revidierte – Wahl des Computers als konzeptionell, gestalterisch und produktionstechnisch eingesetztes Medium der Bilderzeugung. Dies unterscheidet sich sehr grundsätzlich von den damals dominanten Verwendungen des Computers als »neues Medium« und entsprechendes Thema in der bildenden Kunst. Dieser Zugriff war stark geprägt von alternativen, medienkritischen und -aktivistischen Traditionen und konnte auf ein engagiertes Netz von Akteur\*innen bauen, was die Wahrnehmung von Medien- und Netzkunst nachhaltig geprägt, aber auch eingeschränkt hat.

2001 sind die Künstlergruppen Gelatin – seit 2005 Gelitin – und Granular=Synthesis Vertreter Österreichs bei der Biennale von Venedig und markieren unterschiedliche Enden dessen, was Anfang der sogenannten Nullerjahre als künstlerisch »interessant« betrachtet wird. Die 1990 gegründete »Boy Band« Gelitin arbeitet an einer sehr analogen Domestizierung des anarchisch-schizo-analytischen Potenzials der Wiener Gruppe für den seit der Jahrtausendwende wieder mehr und mehr von einem erstarkenden Kunsthandel bestimmten Kunstbetrieb und bringt dafür jede Menge Spaßpotenzial mit. Das 1991 gegründete Duo Granular=Synthesis ist dagegen Exponent der um 2000 zwar viel diskutierten, im institutionellen und kommerziellen Ausstellungswesen aber randständig gebliebenen Medienkunst. Lustig ist das also vor allem für Sympathisant\*innen und Nerds. Gleichwohl entstanden an den Schnittstellen von Selbstorganisation, »neuen Medien«, Medien- und Netz-Aktivismus, Festivalkultur, Techno-Utopismus und dank üppiger öffentlicher Fördertöpfe seit den 1990er Jahren spezialisierte Institutionen – in Deutschland etwa das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, 1989/1997, der hardware Medienkunstverein in Dortmund, 1996, oder das Edith-Russ-Haus in Oldenburg, 1997, sowie spezifische Studiengänge, etwa an der HfG Karlsruhe und der HfG Leipzig. Hauptaustragungsorte für medien (kunst)bezogene Praktiken blieben bis heute allerdings Festivals wie die Linzer Ars Electronica oder die Transmediale in Berlin.

Spielten Medienkunst und speziell das neue Phänomen des Internets als potenzielles künstlerisches Arbeitsfeld etwa in Catherine Davids dX eine prominente Rolle, finden sie in der folgenden, von Okwui Enwezor kuratierten Documenta 11, 2002, schon keine besondere Berücksichtigung mehr. Dies trotz des Anspruches auf Transnatio-

nalität und ihrer Organisation in »Plattformen«. In den konventionellen Museumsbetrieb haben sich die durch die Verfügbarkeit neuer Medien seit den 1980er Jahren vorangetriebene Medien- und Netzkunst, auch in internationaler Perspektive, bis heute nicht recht eingliedern lassen. Wie sich anhand von Museumsbesuchen leicht überprüfen lässt, dominieren klassische Gattungen auch die zeitgenössischen Abteilungen und wird die Moderne meist als Malerei- und Skulpturengeschichte anhand von Meisterwerken erzählt. Was ihre künstlerische, diskursive und öffentliche Attraktivität betrifft, sind Medien- und Netzkunst, sogar während der Nullerjahre, zu Spezialist\*innen-Gattungen verwaist. Erst seit den 2010er Jahren ziehen sie das sporadische Interesse derer auf sich, die auf der Suche nach technologiehistorischen Retrolooks sind.

Den Beitrag Deutschlands zur Biennale 2001 steuerte Gregor Schneider bei. Er erhielt für seine Präsentation »Totes Haus u r« gar den Goldenen Löwen und schickte die Ausstellungsbesucher\*innen dabei auf einen Selbsterfahrungsparcours durch den zum kleinbürgerlich miefenden »psycho building« (Martin Kippenberger) umgebauten deutschen Pavillon. Biennale-Kommissar Udo Kittelmann antwortete in einem anlässlich seiner Berufung im Spiegel geführten Interview auf die Frage nach der Wichtigkeit neuer Medien: »Wer heute Ausstellungen macht, sollte nicht ein Medium dem anderen vorziehen. Immer mehr junge Künstler arbeiten ohnehin mit völlig unterschiedlichen Medien.« (Spiegel, 3.4.2000) Kittelmanns Diagnose klingt auch heute noch zeitgemäß. Sie ist insofern teils richtig, als sich der praktische Verfügungsrahmen, in dem sich eine post-konzeptuell gewordene Kunst präsentieren und artikulieren kann, im Zuge der kunstmarktkonjunkturell flauen 1990er Jahre tatsächlich dramatisch entgrenzt hatte. Es ist die Hochzeit der »Installation«, die als künstlerisch vielversprechendes Metamedium

einerseits traditionelle »künstlerische Medien« oder schlicht anlassspezifische Präsentationsweisen vereinnahmt und sich zugleich als perfekte Ausstellungskunst entsprechend der veränderten Bedürfnisse von Ausstellungsbesucher\*innen zu raum-zeitlichen Erlebnisräumen oder Ereignissen im Sinne der stilprägenden *relational aesthetics* auffächern kann.

Es müssen vierzehn Jahre vergehen, bis 2015 mit Hito Steyerl eine Künstlerin als Vertreterin Deutschlands auf der Biennale den Computer als »Metamedium« im Sinne Lev Manovichs jedem anderen, künstlerisch beanspruchbaren Medium vorzieht und ihre wesentlich digitaltechnologisch produzierte Arbeit »Factory of the Sun« als immersiv zu erlebende multimedial-filmische Installation präsentiert.

Claudia Kugler stellt im selben Jahr ihre zweite und letzte Ausstellung in der Galerie Max Mayer, Düsseldorf vor. Was die Entwicklung ihres Werks betrifft, markiert diese Schau eine Zäsur, indem Kugler ein neues Thema – »Gestaltung« – einführt, aber auch eine vorher in Grundzügen angelegte Variabilität im Umgang mit Bildern als autonome Tableaus oder funktionale Installationskomponenten mit neuer Offenheit ausspielt. Aura gegen Trivialität kartet. Damit ist die – auch ontologische – Kluft, die die als Datensatz gespeicherten digitalen Bildentwürfe von ihrer Darstellung und Präsentation trennt, *en detail* erschlossen und produktiv gemacht.

Die Ausstellung trägt den beherzten Titel »JA«, während die Einladungskarte dazu ein elegantes Text-All-over auf Basis des Worts »Nein« zierte. Sowohl »JA« als auch »Nein« traten zudem in Bildbeziehungsweise Werkform in Erscheinung. Ein klassischer Doublebind. Dabei bilden die beiden Buchstaben ein kunstvolles, typografisches Ornament, das zudem durch die Beibehaltung von Markierungspunkten, wie man sie aus der Herstellung





von Vektorgrafiken kennt, auf seine Herkunft aus dem Grafikprogramm eines Computers verweist. Das Ornament wurde vollflächig auf Poster im Format 100x70 cm gedruckt, mit denen die beiden großen Schaufenster, die den Galerieraum von der Straße her sonst einsehbar machen, zutapeziert waren. Wer die Ausstellung sehen wollte, musste also hineingehen und stieß auf einen regelrecht nach klassischer »Hängung« aussehenden, bunten Bilder-Parcours.

Auffällig daran war nicht nur offensive Heterogenität sowohl der Bildmotive, sondern auch die unterschiedlichen Objektformen, die zu ihrer Konkretisierung dienten. Neben Bildern, die am besten als grafische Bild/Text-Designs zu bezeichnen wären – etwa eine einzelne Jahreszahl, »2015«, die überlagerten und gespiegelten Wörter »Geiz« und »Gier« oder die Überblendung eines fotografierten Katzenmotivs mit den aus den Wörtern »Warten« und »Werten« gebildeten Textmasken – standen rein abstrakte Kompositionen, deren Machart oder Botschaft nicht ohne weiteres zu entziffern waren. Dazu kommt, dass Kugler auch die Warenform der grundsätzlich reproduzierbaren Arbeiten mitbedacht hatte und sehr unterschiedliche Modalitäten, vom unikatären Plakat oder Diasec-Objekt über limitierte und unlimitierte Auflagen bis hin zur Preisgestaltung mit fixen oder pro Verkauf einer Edition verdoppelten Preisen definiert hatte. Dem als reduzierten, grautönigen Digitaldruck ausgeführten, qua Kaschierung zum Bildobjekt gewordenen und als Edition aufgelegten »Nein« kam dabei eine Sonderrolle zu. Dass die Schrift erst bei genauem Hinsehen lesbar wurde, passte zur Platzierung der Arbeit als Schlusspunkt der Ausstellung. Die Schau musste man insgesamt durchlaufen haben, um sie als Pointe und Schlüssel zur Offenlegung ihrer syntaktischen Konstruktion präsentiert zu bekommen. Mit der Präsentation von »Neu« (2015), dem immer wieder neu vergebenen Titel für unterschiedliche

Bild-Bearbeitungen« auf Basis von Jahreszahlen verknüpfte sich die Ausstellung zudem mit früheren und solchen, die folgen sollten.

Die Syntax, der Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern und im Narrativ des Werks, erweist sich dabei als auf mehreren Ebenen zugleich hergestellt: einmal in der Intertextualität der Bildinhalte und zum anderen über die jeweils in Stellung gebrachten Bildobjekt-Typen, deren gemeinsamer Nenner höchstens in der jeweiligen Eignung zur Bedruckbarkeit bestand. Das Spektrum reichte dabei von einem im Eingangsbereich ausgelegten Teppich – eine in ein ornamentales Licht-Schattenspiel getauchte Kalligrafie des Wortes »Million« – über verschiedene Plakat-Formen bis hin zu sorgsam hinter Plexiglas kaschierten C-Print-Objekten. Das Signal, das diese Ausstellung sandte, war eindeutig. Es ging nicht vorrangig um »Ausstellung«, sondern ums differenzierte Anschauen jeweils an und für sich entschiedener Bilder und den impliziten Auftrag, sie auf ihre zweifache Rolle als autonome Objekte und Komponenten einer Präsentationssyntax zu überprüfen.

Ein sehr aktuelles Problem: In einer Rückschau auf die Kunst der 1990er Jahre diagnostiziert Helmut Draxler als wesentliche Tendenzen der Post-Avantgarde – und Effekt einer strukturell-umfassenden Konzeptualisierung der Kunst nach der *conceptual art* der 1960er und 1970er Jahre – »Ausstellungsförmigkeit« und »Diskursivität« als die nunmehr dominanten Modi der Kunst. Wenn in aktuellen Kunstdiskursen, auch unter dem Eindruck der Digitalisierung, viel von »Zirkulation« die Rede ist und damit eine Art durch den zeitgenössischen Mediengebrauch entstandene Sonderzone bezeichnet wird, in der Kunst losgelöst von ihrer Produktion und Rezeption »passiert, verdeckt das ein ganz reales Missverhältnis, das einmal zwischen dem »Überangebot« an existierender Kunst und einer zwangsläufig defizitären Nachfrage beziehungsweise »abstrakt« mediati-

ierten Form der Begegnung damit besteht. Zum anderen weist es auf eine in der Praxis, bei einem heute weitgehend entmystifizierten »Gebrauch« der Kunst tatsächlich immer wieder zu erlebende Schwierigkeit hin, den Kunstanpruch an einem konkreten Objekt dann aber auch »verwirklichen« zu können. Diese Schwierigkeit wird im Spannungsverhältnis von Ausstellung, Installation und einzelnen, installierten Objekten manifest, wo es – mit der Ausstellung als Interface zwischen individuellem Anspruch, wertsichernder Institution und eingeforderter/investierter Aufmerksamkeit – darum geht, den prekären Status der Kunst zwischen Materialisierung und diskursiver Wertzuschreibung zu bestimmen. Genau auf diese Problematik ist Kuglers Ausstellung »JA« gemünzt und kommt, was Form/Machart und Inhalt/Darstellung betrifft, gleichermaßen rechtzeitig.

Zugleich stellt Draxler fest, dass sich der zeitgenössische Kunstbetrieb seinen Drive nicht mehr aus der Dichotomie dominanter Zentren (Paris, New York, Berlin) und einer hoffnungslos verspäteten Peripherie holt. Auch wenn Draxler diesen Aspekt nicht explizit nennt, hat die veränderte kunstbetriebliche Topografie nicht nur mit konkreten Orten und Ereignissen sowie dem internationalen Schub von Biennalen oder Kunstmesen zu tun, sondern hängt mit der gleichzeitigen (und schnellen) Verfügbarkeit von Informationen durch ihre digitaltechnologische Verbreitung zusammen, die gleichermaßen institutionelle und individuelle Praktiken beeinflusst und es sogar zunehmend schwierig macht, nicht »auf dem Stand der Dinge«, wenn nicht gleich »vorne mit dabei« zu sein.

Es wäre dringend zu recherchieren, was alles zu dem kunstbetrieblichen Konsens beigetragen haben musste, dass ausgerechnet die für ihre Altersschwäche vielgeschmähte »Königsdiziplin

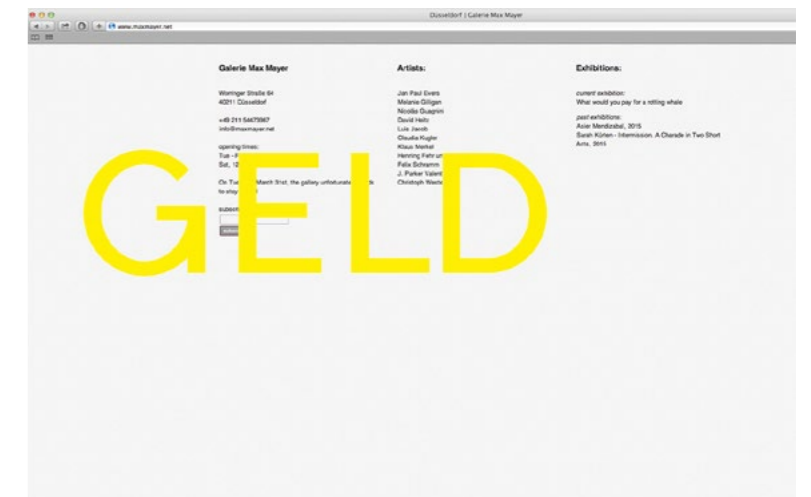
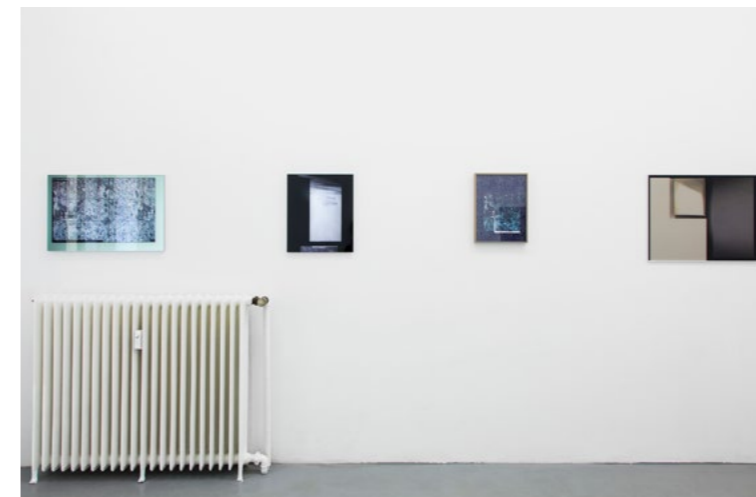
»Malerei« nach zahlreichen, allzu zaghaften und sicherheitshalber ironisch bemäntelten Sondierungsversuchen (wie etwa »deutschemalerei-zweitausendunddrei« im Frankfurter Kunstverein, 2003) Ende der Nullerjahre plötzlich zu neuer alter Höchstform aufgelaufen war. Und warum sie sich mit den kunsttheoretischen Weihen ausgestattet fand, die ihr jahrzehntelang versagt worden waren, da konzeptuelle künstlerische Arbeitsweisen als attraktivere Betätigungsfelder einer zunehmend mimetisch einerseits an die theoretische Legitimation und andererseits an die hypostasierte gesellschaftliche Wirksamkeit gekoppelte Auffassung von Kunst angesehen werden konnten. In anderen Worten verlangten die sozialen Verwerfungen des Kunstbetriebs eher nach einem soziologischen oder aktivistischen Mindset. Der Kollateralschaden dieser, nach wie vor anhaltenden, Geschmacks- und Relevanzverschiebung ging erstens zu Lasten der großformatigen Kunstfotografie, die den natürlich auch nach dem Ende der 1980er Jahre anhaltenden »Hunger nach Bildern« (Wolfgang Max Faust) durch ein Ausweichmanöver in das progressiv codierte Medium »Fotografie« gestillt hatte. Zweitens traf er die in der Regel großformatig installierte Videokunst, die sich seit Mitte der 1990er Jahre erfolgreich gegenüber dem Feld der Medienkunst etabliert, zugleich aber auch aus der traditionell konzeptuellen Verwendung als Recherche- und Dokumentationsmedium und zunehmend unverzichtbare Stütze der einst ephemeren Performance abgesetzt hatte. Teilten Fotografie und Video zu Beginn der Nullerjahre den Hang zum großen Format, trugen sie auch inhaltlich einen vergleichbaren Wettstreit darum aus, ob nun mehr die »formale« Seite, etwa die jeweilige Medien- und Gattungsbezogenheit zu betonen wäre, wie in den Videos von David Claerbout, Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Jane und Louise Wilson etc., oder sich das Medium eher »inhaltlich« für den Transport bestimmter Themen eignen

würde, wie etwa die aphoristisch-allegorischen Video(groß)installationen von Francis Alys, Tacita Dean, Pierre Huyghe oder Anri Sala.

Das meiste lag eh irgendwo »dazwischen«. In der Fotografie würden diese Spanne Exponenten wie Wolfgang Tillmans und Thomas Demand markieren, die damit eine bereits Ende der 1970er Jahre eingeführte Konstellation fortsetzen, die die Limits der konzeptuellen Belastbarkeit der Fotografie einerseits in Abgrenzung zur Malerei und andererseits als Fortsetzung von Realismus-Konzepten mit objektiveren Mitteln betrifft. Aus heutiger Sicht, und aus medien- und technologiehistorischen Gründen, geben beide keine besonders interessanten Themen mehr ab. Während sich die Fotografie als Bildlieferant im populären Ausstellungsbetrieb und gerade an den in den 1990er Jahren relevanten Schnittstellen zur Pop- und Celebrity-Kultur sowie zu Mode- und Lifestyleindustrien zwar nach wie vor großer Beliebtheit erfreute, war sie als ursprünglich chemisches und optisches Medium »durch«. Sie wurde von der digitaltechnologischen Entwicklung irreversibel überrollt und fand sich in gleichermaßen produktions- und distributionslogischer wie in bildkonzeptioneller Hinsicht auf ganz andere Füße gestellt. Eine angemessene Diskussion darüber fand innerhalb des Kunstbetriebs allerdings ebenso wenig statt wie jenseits davon. Die bevorstehende Gründung – und bislang nur oberflächlich diskutierte Programmatik – ausgerechnet unter Vorzeichen eines »national« begründeten Fotoinstituts im historischen Moment einer digital bedingten Totaltransformation der Fotografie zeigt, wie enorm der Aufholbedarf ist.

Mit Blick auf die nach wie vor geringe Verbreitung des Computers als Medium der Kunst und Werkzeug speziell bildnerischen Arbeitens ist es interessant, nochmals die Entscheidung Kuglers für den Computer in den Blick zu nehmen. Die

Ausschließlichkeit, mit der ihre Arbeiten seit 2000 am Rechner entstehen, die Tatsache, dass Kugler den Computer weder als Malwerkzeug noch als Fotografie-Support, vor allem aber nicht im Sinne eines »neuen Mediums« medienkritisch oder -aktivistisch und speziell als Interface zu Internet und netzbasierten Technologien gebraucht, ist für ihren Ansatz signifikant. Es weist darauf hin, dass die Wahl des Computers einerseits eine Entscheidung gegen andere künstlerische Medien, speziell Malerei und Fotografie, gewesen sein musste, aber auch gegen die sich – um 2000 – bereits zu einer Gattung verfestigenden Medienkunst, die ihre eigenen, gattungsspezifischen Modalitäten, Themen und Formen ausgebildet hatte. In der Praxis und was den breiteren Kunstdiskurs betrifft, haben sich während der letzten zwei Jahrzehnte letztlich nur ein (skulptural beziehungsweise installativ domestizierter) technizistischer Multimedia-Look – exemplarisch dafür ist ein Großteil der sogenannten Post-Internet Art oder zuvor des Expanded Cinema –, die Auseinandersetzung mit der digitaltechnologisch beschleunigten/veränderten »Distribution« von Kunst/»Zirkulation« von Bildern und/oder Information sowie der Themenkomplex »Subjektivität nach der Digitalisierung« durchgesetzt. Das Ganze gründiert ein omnipräsenter Ökonomismus, der die sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse im Klammergriff hält und der sich im Zwischenmenschlichen als Klima des Abschätzigen etabliert hat. Allemal von Interesse ist, dass der ergiebigste Komplex »Distribution/Zirkulation« ausgerechnet der guten alten Malerei eine Frischzellenkur verpassen konnte und sie nunmehr in Relation zur Medienentwicklung des Informationszeitalters als »Painting 2.0« – so die gleichnamige von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit kuratierte Ausstellung im Münchner Museum Brandhorst und im MuMoK Wien, 2015 und 2016 – diskutabel »erhaben« werden ließ.





Das im Rahmen von »deha« gezeigte Video Kuglers mit dem an B-Movies angelehnten Titel »Pink City. Die Ekstase des Untergangs findet nicht statt« markiert den Übergang vom künstlerischen Experimentieren mit verschiedenen Medien, die mittels computergestützter Bildbearbeitung zu einer finalen Form zusammengefasst werden, zu einer nunmehr ausschließlich am Rechner durchgeführten Bildkonzeption. Die dabei entstehenden Bilder – faktisch nicht mehr als ein Datensatz – erfordern selbstverständlich einen zweiten Produktionsschritt, mit dem sie in eine ausstellbare Präsentationsform – etwa als fotografischer (C-) Print oder digitales filmisches Format – zu bringen sind. Dass sich Kugler den Computer schrittweise als Synthesewerkzeug zur Bildkonzeption erschloss, bestätigt auch eine Reihe weiterer, in diesem Umfeld entstandener Arbeiten mit eher ephemeren Charakter: Erhalten haben sich eine Postkarten-Edition und ein großformatiger Druck auf einem textilen Träger, deren Motive jeweils auf Basis einer digitalen Montage realisiert sind. Montiert wurden dabei digitalisierte Fotografien von organisch aussehenden skulpturalen Objekten unterschiedlicher Größe, die Kugler selbst hergestellt hatte. Für kleine und mittlere Objekte wurde Knetmasse, Gips und Ton, für die großen Polyester verwendet. Letztere mussten in einem bildhauerischen Verfahren zuerst aufwendig aufgebaut werden und konnten als selbstständige Objekte zirkulieren. Bezeichnend ist aber, dass Kugler die skulpturale Baustelle – sowie den traditionellen Arbeitsort »Atelier« – schnell hinter sich ließ und die fertigen Plastiken als »Modelle« fortan nur noch im digitalen Gebrauch verwendete.

Fotografiert, digitalisiert und freigestellt fanden sich diese nunmehr referenzlos gewordenen Objekte vielmehr als Grundlage in digitalen Montagen wieder, mit zuerst noch konventionellen Landschaftsfotografien als Hintergrund. Für »Pink City«

wurde dieses Verfahren entsprechend traditioneller Animationstechniken als Bildsequenz noch umständlich Frame für Frame durchgeführt und mit einem pinken Lichteffect ausgestattet – vielleicht als künstlerische Aneignung der Sci-Fi-Trickkiste – und dann als digitales Videoformat ausgespielt. Das zeigt, dass der Computer nicht einfach auf wundersame Weise da war und alle Probleme damit gelöst wären. Es galt vielmehr erst mal herausfinden, wozu das Gerät und seine Programme alles gut sein können, um so allerdings immer auch auf neue Probleme zu stoßen. »Am Heimcomputer sitz' ich hier und programmier' die Zukunft mir«, so Kraftwerk schon 1981.

Ohne den Referenzrahmen »Film« ganz aufzugeben, verzichteten die folgenden, zwischen 2002 und 2006 realisierten Arbeiten darauf, Kino-Trick-Effekte nachzubauen, sondern nahmen eine medienreflexive Wendung. Dieser Turn machte es – aus Sicht einer an Gattungen oder Genres orientierten Rezeption – erst einmal ziemlich schwer, zu kategorisieren, worum es sich dabei überhaupt handelt, beziehungsweise wurde es schwierig, diese Arbeiten und worum es in ihnen gehen könnte, zu »sehen«. Wenn Kugler rückblickend von ihren »grünen Arbeiten« spricht, dreht es sich dabei um tatsächlich ziemlich grüne – entweder als Foto- oder Digitaldrucke beziehungsweise in Film/Video-Formaten ausgespielte – All-overs aus Blattwerk und Gebüsch. Es sind übersatte, irritierend künstlich aussehende Naturaufnahmen und Landschaftsdarstellungen, deren Künstlichkeit allerdings auf die richtige Spur führt, wenn sich die Motive als durch und durch »konstruiert« erweisen und somit Medienreflexivität und Dekonstruktion als ihr Thema eingeführt wird. Dabei ging es nicht – wie in den zeitgleichen digitalen Montagen von Beate Gütschow – um die Profilierung von Bildtypen und ikonografischen Traditionslinien, sondern um den Zusammenhang von Materialität,

Medialität und Ereignishaftigkeit von »Bild« selbst, worin man sich, buchstäblich, »einsehen« musste. Das durchschlagende Beispiel dieser Zeit ist ihr rund vierminütiges Video »marke I«, 2004, das als Loop präsentiert wird. In der Sequenz, die auf Anhub wie eine Naturformation, etwa ein völlig von Grünpflanzen überwuchelter Hügel in einem Walddickicht aussieht, scheint sich eine zentral positionierte Hügelform langsam zu heben, während das umgebende Dickicht graduell dunkler und unschärfer wird und an Kontur verliert. So lange der Hügel als Figur hervorzutreten scheint, sind es sämtliche Elemente innerhalb des Bildformats, die da gegeneinanderpressen und auseinanderdriften, um dann wieder zurückzufallen in ein kaum differenziertes All-over aus Blättern und Rankenwerk. Der Fokus, den Kugler auf den Akt der Wahrnehmung selbst legt, zusammen mit der extremen Verlangsamung, mit der ein Bild hier in Bewegung versetzt ist, und der extremen Reduktion von »Handlung«, bringt die Arbeit zugleich in die Nähe und auf Distanz zu Videoinstallationen wie Douglas Gordons »24 Hour Psycho«, 1993, David Claerbouts medienarchäologischem »Vietnam, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)«, 2001, bei der Claerbout die gefundene Fotografie eines im *friendly fire* zerstörten Kampfflugzeugs mit eigenen, später am Originalschauplatz eingefangenen Aufnahmen der Landschaft zu einer per Computer gemorphten Bildsequenz montierte, oder vor den Augen zerfließenden filmischen Bestandsaufnahmen einer fotografischen Oberfläche in einer Arbeit Rob Johannesmas, wie etwa sein »Untitled«, 1998.

Verbindet diese Arbeiten eine medienreflexive, repräsentationsanalytische Dimension, die jeweils auch das Genre des Ausgangsmaterials mitreflektiert: Kino/Thriller bei Gordon, Magnum-Fotografie/Pressebild bei Claerbout, Malerei/Landschaftsdarstellung bei Johannesma,

ist diese referenzielle Dimension – ein in den Nullerjahren ohnehin zunehmend schwächer werdendes Echo auf die Themen und Techniken der Appropriation Art, die sich im Umfeld der sogenannten Pictures Generation etablieren konnte – bei Kugler weitgehend getilgt. Umgekehrt sind es eher ihre allerdings durch das intensive Studium der Filme von Francis Ford Coppola, Werner Herzog und Terrence Malick vorbereiteten Arbeiten, die ihrerseits Bildformeln des Kinos oder der frühen Landschaftsmalerei etwa eines Albrecht Altdorfer eher typologisch evozieren als kontextuell referenzieren. Das eigentliche »Thema« der Arbeiten geht aus der Beschäftigung mit den mittels handelsüblicher Software gestützten Gestaltungs- und Manipulationsmöglichkeiten eigener Digitalisate hervor. Gleichwohl war Kugler offensichtlich weder am digital-technizistischen Look, dem Brückenschlag zu Game- und Graphic-Art-Ästhetiken interessiert, der charakteristisch für die digitale Bildbeziehungsweise Netzkunst an der Jahrtausendwende war, noch am eigenschaftslosen Illusionismus digitaler Malerei und Animation, wie er etwa in den Arbeiten von Caro Bittermann/Peter Duka oder Yves Netzhammer zu finden ist. Insgesamt gilt für den Kunstbetrieb noch bis Ende der Nullerjahre: Die Beispiele für eine offensive künstlerische Aneignung des Computers als bildgenerierendes Werkzeug bleiben spärlich und stoßen im Ausstellungswesen wie in der kunstkritischen Rezeption eher auf Irritation, sobald sich Arbeiten nicht explizit innerhalb der Frameworks von Fotografie, Malerei oder der neuen Medien verhandeln lassen.

Die Verbindungen zur analogen Bildwelt werden seitens Kuglers zunächst jedenfalls nicht gekappt, die medialen Grenzen allerdings zunehmend porös gestaltet. Denn die materialen Grundlagen für Kuglers Kompositionen blieben vorerst wiederum selbst gemachte Fotografien oder Filme, die als Digitalisate in einzelne Elemente, ja

oft nur kleinste Partikel zerlegt, mit Hilfe der Software After Effects auf verschiedenen Ebenen angelegt und über Parameter wie Geschwindigkeit, Drehung, Fokus, Lichtintensität etc. zueinander animiert wurden. Der Arbeitsvorgang ist zugleich auch ein Lernprozess, in dem die Spielräume und Limits der Software erkundet werden. Die so gewonnenen Animationen wurden als Sequenzen, in der Regel in Form von Loops arrangiert und über Monitor oder als Projektion gezeigt. Im Rückblick scheinen die »grünen Arbeiten« von einer Logik des Sequenziellen bestimmt und reizen die begrenzte Dramaturgie des Loops durch subtiles Timing beziehungsweise durch präsentationslogisch stimmige Platzierung aus.

Selbst einzelne, als digitaler Tintenstrahl- oder Laserdruck beziehungsweise als fotografischer C-Print produzierte Bilder haben – in Format oder Färbung mehr oder weniger abweichende – Pendants oder treten gezielt paarweise auf. Schon zwischen zwei motivgleichen Bildern entsteht grundsätzlich ein »Dazwischen«, das es auszumessen gilt – ein Kompositionsregister, mit dem Kugler nach wie vor operiert. Denn auch bei der Arbeit an einem Film können aus der im Computer angelegten Produktionsanordnung heraus immer schon spontan Kompositionen entschieden und als Schnappschüsse fixiert werden, die je nach Präsentationsanforderung und Wirkungsabsicht als Druckformat ausgespielt und je nach Wirkungsabsicht in Größe, Darstellungs- und Präsentationsweise produziert wurden. Warum nicht zwei davon als ein Werk und ein anderes dafür in unbegrenzter Auflage? Es ist ein juristisches Denken, das sich im Format der limitierten und zertifizierten Edition niederschlägt. Damit werden druckgrafische und fotografische Bildwerke, sobald sie in der Sphäre des Kunsthandels zirkulieren, künstlich und ganz gegen ihre Produktionslogik verknüpft und dadurch ebenso »exklusiv« wie un-originell.

Die Ausstellung »Merry Go Round«, 2006 realisiert im Projektraum der Akademie Schloss Solitude in der Römerstraße, die im Stuttgarter Süden von der Weinsteige zur Karlshöhe führt, schlug in mehrfacher Hinsicht ein neues Kapitel auf. Einmal war es das erste kuratorische Projekt Kuglers: die gezielte Gegenüberstellung eigener mit den Arbeiten von Kolleg\*innen. Zweitens zeigte die Künstlerin in der Ausstellung, in die auch der titelgebende Film von Jacques Rivette aus dem Jahr 1977 integriert war, eine frisch entstandene Arbeit, die allein schon durch ihren selbstbewussten Präsentationsmodus hervorstach: ein ziemlich großer, hochformatiger und hinter Plexiglas versiegelter C-Print mit einem Motiv, das zugleich an architektonische Interieurs, aber auch an künstliche Kulissen aus unbestimmbarem Material denken lässt. Das Bild fordert unweigerlich zur Frage auf, was das denn sei, beziehungsweise was man da so verführerisch in Elfenbein und Violett als »wet look« schimmernd im »amtlichen« Format sogenannter zeitgenössischer »Fotokunst« präsentiert bekäme.

Das patentierte Diasec-Verfahren, die bildseitige Kaschierung hinter Plexiglas zur Konservierung fotografischer oder digitaler Prints wird, verbunden mit einer Steigerung der Formatgrößen, seit Ende der 1980er Jahre von Thomas Ruff, Andreas Gursky oder Thomas Demand benutzt. Zuvor, seit den 1970er Jahren, fand das Verfahren vor allem in der Werbung Verwendung.

Die bisherige Flexibilität, mit der Kugler ihre Bildfindungen anlassspezifisch für vollflächige Installationen als Wandtapete, im Poster- oder Postkartenformat, aber zugleich immer auch schon in Form von Bildobjekten entschieden hatte, gewann durch die neue Präsentationsform tatsächlich eine visuelle Dimension mehr. Durch die Plexiglas-kaschierung entstand eine räumliche Tiefe, die die illusionistische Raumwirkung der nunmehr in einem 3D-Programm konstruierten Interieurs tatsächlich entfalten und zur Geltung bringen half.





Während Demand lebensgroße Modelle zeit-historisch relevanter und massenmedial bereits ausgiebig repräsentierter Vorbilder baute – 2006 etwa sein Zyklus zu der wegen der dort vollzogenen Fälle von Kindesmissbrauch berüchtigten Saarbrückener »Klause« – und diese Modelle ihrerseits als Gegenstand der Fotografie inszenierte; während Gursky die Fotografie durch immer aberwitzigere digitale Montagen zu erweitern dachte (um damit den medialen Bezugsrahmen »Fotografie«, auf den er nach wie vor rekurriert, gleich noch ad absurdum zu führen), wie sein ebenfalls 2006 realisiertes »Mayday V« mit der auf achtzehn Stockwerke hochgetunten Dortmunder Westfalenhalle (gegenüber real dreien) als Veranstaltungsort des gleichnamigen Raves; während die digitaltechnologische Krise der Fotografie gerade durch ihre Verwendung in der Kunst endemisch wird, sucht und findet Kugler ihre Bildthemen nunmehr ausschließlich innerhalb der Gestaltungsparameter von Bildbearbeitungs- und 3D-Software – und zu diesem Zeitpunkt zudem an einem neuen, haushaltsüblichen Gerät. Ein MacBook Pro der ersten Generation wird für die nächsten Jahre das bevorzugte Produktionswerkzeug der Künstlerin und fungiert als transportables Atelier/Büro, das sich trotz mehrfacher Wohnortwechsel bis 2008 ohne großen Aufwand installieren und in Gang bringen lässt. Mag man die frühen »grünen« Animationen und Bilder noch in die Tradition der Collage (oder Montage) einreihen, verschwinden die seit den Tagen Hannah Höchs digital gewordenen Küchenmesser und Kleber zugunsten der *seamlessness* des Renderings. Die Bilder werden und sind CGI, *computer generated images*. Die verwendete Technik bleibt haushaltsüblich, ohne sich auf digitale Wettrüsten einzulassen.

Freilich: Diejenige Kunst, nach der ein Mitte der Nullerjahre zunehmend boomender und internationaler werdender Kunstmarkt verlangte,

förderte traditionell marktgängige Formate und bevorzugte, was im projektorientierten Kunstbetrieb der 1990er Jahre zwischen in der Regel kontextabhängig »situationsspezifische« Ausstellungsförmigkeit und Diskursivität nicht unbedingt mit Aufmerksamkeit rechnen konnte: Malerei und Objektkunst, idealerweise von Hand gemacht, nicht notwendigerweise der eigenen.

Entsprechend deutlich wollte künstlerische Subjektivität markiert sein, wurden Bildsprachen symbolisch, chiffriert und referenzgesättigt – sogar in explizit digital konzipierten Arbeiten, etwa von Tim Berresheim oder Michael Hakimi. Während der institutionelle Ausstellungsbetrieb zunehmend das Marktgeschehen spiegelte, setzte sich davon ein regelrechter Biennalisierungstrend ab. Der oft in den engen Grenzen der Selbstorganisation befangene Projektismus der 1990er-Jahre mit seinen Bars, Wohlfahrtsausschüssen und Gruppenexperimenten fand sich von da an in einer zunehmend akademisierten und kulturalisierten Form wieder. Vor allem bildete er sich bald zu einer neuen Disziplin, die sogenannte »künstlerischen Forschung« weiter, woraus sich bis heute multifunktionale, das heißt auch kulturpolitisch bestens verwertbare Vermittlungsinstrumente ableiten, die die Grenzen zwischen künstlerischer und allgemein »kreativer« Arbeit perforieren.

Nur die Karlshöhe trennt den Projektraum der Akademie Schloss Solitude vom traditionsreichen Künstlerhaus in der Reuchlinstraße: ein kurzer, aber anstrengender Fußweg. Wer mutig ist in der Autostadt Stuttgart, nimmt die Abkürzung durch den Schwabtunnel zu dem Ort, an dem Diskursivität und Ausstellungsförmigkeit als dominante Modi progressiver künstlerischer Praxis Anfang der 1990er Jahre mit am nachhaltigsten diskutiert und als Teil der institutionellen Agenda erprobt wurden und wo Text und Rede häufig das dominanter Medium waren als Bilder.

Mit »Merry Go Round« als explizit aus künstlerischer Perspektive entwickeltem kuratorischen Projekt erweitert Kugler ihren Arbeitsmodus. Seither hat sie wiederholt kuratorische Exkurse in ihre Praxis integriert – zuletzt etwa »Grafikdesign« zusammen mit Manuel Graf und Elke Haarer, 2019, in der von Christian Nagel und Saskia Draxler als Projektraum betriebenen Reisebüro-galerie in Köln – was auf eine anhaltend gesuchte Wechselbeziehung zwischen der solitären Arbeit am Computer und dem als diskursiven Gegencheck direkt am Schauplatz »Ausstellung« hergestellten Austausch mit den Arbeiten anderer schließen lässt.

Im Rahmen von »Merry Go Round« stellte Kugler einen von der losen Episoden- und multidirektionalen Erzählstruktur des gleichnamigen Films von Jacques Rivette inspirierten Bezugsrahmen her, in dem sie ihre damals aktuell entstandenen Arbeiten ausgewählten Werken ihrer Künstlerkolleg\*innen Miriam Böhm, Michael Schneider, Nadim Vardag und Linda Weiss gleichberechtigt zur Seite stellte und konfrontierte. Ein Leitmotiv war dabei die Endlosschleife beziehungsweise der Loop, der bereits Anfang der Nullerjahre eine bemerkenswerte Konjunktur als künstlerisches Gestaltungsmittel für zeitbasierte Medien über disziplinäre Grenzen hinweg entwickelt hatte, wie jüngst Tilman Baumgärtel nochmals gezeigt hat. Zugleich hatte sich der Loop als praktisches Präsentationsformat im Ausstellungsbetrieb etabliert und galt beinahe als eigenes, von traditionellen Erzähltechniken des Films losgelöstes Genre, wie an der von Klaus Biesenbach allerdings ziemlich uninteressant kuratierten Ausstellung »Loop. Alles auf Anfang« im New Yorker P.S.1 und in der Hypokunsthalle in München zu ersehen war.

Kugler zeigte in ihrer Schau einen digital hergestellten Loop: eine kurze Animation »o.T. (cabin IV)«, bei der ein simulierter Lichtstrahl eine nunmehr ohne fotografischen Bezug, rein digital gebaute Raumsituation für wenige Augenblicke

zu illuminieren scheint: ein »klassischer« Moment der Ungewissheit, des *suspense*, dem Gamer\*innen im mehr oder weniger kalkuliert »programmierten« Spielverlauf nur allzu oft begegnen und der im Kino – wie im echten Leben – sozusagen hinter der nächsten Ecke lauert. Diese Arbeit war eher beiläufig eingestreut, gab aber eine Richtung vor, wie das in der Ausstellung erkundete Motiv der Zirkularität nunmehr zwischen und über die, in jeder Hinsicht, verschiedenen Arbeiten hinweg zugleich in medialem beziehungsweise in narrativ/strukturellem Sinn zu fassen sein könnte. Denn die formale und inhaltliche Heterogenität der ausgewählten Arbeiten trat durch die thematische Rahmung eher noch stärker hervor und reichte von der auf DVD transferierten, ursprünglich analog aus Bildüberblendungen gewonnenen Diaschau aus fragmentierten Architekturaufnahmen (Böhm), einem vierteilig zusammengesetzten, kreisförmigen Papp-Objekt (Schneider), einer raumgreifenden, installativen Videopräsentation zum »Vertigo«-Effekt (Vardag) sowie einer Black-Box-Projektion eines bei Nacht aufgenommenen, explizit »ereignislosen« Videos (Weiss).

Gegenüber der Dominanz von Bewegtbildern sowie dem gemeinsamen Nenner, der in der Medienreflexivität der einzelnen Arbeiten besteht, nahm sich Kuglers neueste Arbeit, ein großformatiges Bild-Tableau allein schon im Format vergleichsweise »klassisch« aus. Kombiniert mit dem modularen und trotz des »armen« Materials Pappe technisch raffiniert kalkulierten Objekt von Michael Schneider, deutete sich hier eine für das weitere Werk Kuglers wichtige Abzweigung an. Seitdem bildet der Kontrast zwischen Werkform und Installation, aber auch in bildkonzeptuellem Sinne zwischen »Thema« und »Display« den Problemhintergrund. Zwischen der formalen Geschlossenheit des Tableaus – seinerseits ein Einblick in ein artifizielles, digital gebautes Interieur – und seinem durch das lebensgroße Format

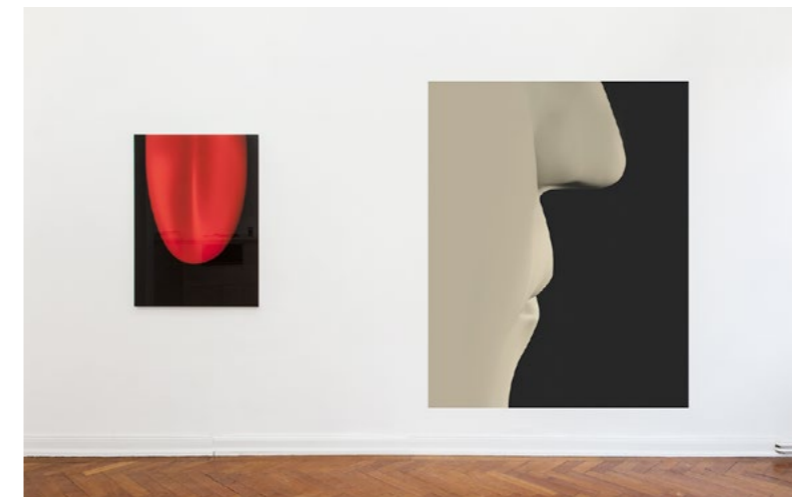
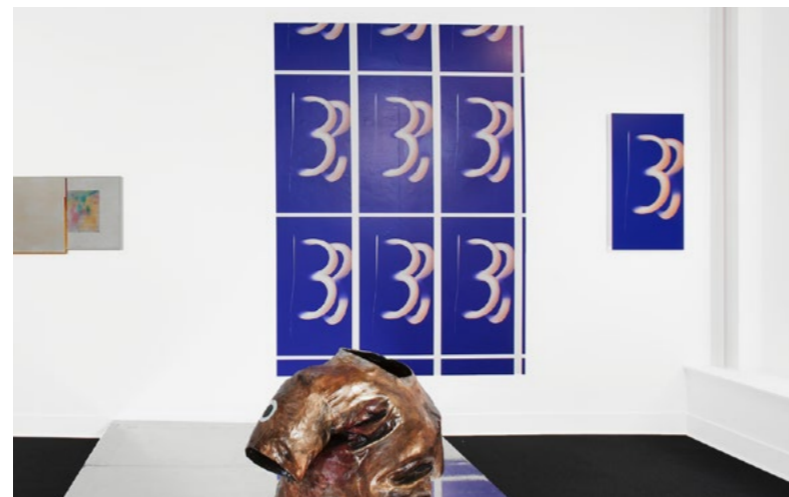
und die spezifisch unspezifische Materialität unterstützten Illusionismus rückte insgesamt die Hybridität der digitalen Bildkonzeption und -darstellung durch das »Metamedium Computer« in den Vordergrund. So kristallin und undurchdringlich in seiner Präsenz, wäre eben immer auch eine ganz andere Gestalt und Anwendung denkbar.

Insofern gab diese Ausstellung einen Vorgeschmack davon, wie Kugler seither das Spannungsverhältnis, das zwischen der Versabilität digitaler Bildformate und deren spezifischer Verwendung besteht, problematisiert und produktiv macht. Gegen das zweifache Klischee von stumpfer »Computerarbeit« und entgrenztem Silicon Valley-Futurismus geht es hier zugleich um die Autonomie künstlerischer Entscheidung, die ihre Freiheit gegenüber dem Anspruch auf Anwendbarkeit geltend macht. Kein Wunder, dass Kugler das Experimentieren mit neuen thematischen Plots mittels Sidesteps in die kuratorische Praxis beibehalten hat, um die so erweiterten Anwendungen schrittweise in das eigene Projekt und die eigene Bildform zu integrieren.

Es passt insofern auch in Kuglers bildkünstlerisches Programm, wenn sie als nächsten Schritt auf die Serie der Hochglanz-»cabins« – so der Sammeltitle der zwischen 2006 und 2008 realisierten architektonischen Interieurs – eine immer noch großformatige, nun aber als nackter Print ohne Kaschierung und Rahmen präsentierte Arbeit folgen lässt, die, man kann es nicht anders sagen, »abstrakt« und aufs Formale reduziert aussieht. Dabei handelt es sich um eine medienreflexive Volte: Der C-Print, der lose an zwei Nägelchen geklammert hängt, ist aus grauen und schwarzen Flächen zusammengesetzt und folgt einer starr linierten und ganz und gar unfotografischen Geometrie. Anstatt aber referenziell oder im Modus des Zitats an eine modernistische »abstrakte« Ikonografie anzuschließen, handelt es sich hier

bei ganz konkret um die Unterkonstruktion einer »cabin«, das freigelegte Gerüst, das diesmal ohne den schicken, nach elfenbeinernem Kunststoff und violett schimmerndem Stein aussehenden Überzug auskommen muss.

Es legt offen, wie und woraus dieses Bild – und zu dem Zeitpunkt viele andere, in Architekturrenderings, Warenhauskatalogen, Werbeclips verbreitete Bilder, bei nach wie vor viel zu wenigen in der bildenden Kunst – gemacht ist. Als »physisches« Pendant dazu ließe sich das fast zeitgleich, 2009 entstandene »Pearlfishers« verstehen: eine mit Perlmutter-Pigmentierung überzogene, hochformatige Kastenform. Diese scheint in ihrer von allen Spuren der Herstellung getilgten Coolness an Bild- und/oder Objekt-Typen der Minimal Art anzuschließen und hat dabei als spezifisches »un-specific object« nichts Digitales, wiewohl jede Menge Artifizialität an sich. Diese gleichermaßen präzise und ungreifbare Arbeit ist, bisher, ein Solitär in Kuglers Werk und erscheint als ein Fingerzeig in Richtung der Asymmetrien beim Gebrauch der Kunst.





Seite 152/153

2000 »deha«, Hemden-  
dienst, Nürnberg  
CK9901

2003 »positionen  
+ tendenzen, Kunst  
in Franken 2003«,  
kunstbunker forum für  
zeitgenössische kunst  
e.V., Nürnberg  
CK0306

2004 »Debütanten-  
ausstellung«, Akademie  
der Bildenden Künste  
in Nürnberg  
CK0306

2004 »the jungle  
crouched, humped  
in silence«, Städtische  
Galerie Waldkraiburg  
CK0411, CK0404

Seite 154/155

2004 Artforum Berlin,  
Galerie Sima  
CK0407, CK0404

2005 Galerie Ben  
Kaufmann, München  
CK0503, CK0502

2005 »zwischenrün«,  
Promenadenring Leipzig,  
Kunstverein Leipzig  
CK0507

2005 »Cabin Fever«,  
Galerie Sima, Nürnberg  
CK0508, CK0512, CK0511

Seite 156/157

2006 »Caché«, Akade-  
mie Schloss Solitude,  
Stuttgart  
CK0509, CK0510

2006 »Merry Go Round«,  
Projektraum Akade-  
mie Schloss Solitude,  
Stuttgart  
CK0509, SKULPTUR  
MICHAEL SCHNEIDER

2009 Galerie Kienzle  
& Gmeiner, Berlin  
CK0703, CK0902

2009 »Inside the  
Tree / the Tree Inside«,  
kunstbunker forum für  
zeitgenössische kunst  
e.V., Nürnberg  
CK0914, CK0913

Seite 158/159

2010 »ohne Titel«,  
Justizzentrum Würzburg  
CK1002

2011 »The Yarn Beam  
and the Revolving  
Stage«, Galerie Thomas  
Flor, Düsseldorf  
CK1006

2012 »2012«, Galerie  
Max Mayer, Düsseldorf  
CK1105, CK1007, CK1004,  
CK1107

2015 »what would you  
pay for a rotting whale«,  
Galerie Max Mayer,  
Düsseldorf  
CK1501

Seite 160/161

2015 »JA«, Galerie Max  
Mayer, Düsseldorf  
CK1411

2016 »Compromise«,  
Simultanhalle, Köln  
CK1606, VIDEO  
MICHAEL FRANZ,  
SKULPTUR MICHAEL  
HAKIMI

2016 »Amore«, Galerie  
Sima, Nürnberg  
CK1602, CK1603

2016 »Katz & Maus«,  
RSTR4, München  
CK1609, CK1610,  
CK1608, CK1611

Seite 162/163

2017 »Bodikon«,  
Belmacz, London  
CK1613, CK1614, SKULPTUR  
ASTRID WAGNER,  
JOHANNES SCHWEIGER,  
LINKS SIMON POPPER

2018 »grrrrrr«,  
Natalia Hug, Köln  
CK1710, CK1709

2018 »Bill«, Galerie  
Sima, Nürnberg  
CK1802, CK1806

2019 »Grafikdesign«,  
Nagel Draxler Projects,  
Reisebüro galerie, Köln  
CK1902, CK1803

Seite 164/165

2019 Haus am  
Lützowplatz, Berlin  
CK1908, SKULPTUR  
ANDREAS KOCH

2020 »Into the Wild«,  
Copyright, Berlin  
CK2005

2021 Der Fahrende  
Raum, München  
CK2103, ARCHITEKTUR  
MAXIMILIANE BAUMGART-  
NER, JOCHEN WEBER





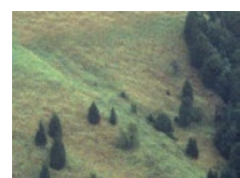
# Werkverzeichnis



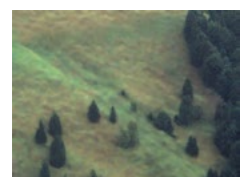
ohne Titel, 1998, Digitaldruck, UV-Folie, 120 x 200 cm  
CK9801



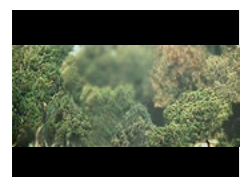
Pink City oder die Ekstase des Untergangs findet nicht statt, 1999, digitale Animation, Loop, 0:03 Minuten  
CK9901



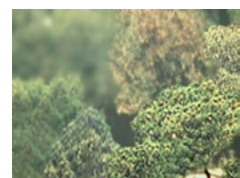
09:46, 2000, digitale Animation, Loop, 0:13 Minuten  
CK0001



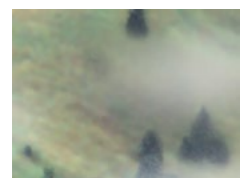
09:45, 2000, C-Print, Aludibond, 25 x 34 cm  
CK0002



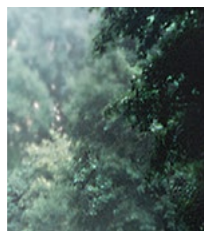
ohne Titel (Version 1), 2001, digitale Animation, Loop, 0:50 Minuten  
CK0101



ohne Titel (Version 2), 2001, digitale Animation, Loop, 0:50 Minuten  
CK0102



ohne Titel (Version 1), 2001, zweiteilig, digitale Animation, Ton, 4:3, 8:30 Minuten, Musik: Markus Guntner  
CK0103



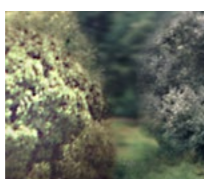
20:45, 2001, C-Print, Aludibond, 115 x 100 cm  
CK0104



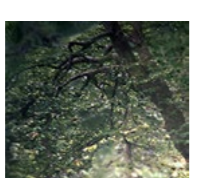
15:15, 2001, C-Print, Acrylglas, 28 x 25 cm  
CK0105



16:35, 2001, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0106



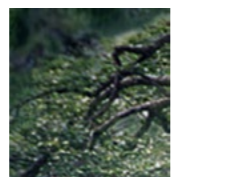
16:33, 2001, C-Print, Aludibond, 20 x 25 cm  
CK0107



08:14, 2001, C-Print, Aludibond, 31 x 25 cm  
CK0108



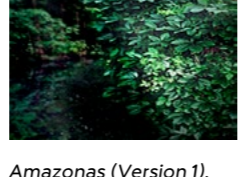
set, 2001, digitale Animation, Loop, 0:30 Minuten  
CK0109



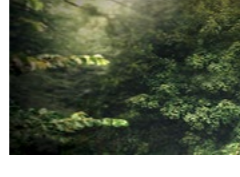
ohne Titel, 2002, Digitaldruck, Transparentpapier, 200 x 84 cm, Maße variabel  
CK0201



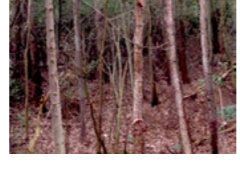
Amazonas (Version 1), 2002, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0202



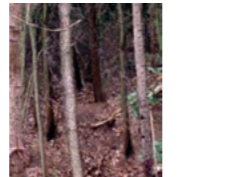
19:19, 2002, C-Print, Aludibond, 60 x 100 cm  
CK0203



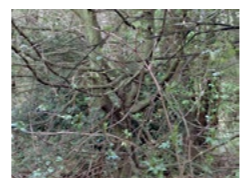
ohne Titel, 2002, digitale Animation, Loop, 3 Minuten  
CK0204



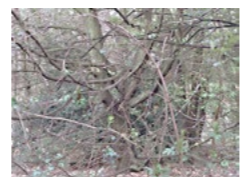
ohne Titel, 2002, Digitaldruck, Transparentpapier, 183 x 92 cm, Maße variabel  
CK0205



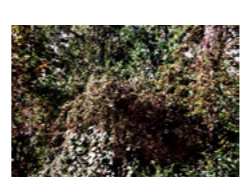
ohne Titel, 2003, C-Print, Aludibond, 35 x 60 cm  
CK0305



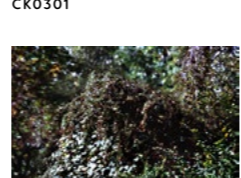
ohne Titel, 2002, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0206



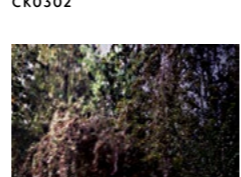
Touching the Stars, 2002, digitale Animation, Ton, 9:20 Minuten, Musik: Andreas Heisenberger  
CK0207



marke I, 2003, digitale Animation, Loop, 4 Minuten  
CK0301



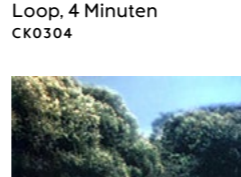
marke II, 2003, C-Print, Aludibond, 75 x 100 cm  
CK0302



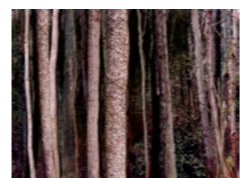
marke III, 2003, C-Print, Aludibond, 24 x 30 cm  
CK0303



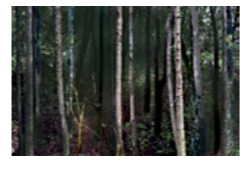
ohne Titel (Westwest), 2003, digitale Animation, Loop, 4 Minuten  
CK0304



ohne Titel, 2004, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0403



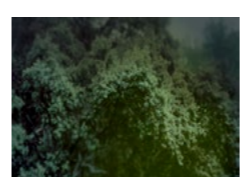
ohne Titel (Rote Marter), 2003, zweiteilig, digitale Animation, Loop, Teil 1: 3 Minuten, Teil 2: 9 Minuten  
CK0306



ohne Titel (Rote Marter III), 2003, C-Print, 21 x 33 cm  
CK0307



ohne Titel (Carfax) I, 2003, Wandtapete, Digitaldruck, 300 x 425 cm, Maße variabel  
CK0308



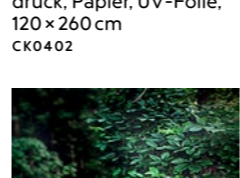
ohne Titel (Carfax) II, 2003, Wandtapete, Digitaldruck, 300 x 350 cm, Maße variabel  
CK0309



Vault, 2004, Digitaldruck, Papier, 240 x 500 cm, Maße variabel  
CK0401

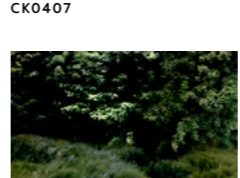
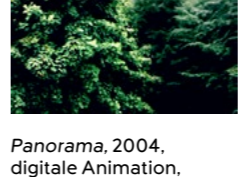
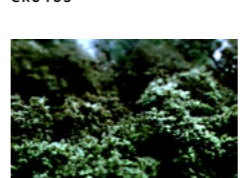
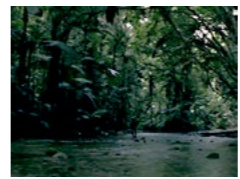
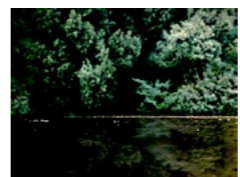
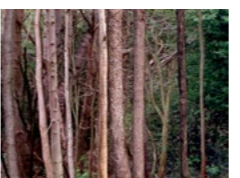


Reflexion, 2004, Digitaldruck, Papier, UV-Folie, 120 x 260 cm  
CK0402

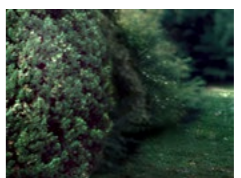
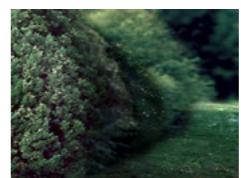


Amazonas (Version 2), 2004, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0403

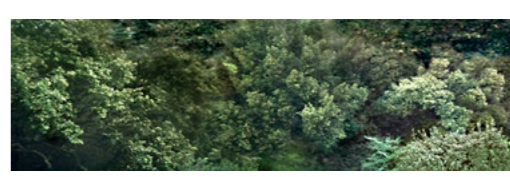
Als Erweiterung der Version 1 (2002) ist die Wasserfläche bewegt.



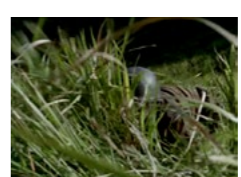
ohne Titel, 2004, digitale Animation, Loop, 3 Minuten  
CK0409



Park 2004, zweiteilig, C-Print, Acrylglas, je 20 x 25 cm  
CK0410



Crouching Tiger, 2004, Wandtapete, Digitaldruck, 300 x 1000 cm, Maße variabel  
CK0411



ohne Titel, 2004, digitale Animation, Loop, 9 Minuten  
CK0412

Die Animation besteht ausschließlich aus Digitalisaten von Terrence Malicks »Der schmale Grat« (USA 1998)



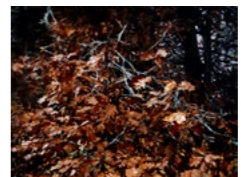
ohne Titel, 2004, Poster, Offset, DIN A1  
CK0413



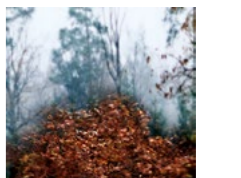
Ensemble, 2004, 11-teilig, Digitaldruck, Fotokopien, Maße variabel  
CK0414



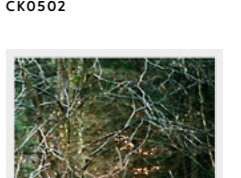
Ensemble, 2004, 11-teilig, digitale Diaschau  
CK0415



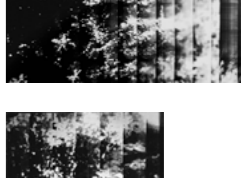
Geflecht, 2005, C-Print, Acrylglas, 24 x 28 cm  
CK0501



Komplott, 2005, C-Print, Acrylglas, 28 x 25 cm  
CK0502

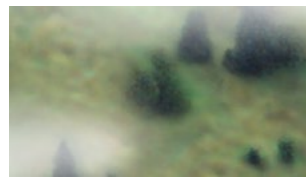


ohne Titel, 2005, C-Print, 112 x 119 cm  
CK0503

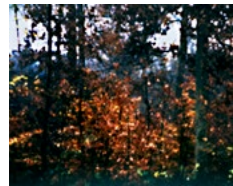


ohne Titel, dreiteilig, 2005, Fotokopien, 300 x 320 cm, 300 x 350 cm, 200 x 160 cm  
CK0504





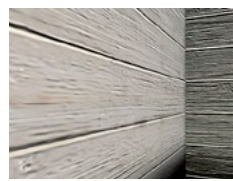
ohne Titel (Version 2), 2001/05, dreiteilig, digitale Animation, Ton, 16:9, 8:30 Minuten, Musik: Markus Guntner  
CK0505



Sleeping Giant, 2005, 7-teilig, digitale Diaschau  
CK0506



Sleeping Giant, 2005, Poster, Offset, DIN A1  
CK0507



ohne Titel (Cabin I), 2005, digitale Animation, Loop, 0:55 Minuten  
CK0508



ohne Titel (Cabin II), 2005, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 196 x 131 cm  
CK0509



ohne Titel (Cabin III), 2005, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 196 x 131 cm  
CK0510



ohne Titel (Cabin IV), 2005, digitale Animation, Loop 0:26 Minuten  
CK0511



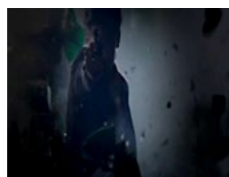
ohne Titel (Cabin V), 2005, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 42 x 62 cm  
CK0512



ohne Titel (Cabin VI), 2005, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 42 x 62 cm  
CK0513



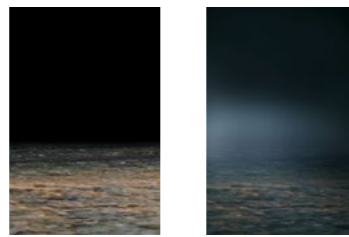
ohne Titel (Cabin VII), 2005, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 42 x 62 cm  
CK0514



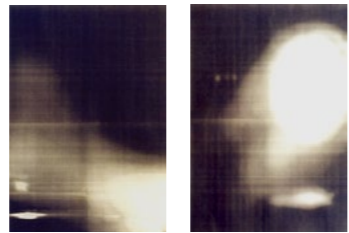
Zustand der Gnade, 2005, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0515



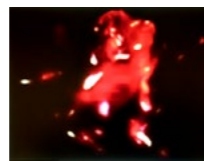
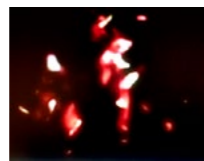
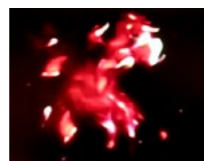
Spot I, 2005, digitale Animation, Loop, 0:20 Minuten  
CK0516



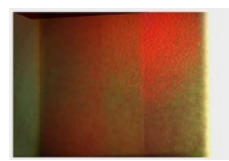
Two frames, 2005, Magazinbeilage, recto und verso bedruckt, Offset, 29 x 19 cm  
CK0517  
Die Magazinbeilage wurde im Zusammenhang mit einem Zitat aus Claude Lévi-Strauss' »Traurige Tropen« veröffentlicht.



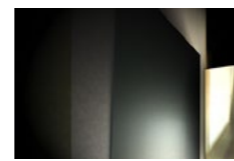
ohne Titel, 2006, zweiteilig, Digitaldruck, je 55 x 37,5 cm  
CK0601



ohne Titel, 2006, 4-teilig, C-Print, je 20 x 30 cm  
CK0602



ohne Titel, 2006, C-Print, 20 x 30 cm  
CK0603



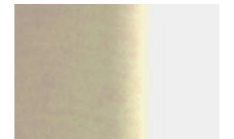
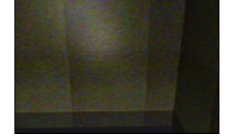
ohne Titel, 2006, Diaprojektion  
CK0604



ohne Titel, 2006, Digitaldruck, Glas, Holz, 50 x 75 cm  
CK0605

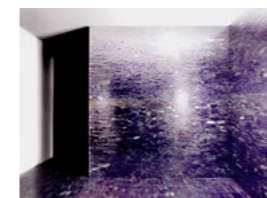


ohne Titel, 2006, Fine Art Print, DIN A4  
CK0606

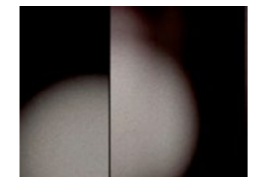


ohne Titel, 2006, 4-teilig, C-Print, je 20 x 30 cm  
CK0607

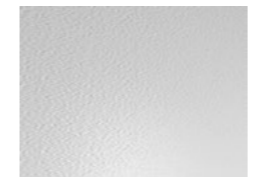
Arena, 2006, digitale Audiocollage, Loop, 4:27 Minuten  
CK0608



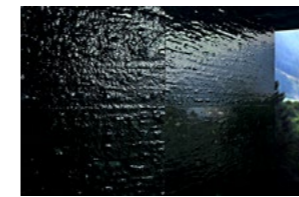
Caché, 2006, Wandtapete, Digitaldruck, 300 x 400 cm, Maße variabel  
CK0609



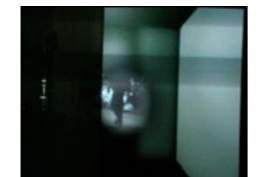
Spot II, 2006, digitale Animation, Loop, 0:25 Minuten  
CK0610



ohne Titel, 2006, digitale Animation, Loop, 0:44 Minuten  
CK0611



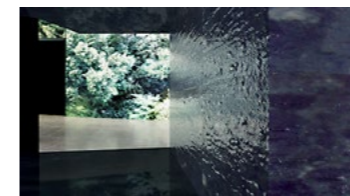
ohne Titel, 2007, C-Print, Aludibond, 80 x 120 cm  
CK0701



ohne Titel, 2007, digitale Animation, Loop, 2 Minuten  
CK0702



Dubai, 2007, Digitaldruck, 90 x 120 cm  
CK0703



ohne Titel, 2007, Wandtapete, Digitaldruck, 170 x 300 cm  
CK0704



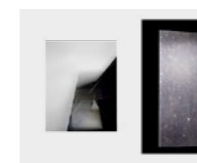
ohne Titel, 2007, Diaprojektion  
CK0705



ohne Titel, 2007, Diaprojektion  
CK0706



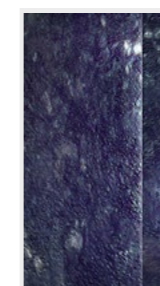
ohne Titel, 2007, Installation, Diaprojektion, graues Tonpapier  
CK0707



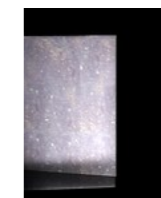
ohne Titel, 2007, C-Print matt, 28 x 45 cm  
CK0708



Renés Raum, 2008, zweiteilig, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, vier schwarze Holzklötze, Teil 1: 140 x 140 cm, Teil 2: 140 x 90 cm  
CK0801



ohne Titel (Cabin VIII), 2008, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 196 x 131 cm  
CK0802



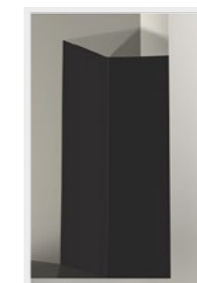
ohne Titel, 2008, C-Print, Acrylglas, 24,3 x 20,5 cm  
CK0803



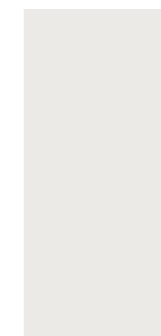
ohne Titel, 2008, C-Print, 118 x 78 cm, gerahmt  
CK0804



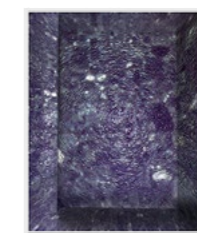
ohne Titel, 2009, C-Print, 165 x 125 cm, gerahmt  
CK0901



ohne Titel, 2009, C-Print, 190 x 125 cm  
CK0902



Perlfishers, 2009, Holz, Lack, 200 x 90 x 20 cm  
CK0903



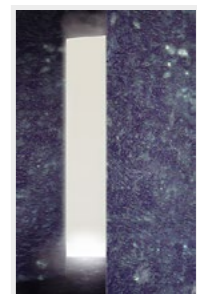
Kathleen, 2009, C-Print, 37,5 x 30 cm  
CK0904



Robert, 2009, C-Print, 37,5 x 30 cm  
CK0905



ohne Titel, 2009, C-Print, 37,5 x 30 cm  
CK0906



ohne Titel (Cabin IX), 2009, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 196 x 126 cm  
CK0907



ohne Titel (Cabin X), 2009, C-Print, Acrylglas matt, 120 x 80 cm, gerahmt  
CK0908



ohne Titel (Cabin XI), 2009, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 196 x 126 cm  
CK0909

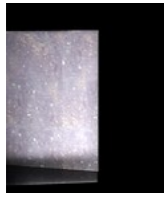




ohne Titel, 2009, C-Print, 165 x 125 cm, gerahmt CK0910



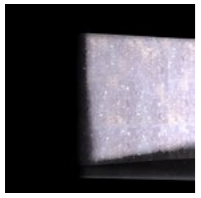
ohne Titel, 2009, C-Print, 40 x 60 cm, gerahmt CK0911



ohne Titel, 2009, C-Print matt, 50 x 42 cm CK0912



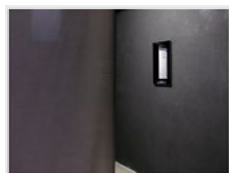
ohne Titel, 2009, C-Print matt, 140 x 140 cm, gerahmt CK0913



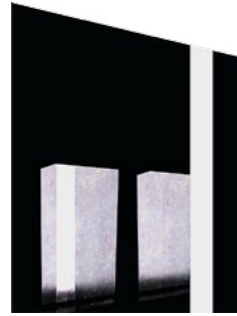
ohne Titel, 2009, C-Print matt, 140 x 140 cm, gerahmt CK0914



ohne Titel, 2009, C-Print matt, 140 x 120 cm, gerahmt CK0915



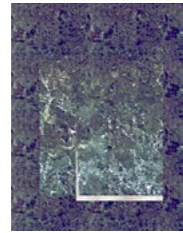
ohne Titel, 2010, C-Print, 60 x 80 cm CK1001



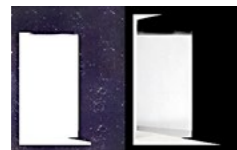
ohne Titel, dreiteilig, Installation, C-Print, Aludibond, UV-Folie, Macrolon, Aluminium, Teil 1: 470 x 400 cm, Teil 2: 320 x 180 x 4 cm, Teil 3: 630 x 400 cm CK1002



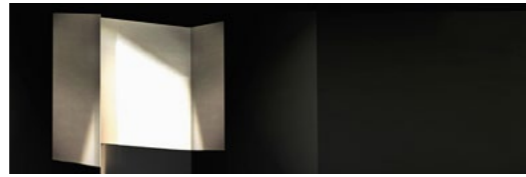
ohne Titel, 2010, C-Print, 40 x 36 cm, gerahmt CK1003



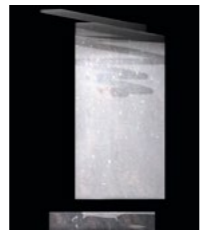
ohne Titel, 2010, C-Print, 45 x 34 cm, gerahmt CK1004



ohne Titel (Bertold), 2010, C-Print, UV-Folie, Aludibond, 56 x 88 cm CK1005



ohne Titel, 2010, Digitaldruck, Fahnenstoff, 235 x 750 cm CK1006



ohne Titel, 2010, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 52 x 44 cm CK1007



ohne Titel, 2010, Digitaldruck, 105 x 140 cm CK1008



ohne Titel, 2011, C-Print, Acrylglas matt, 75 x 100 cm, gerahmt CK1101



ohne Titel, 2011, Digitaldruck, 90 x 120 cm CK1102



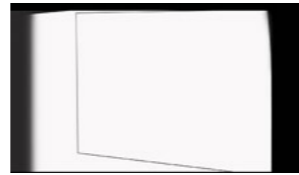
ohne Titel, 2011, Digitaldruck, 140 x 80 cm CK1103



ohne Titel, 2011, Heft, 8 Seiten, Digitaldruck, 25 x 18 cm CK1104



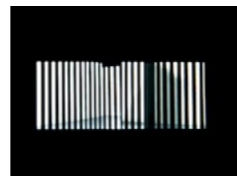
wolf with attitude, 2011, C-Print, Acrylglas 8 mm, Aludibond, Aluminium, 50 x 75 x 3 cm CK1105



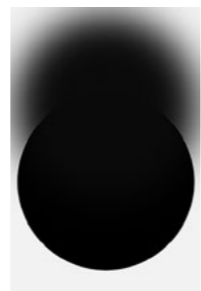
ohne Titel (conversazione), 2011, Digitaldruck, Fahnenstoff, 210 x 350 cm CK1106



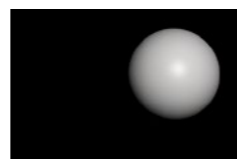
ohne Titel, 2011, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, 58 x 75 cm CK1107



ohne Titel, 2012, digitale Animation, Loop, 1 Minute CK1201



Terminator, 2012, Diaprojektion CK1202



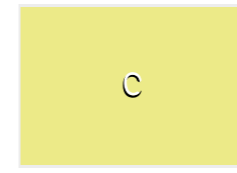
ohne Titel, 2012, Diaprojektion CK1203



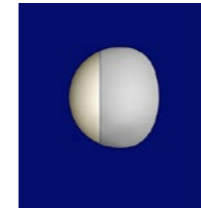
ohne Titel, 2012, Diptychon, C-Print, Acrylglas 8 mm, Aludibond, Aluminium, je 100 x 70 x 3 cm CK1204



ohne Titel, 2012, Digitaldruck, 165 x 105 cm CK1205



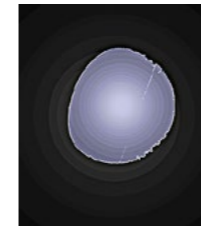
Wechsel, 2012, Digitaldruck, UV-Folie, Aludibond, 50 x 70 cm CK1206



ohne Titel, 2012, C-Print, Acrylglas 8 mm, Aludibond, Aluminium, 65 x 60 x 3 cm CK1207



ohne Titel, 2012, C-Print, Acrylglas 8 mm, Aludibond, 46 x 39,1 cm CK1208



ohne Titel, 2012, C-Print, Aludibond, UV-Folie, 80 x 68 cm CK1209



ohne Titel, 2012, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 100 x 120 cm CK1210



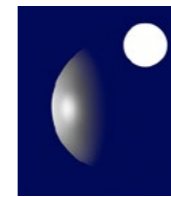
Changer, 2012, HTML- Programmierung, interaktiv CK1211



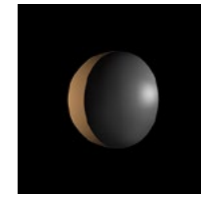
Changer, 2013, C-Print, HPL-Platte, 42 x 30 cm CK1301



ohne Titel, 2013, C-Print, Acrylglas matt, 52 x 70 cm CK1302



ohne Titel, 2013, C-Print, ESG-Glas, 50 x 45 cm CK1303



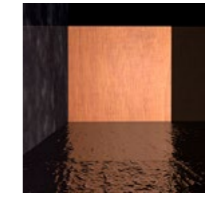
Lotse, 2013, Diptychon, C-Print, Acrylglas 10 mm, je 100 x 100 cm CK1304



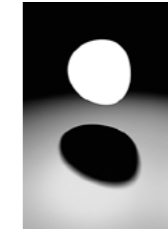
Muskel, 2013, C-Print, Acrylglas 10 mm, 88 x 80 cm CK1305



ohne Titel, 2013, Fine Art Print, 30 x 45 cm CK1306



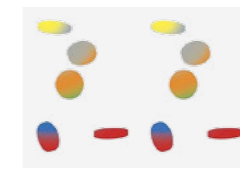
ohne Titel, 2008/2013 Artwork für Stareaway: No Life In This Ghost Town, DoLP



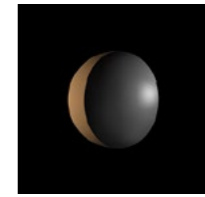
g wie genug, 2014, Digitaldruck, 90 x 60 cm CK1401



ohne Titel, 2014, Digitaldruck, 60 x 90 cm CK1402



ohne Titel, 2014, GIF-Animation, 842 x 1192 Pixel CK1403



CV, 2014, Poster, Digitaldruck, DIN A0 CK1404



Standard and Poor's, 2014, Digitaldruck, Affichenpapier, DIN A0 CK1405



Motherfucker, 2014, C-Print, Acrylglas 8 mm, Aludibond, 100 x 66,5 cm CK1406



Brand, 2014, Digitaldruck, Kopierpapier, DIN A0 CK1407

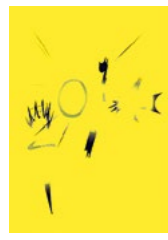


Gespenst, 2014, Digitaldruck, Affichenpapier, 100 x 75 cm CK1408



Luxus, 2014, Digitaldruck, Affichenpapier, 100 x 70 cm CK1409





Neu, 2014, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, DIN A0 CK1410



Relax, 2014, Digitaldruck, Affichenpapier, 100 x 70 cm CK1411

# GELD

Verirrungen, 2015, GIF-Animation, 1000 x 281 Pixel CK1501



en, 2015, Teppich, Digitaldruck, 800er Heatsetvelour 9 mm Floor, 150 x 100 cm CK1502



ohne Titel, 2015, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 52 x 36 cm CK1503



Moloch, 2015, Digitaldruck, Affichenpapier, DIN A0 CK1504



Nein, 2015, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, 50 x 40 cm CK1505



Heimatfilm, 2015, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, 35 x 64 cm CK1506



ohne Titel, 2015, Digitaldruck, Affichenpapier, DIN A0 CK1507



#Zirkulation, 2015, Teppich, Digitaldruck, 800er Heatsetvelour 9 mm Floor, 210 x 150 cm CK1508



Neu, 2015, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, DIN A0 CK1509



Januar, 2015, C-Print, 55 x 41 cm, gerahmt CK1510



Zünder, 2016, Fine Art Print, DIN A4 CK1601



100%, 2016, Wandtapete, Digitaldruck, 280 x 200 cm, Maße variabel CK1602



Hello World, 2016, Teppich, Digitaldruck, 800er Heatsetvelour 9 mm Floor, gekettelt, 260 x 190 cm CK1603



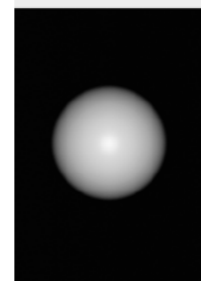
Neu, 2016, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, DIN A0 CK1604



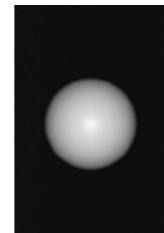
wollen denken reden, 2016, Wandtapete, Digitaldruck, Wall Fleece, 245 x 173 cm, Maße variabel CK1605



mehr Luxus, 2016, Installation, Digitaldruck, Affichenpapier, je 100 x 140 cm, Anzahl und Maße variabel CK1606



Ruhige Kugel, 2016, Digitaldruck, Wall Fleece, 205 x 120 cm CK1607



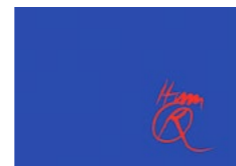
Ruhige Kugel II, 2016, Fine Art Print, 60 x 40 cm CK1608



Zeit, 2016, Digitaldruck, Wall Fleece, 182 x 120 cm CK1609



Geld, 2016, Digitaldruck, Wall Fleece, 205 x 120 cm CK1610



ohne Titel (Humor), 2016, Fine Art Print, DIN A1 CK1611



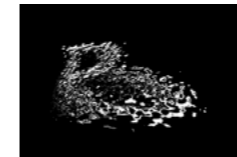
ohne Titel (Bodikon I), 2016, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, 61 x 75 cm CK1612



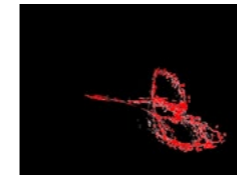
ohne Titel (Bodikon II), 2016, Digitaldruck, Wall Fleece, 150 x 210 cm, Maße variabel CK1613



ohne Titel (Bodikon III), 2016, C-Print, Acrylglas, Aludibond, 90 x 51,8 cm CK1614



ohne Titel (Bodikon IV), 2016, Teppich, Digitaldruck, High Twist Nylon 7 mm Floor, 57 x 91 cm CK1615



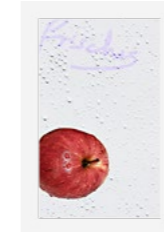
ohne Titel (Bodikon V), 2016, Fine Art Print, 30 x 40 cm CK1616



politics, 2017, Banner, recto und verso bedruckt, Digitaldruck, Stoff, Metallstangen, 250 x 168 cm CK1701



politics, 2017, GIF-Animation, 744 x 500 Pixel CK1702



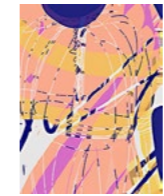
ohne Titel, 2017, Fine Art Print, 60 x 40 cm CK1703



Freshes, 2017, Photoshop JPG, 10630 x 1063 Pixel CK1704



ohne Titel, 2017, Fine Art Print, 100 x 70 cm CK1705



ohne Titel, 2017, Fine Art Print, 80 x 60 cm CK1706



ohne Titel, 2017, Digitaldruck, 90 x 90 cm CK1707

Insert für die von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski kuratierte Ausstellung »The Happy Fainting of Painting 2« in der Galerie Krobath, Wien.



Neu, 2017, Wandtapete, Digitaldruck, 206 x 150 cm, Maße variabel CK1708



Sieger, 2017, Wandtapete, Digitaldruck, 270 x 200 cm, Maße variabel CK1709

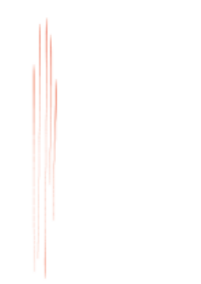


Miststück, 2017, Digitaldruck, 330 x 61 cm, Maße variabel CK1710

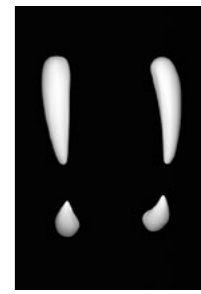
Die Proportion des mittig auf eine 61cm breite Papierbahn gedruckten Motivs richtet sich nach der jeweiligen Raumhöhe.



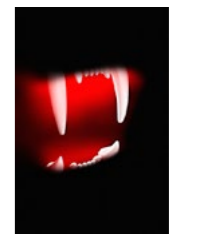
Scroll, 2017, Folienschnitt, L: 250 x 120 cm; M: 100 x 45,7 cm; S: 30,9 x 14,1 cm CK1711



Scroll, 2017, Vektorgrafik CK1712



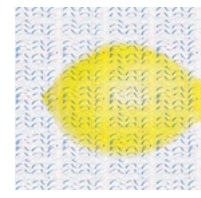
grrrrr, 2017, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 150 x 100 cm CK1713



CHCHCHCH, 2017, C-Print, Acrylglas 4 mm, Aludibond, 52 x 35 cm CK1714



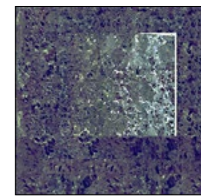
grrr, 2017, Fine Art Print, 39 x 26 cm CK1715



ohne Titel, 2017, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, Aluminium, 40 x 50 x 3 cm CK1716



Neu, 2017, C-Print, Acrylglas matt, Aludibond, Aluminium, 100 x 70 x 3 cm CK1717



ohne Titel, 2010/2018, C-Print, 43 x 44,5 cm, gerahmt CK1801

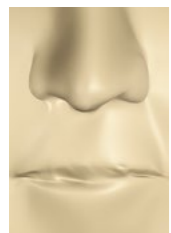




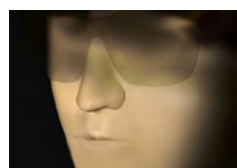
np (1), 2018,  
C-Print, Acrylglas 4 mm,  
Aludibond, 100 x 72 cm  
ck1802



np (Blase), 2018,  
Fine Art Print,  
92 x 70,8 cm, gerahmt  
ck1803



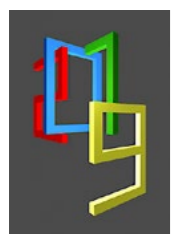
np (2), 2018,  
Fine Art Print,  
Aluminium, 70 x 100 cm  
ck1804



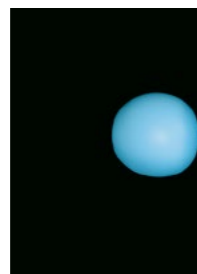
np (3), 2018,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 70 x 100 cm  
ck1805



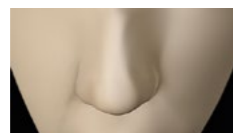
np (4.1), 2018,  
Digitaldruck, Wall  
Fleece, 188 x 150 cm,  
Maße variabel  
ck1806



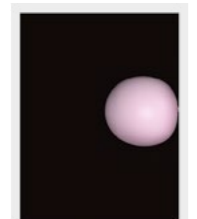
Neu, 2019,  
C-Print, Acrylglas matt,  
Aludibond, DIN A0  
ck1901



Bubble, 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 190 x 135 cm  
ck1902



pff, 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 84 x 150 cm  
ck1903



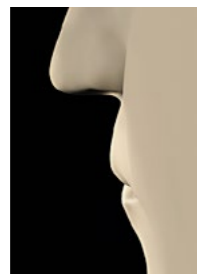
np (Blase 2), 2019,  
Fine Art Print,  
54,5 x 42,5 cm, gerahmt  
ck1904



np (Blase 3), 2019,  
Fine Art Print,  
54,5 x 44,5 cm, gerahmt  
ck1905



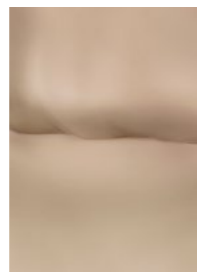
np (Blase 4), 2019,  
Fine Art Print,  
75 x 55 cm, gerahmt  
ck1906



np (4.2), 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 176 x 125 cm,  
Maße variabel  
ck1907



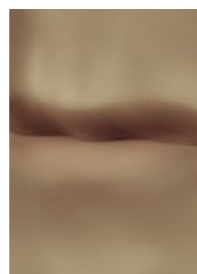
ohne Titel, 2019, 4-teilig,  
Installation, Digitaldruck,  
Backlitfolie, Affichen-  
papier, Papier,  
Teil 1 und 2: je 182 x 115 cm,  
Teil 3: 140 x 125 cm,  
Teil 4: 180 x 116 cm,  
Maße, Material variabel  
ck1908



np (5), 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 190 x 135 cm  
ck1909



np (6), 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 210 x 135 cm  
ck1910



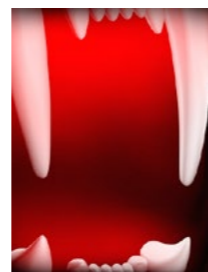
np (7), 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 190 x 135 cm  
ck1911



np (8), 2019,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 210 x 135 cm  
ck1912



ohne Titel, 2019, Digital-  
druck, Affichenpapier,  
DIN A0  
ck1913



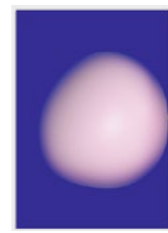
CH, 2020, Digitaldruck,  
Frotteestoff, 200 x 150 cm  
ck2001



en, 2015/20, Digitaldruck,  
Frotteestoff, 200 x 150 cm  
ck2002



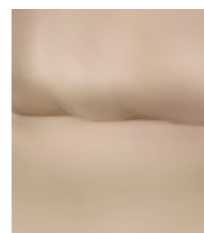
Entwurf für Klaus-Martin  
Treder, Portrait, Poster  
Nr. 31, 2020, Poster,  
Digitaldruck, 98 x 68 cm



Bubble, 2020,  
Digitaldruck, Affichen-  
papier, 140 x 100 cm  
ck2003



Bubble, 2020, Digital-  
druck, Affichenpapier,  
140 x 100 cm  
ck2004



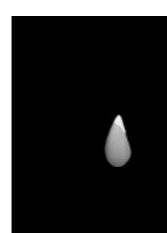
np (9), 2020, Wand-  
tapete, Digitaldruck,  
Wall Fleece, 270 x 235 cm,  
Maße variabel  
ck2005



np (10), 2020, Wand-  
tapete, Digitaldruck,  
Wall Fleece, 270 x 235 cm,  
Maße variabel  
ck2006



ohne Titel (Dolomiti  
Rosso), 2020, C-Print,  
Aluminium, 100 x 70 cm  
ck2007



ohne Titel (Dolomiti  
Nero), 2020, C-Print,  
Aluminium, 45 x 32 cm  
ck2008



ohne Titel (Dolomiti  
a destra), 2020, C-Print,  
Aluminium, 45 x 32 cm  
ck2009



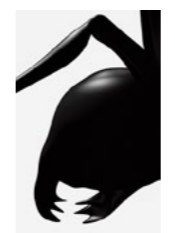
Neu, 2020,  
Fine Art Print, 60 x 45 cm  
ck2010



Nürnberg, 2020,  
Fine Art Print, DIN A2  
ck2011



Cover, 2020,  
Fine Art Print, 32 x 48 cm  
(mit Sigune Siévi)  
ck2012



ohne Titel, 2020, Poster,  
Digitaldruck, DIN A1  
ck2013



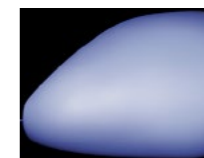
Scroll, 2020,  
Fotokopie, DIN A4  
ck2014



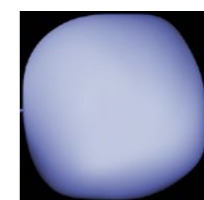
ohne Titel, 2020,  
Installation, Fine Art  
Print, je DIN A4, Anzahl  
und Maße variabel  
ck2015



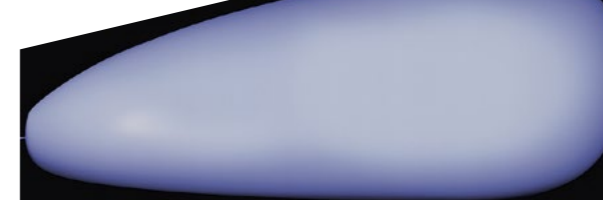
ohne Titel, 2020,  
zweiteilig, Foto-  
kopie, je 300 x 200 cm,  
Maße variabel (mit  
Emmanuelle Castellan)



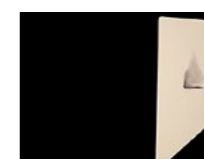
ohne Titel, 2021, Digital-  
druck, Frontlit-Plane  
510 g, 200 x 300 cm,  
Maße variabel  
ck2101



ohne Titel, 2021, Digital-  
druck, Hartschaumplatte  
5 mm, 150 x 150 cm  
ck2102



ohne Titel, 2021, Digital-  
druck, Hartschaumplat-  
ten, 10 Teile, 360 x 750 cm  
ck2103



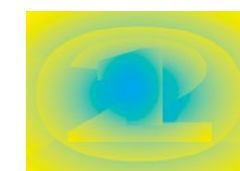
ohne Titel, 2021,  
Digitaldruck, DIN A2  
ck2104



ohne Titel, 2021,  
Fine Art Print, 32 x 24 cm  
ck2105

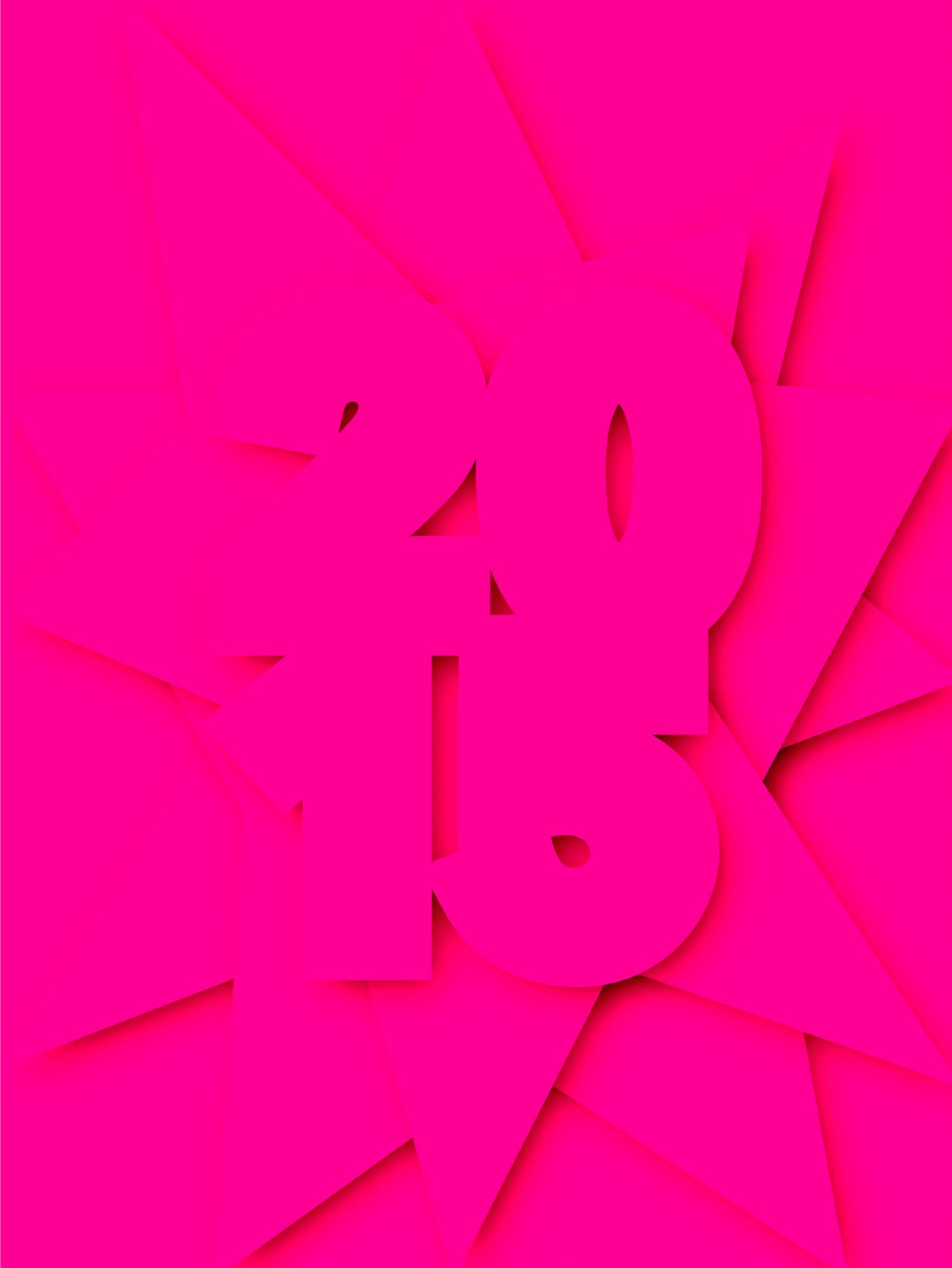


Neu, 2021, Digitaldruck,  
Hartschaumplatte 5 mm,  
140 x 100 cm  
ck2106



Neu, 2021, Digitaldruck,  
Hartschaumplatte 5 mm,  
100 x 140 cm  
ck2107

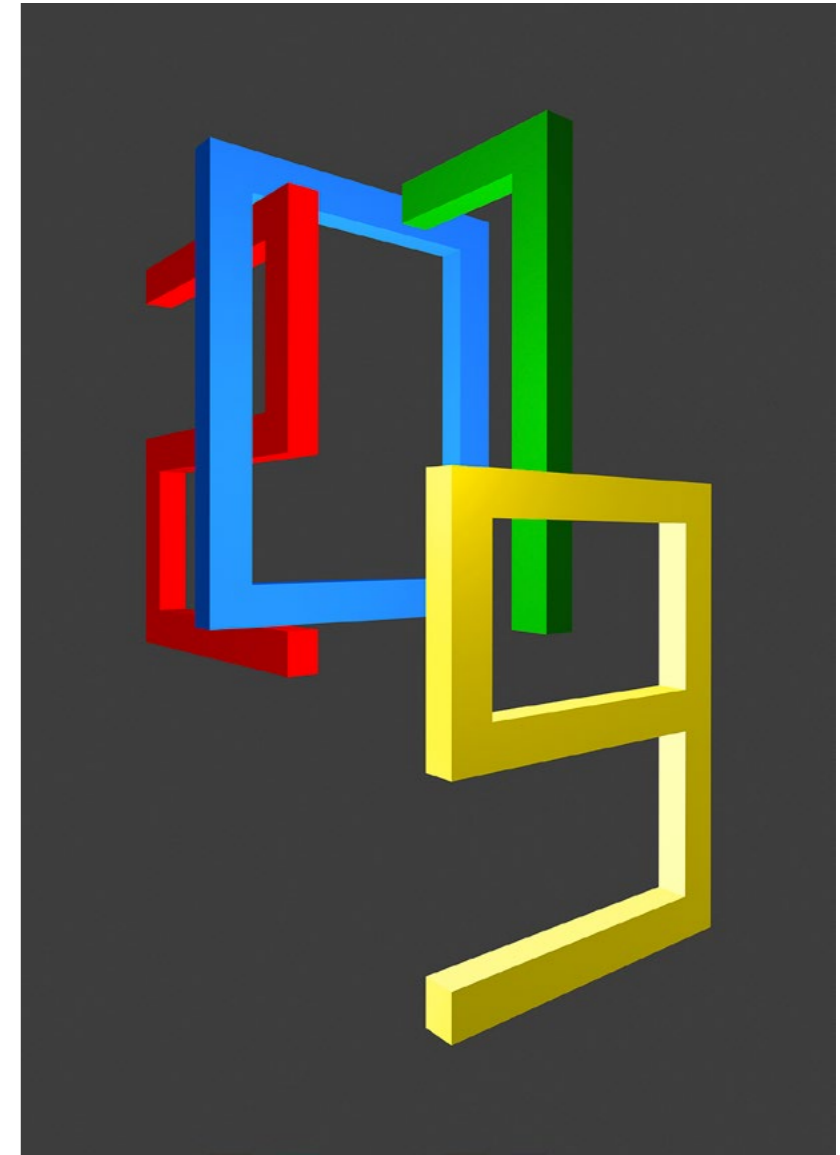
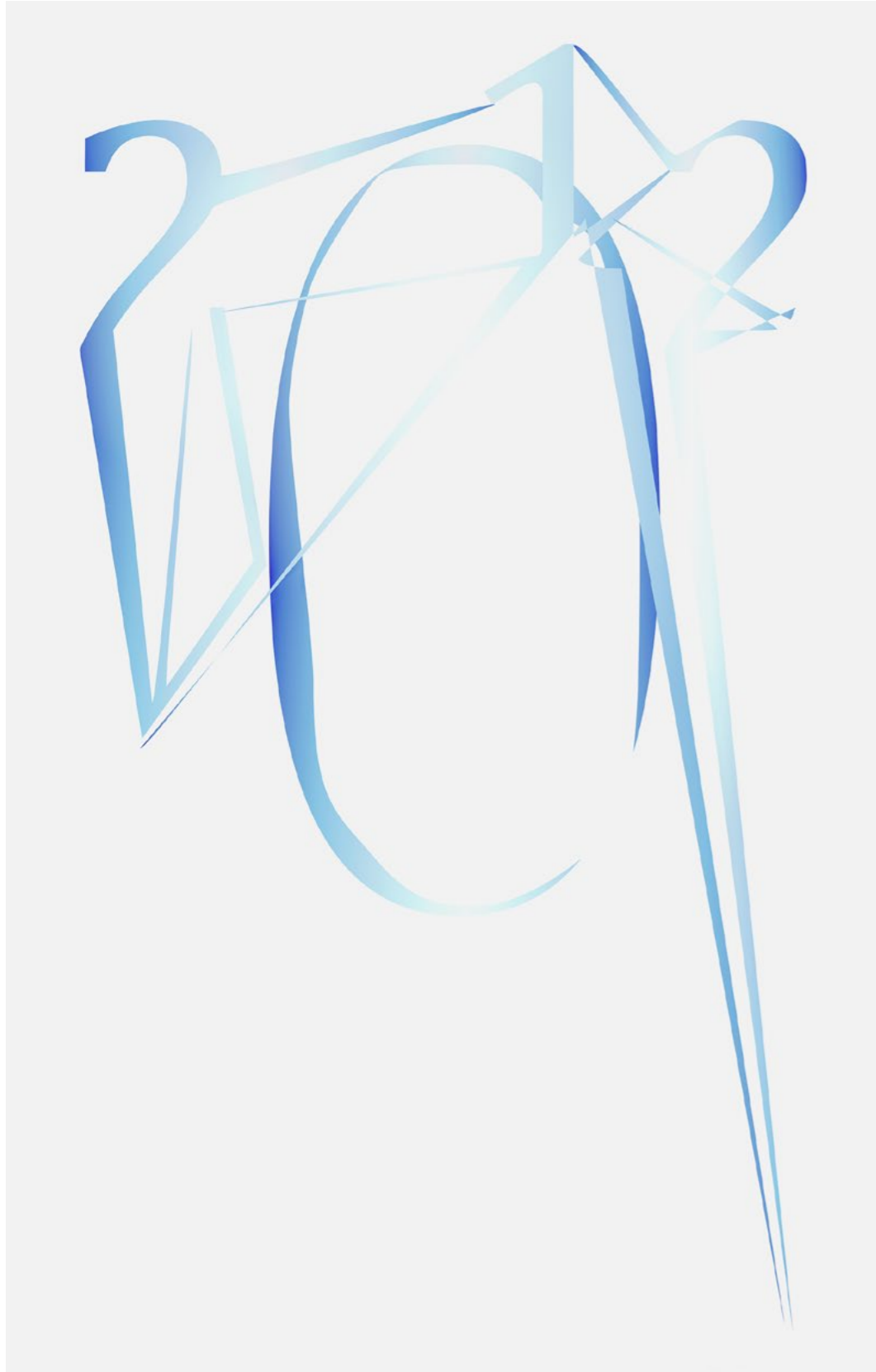












CK1205 CK1604 CK1901







## Neu (New) /

Alle Jahre wieder wird mit Sekt und Raketen Rabatz gemacht, um wieder mal ein Neues Jahr zu feiern. Der gemeine Kater und Brummschädel von den Feierlichkeiten wird vom Muskelkater im Fitnessstudio und allerhand guten Vorsätzen abgelöst. Bis dann doch, in gewohnter Manier und schneller als gedacht, die Routinen des Vorjahres wieder aufgenommen werden – »The same procedure as every year«, wie es in dem deutschen Fernsehklassiker »Dinner for One« heißt. Seit 2011 entwirft Claudia Kugler Arbeiten, die unter dem vielsagenden und stets gleichbleibenden Titel »Neu« in Motiv und Konzeption stark variierende, wechselnde Jahreszahlen zeigen: 2012, 2014, 2015 oder 2021. Im Rückblick wird klar, dass diese Arbeiten eine thematische Serie bilden, die im Zusammenhang des Werks eine eigene Temporalität behauptet. Im Stil der Bildschirm-schoner, wie sie in den Jahren um das Millennium modern waren, drehen sich Zahlen um diverse Achsen, verketteten sich oder überblenden einander. Doch anstatt ein exponiertes Ereignis – das jeweilige Jubiläumsjahr – zu feiern, scheint deren ewige Wiederkehr ins Bild gesetzt. Die Zahlenkombination erscheint ebenso fortlaufend wie austauschbar.

Der lakonische Look des Layouts wirkt schnell wie aus der Zeit gefallen, so wie der Blick auf den Bildschirm-schoner doch meist von einem Moment der Unproduktivität gekennzeichnet war: das Warten auf einen Anruf, die Fertigstellung eines Renderings, welches im Hintergrund lief. Oder einfach nur der Langeweile, wenn einem mal wieder nichts einfallen wollte oder man sich vor der Arbeit drückte. Je schneller die Rechner werden, umso seltener gibt es diese einzigartigen Visualisierungen der Prokrastination zu sehen. So erscheinen sie längst als anachronistische Andenken einer digitalen Vergangenheit.

In Kuglers Computergrafiken werden sie endgültig stillgestellt. Als Blätter eines imaginären ewigen Kalenders symbolisieren sie den rasenden Stillstand einer Zeit, in der ein Jahr wie das andere vergeht. Doch ist damit auch ein unausweichliches Ende der Geschichte ins Bild gesetzt? Als Motive eines künstlerischen Müßiggangs erinnern sie an die mühsamen und zähen Momente der Bildproduktion und daran, dass das »Neue«, in dem Moment, wo es als neu hervortritt, immer schon überholt und Geschichte ist.









## Impressum

Claudia Kugler: Scroll  
herausgegeben von Wolfgang Brauneis  
für das Institut für Betrachtung

Autoren: Hans-Jürgen Hafner, Thorsten Schneider

Lektorat: Robert Schlicht  
Gestaltung: cmk.xyz, Berlin  
Schrift: Buckin  
Papier: MaxiGloss, 150g/m<sup>2</sup>  
Druckerei: Gallery Print, Berlin  
Bindung: Integralis, Hannover/Ronnenberg

Foto- und Bildnachweise: alle Claudia Kugler außer  
Belmacz London (27, 161/1), Hagen Betzwieser  
(156/2), Gerhard Hagen (158/1), Leo Heinik (165),  
Daniel Kiss (160/2), Max Mayer (160/1), Wolfgang  
Selbach (157/1), Simon Vogel (162/2, 163/2), Bruno  
Weiss (157/2)

© 2022 Claudia Kugler, die Autoren  
und die Fotografen

Erste Auflage Wuppertal 2022  
Auflage 400

IFB

IFB Publikationen  
@Philipp Höning  
Oststraße 25  
D-42277 Wuppertal

ISBN 978-3-949834-00-4

Printed in Germany  
Alle Rechte vorbehalten

Hans-Jürgen Hafner arbeitet als Kunstkritiker,  
Autor und Ausstellungsmacher. Sein kuratorisches  
Debüt – eine Gegenüberstellung der Werkschau  
»Eclipse, and Other Chance Appearances« von  
Euan Macdonald mit dem 1970 entstandenen Film  
»Spiral Jetty« von Robert Smithson – hat er 2004  
im kunstbunker forum für zeitgenössische kunst  
e.V. in Nürnberg vorgelegt.

Besonders interessiert sich Hafner für Kunst- als  
Ausstellungsgeschichte unter dem Aspekt der  
künstlerischen, kuratorischen und institutionellen  
Beanspruchung von »Ausstellung« als Format und  
Medium. Er beschäftigt sich zudem schwerpunkt-  
mäßig mit Themen der modernen und zeitgenös-  
sischen Malerei sowie ihrer Diskurse und arbeitet  
zur historischen Formation der *conceptual art*. 2012  
hat er mit »Henry Flynt: Activities 1959 –« die erste  
institutionelle Retrospektive des Künstlers, Kompo-  
nisten, Philosophen und Erfinder der *concept art*  
realisiert. Am Institut für Betrachtung wirkt Hafner  
seit 2014 mit.

Thorsten Schneider ist seit 2019 wissenschaftlicher  
Mitarbeiter des interdisziplinären Graduierten-  
kollegs Kulturen der Kritik der Leuphana Universität  
Lüneburg. Dort arbeitet er zu Ideologiekritik in  
der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 1968  
und ihrem Potenzial für eine aktuelle Kunstkritik.  
Er unterrichtete unter anderem an den Kunst-  
akademien Düsseldorf und Münster sowie derzeit  
an der Münster School of Architecture. Als freier  
Kritiker schreibt er in diversen Formaten und  
co-produziert die Radiosendung des Institut für  
Betrachtung.

Claudia Kugler dankt Wolfgang Brauneis, André  
Dural, Hans-Jürgen Hafner, Andreas Koch, Angela  
Kugler, Klaus Merkel, Julia Muggenburg, Harald  
Raab, Thorsten Schneider, Sigune Siévi, František  
Sima und besonders Sieglinde und Georg Kugler.

Mit großzügiger Unterstützung der  
Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin  
und der zumikon-Kulturstiftung, Nürnberg.



] zumikon [  
kulturstiftung



