



CHRISTIAN JANKOWSKI, 16 MM MYSTERY, 2004, 35 mm color film, 5 min. (COPYRIGHT ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: CHRISTIAN JANKOWSKI / COURTESY KLOSTERFELDE, BERLIN; MACCARONE INC., NEW YORK; LISSON GALLERY, LONDON; REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)



CHRISTIAN JANKOWSKI, THE HUNT, 1992/1997, single-channel video, color, sound, 1 min. 11 sec. / DIE JAGD, 1-Kanal-Video, Farbe, Ton.



CHRISTIAN JANKOWSKI



DANKE, GOTT. DANKE.

CHRISTIAN JANKOWSKIS BEITRAG ZUR PATHOLOGIE DES KUNSTBETRIEBES

HARALD FALCKENBERG

«Wir sind doch nicht im Begriff, etwas zu bedeuten?» Das ist die grösste Angst von Hamm und Clov, den Überlebenden einer Katastrophe, die nichts übrig gelassen hat als einen kleinen Raum, die Bühne ihrer kuriosen, sinnlosen Rituale. Die Vorräte gehen zu Ende, die Dinge nehmen ihren Lauf. Hamm ist blind und an den Rollstuhl gefesselt. Clov, der Diener, der nicht sitzen kann, hasst seinen Herrn und möchte Hamm verlassen, aber es fehlt ihm die Kraft. Er ist vernünftig, bis zur Pedanterie ordentlich und

HARALD FALCKENBERG ist Sammler zeitgenössischer Kunst und Präsident des Kunstvereins in Hamburg.

unterwirft sich jeder Anweisung. Schliesslich ergibt sich Hamm seinem Schicksal: «Es ist zu Ende, Clov, wir sind am Ende. Ich brauche dich nicht mehr.»¹⁾

Es ist über Christian Jankowski zu berichten, den Künstler, Schauspieler, Performer, Zauberer, Verführer, Dieb, Schelm und Scharlatan. Er hat sich aufgemacht, einer von Überzeugungen und Visionen entbundenen postmodernen Gesellschaft mit ihren undurchschaubaren Hierarchien und Ausbeutungszusammenhängen den Spiegel vorzuhalten. Slapstick mit den Protagonisten Marcel Duchamp, Charlie Chaplin und Buster Keaton ist ein zentrales Thema der heutigen Kunst und ein Grundelement von Jan-

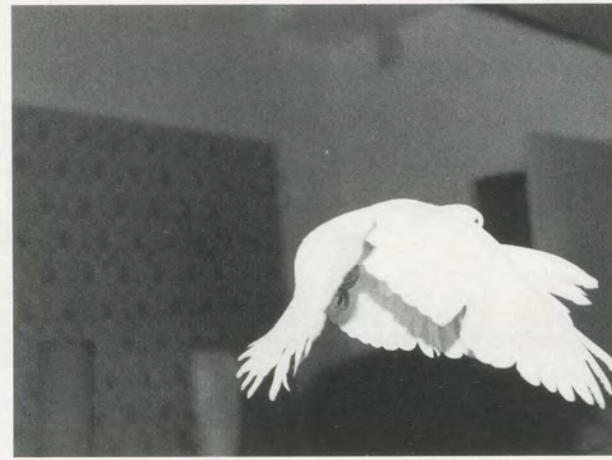
kowskis Werk. In einer unlängst erschienenen Publikation hat sich Jörg Heiser, Chefredakteur von *Frieze*, ausführlich mit der Bedeutung des Slapstick für die zeitgenössische Kunst befasst.²⁾ Sein Fazit ist, dass die brüchige Balance zwischen Lächerlichkeit und Pathos nicht nur durch ein eingefrorenes Grinsen behauptet werden dürfe. Künstler, die sich nur einrichteten in der Methode Slapstick, hätten deren prinzipielle Beweglichkeit bereits verraten.

Die Balance Christian Jankowskis liegt in seinem Charme, seinem Lächeln. Er sieht blendend aus und gibt sich cool wie James Stewart oder Gary Cooper. Auf den Kunstbetrieb bezogen, bedeutet sein Charme immer zweierlei. Es ist seine entwaffnende Art, mit der er Menschen zur Teilnahme an seinen Aktionen überzeugt und dazu bringt, sich zu outen. Er selbst bleibt bedeckt, sein Lächeln ist Schutzwall und lässt keine persönlichen Rückschlüsse zu.

Jankowski könnte der ideale Schwiegersohn sein, aber er ist es nicht. Seine Persönlichkeitsstruktur ist durch ein Dabeisein-Wollen geprägt, zugleich jedoch ein ebenso konsequentes wie nonchalantes Sich-aus-

dem-Staub-Machen. Eine Rolle, die James Stewart in dem legendären Western *Der grosse Bluff* (1939) perfekt dargestellt hat. Auf einer Durchreise irgendwie reingerutscht in die Rolle des Sheriffs, hat er es mit Marlene Dietrich zu tun, einem Vamp der Saloon-Szene. Wenn es schwierig wird, und das einige Male, zieht Stewart keine Colts. Er gibt sich milde und verlegen, schnitzt beiläufig an einem immer verfügbaren kleinen Holzstück und entgegnet seinen verblüfften Widersachern: «Ich hatte mal einen Freund ...» Selbstverständlich setzt sich Stewart durch – mit der Dietrich als geläuterte, längst auch in ihn verliebte Streitgefährtin. Bei seiner Abreise wagt sie zu fragen, ob sie mit ihm ziehen könne. Er lakonisch: «Ich hatte mal einen Freund ...» So oder so ähnlich erleben wir Christian Jankowski, ein *travelin' man*, immer auf der Jagd nach etwas, immer aber auch gejagt und eingeholt von der Wirklichkeit. In seinem ersten Video-Clip (DIE JAGD) von 1992, das sein Markenzeichen werden sollte, verwandelt Jankowski einen Supermarkt in einen Abenteuerspielplatz und schießt seinen Einkauf mit Pfeil und

CHRISTIAN JANKOWSKI, *TELEMISTICA*, 1999, television broadcast and color DVD, 22 min. / Fernsehsendung und DVD in Farbe.



CHRISTIAN JANKOWSKI, MY LIVE AS
A DOVE, 1996, performance at Lokaal 01,
Antwerp, color DVD, 5 min. 41 sec.,
5 posters / MEIN LEBEN ALS TAUBE,
Performance bei Lokaal 01, Antwerpen,
DVD in Farbe, 5 Plakate.

Bogen. Der Clou ist die Dame an der Kasse, die völlig unberührt von allem die Einkäufe behutsam am Pfeil aus dem Korb hebt und über die Registrierautomatik schiebt. Ja, irgendwann ist Schluss mit lustig und es wird abgerechnet. Jankowski kennt auch diesen letzten, bitterernsten Teil des Spiels.

Der belgische Konzeptkünstler Guillaume Bijl, der auf die Untersuchung des Phänomens der Supermärkte als Massenkultur spezialisiert ist, sah das Video und lud Jankowski 1996 zu einer Gruppenausstellung Hamburger Künstler nach Antwerpen ein. Jankowski kam und er kam doch nicht. Er erschien als weisse Taube. Der Auftritt in Antwerpen war der Durchbruch für Jankowski. MEIN LEBEN ALS TAUBE war 1996 zugleich die erste Ausstellung in der Berliner Galerie Martin Klosterfelde und Auftakt einer bis heute andauernden Zusammenarbeit mit diesem Galeristen. Es folgten Einladungen von Harald Szeemann auf die Biennale Lyon (1997) und die Biennale Venedig (1999). Das lässige Auftreten Jankowskis darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in ihm ein harter Arbeiter steckt. In den elf Jahren von 1996 bis 2007 hat er rund um den Globus über 50 Einzel- und 180 Gruppenausstellungen absolviert.

Leicht macht es Jankowski auch den Beteiligten nicht. Die Teilnehmer seiner Aktionen müssen jederzeit damit rechnen, reingelegt zu werden, das heisst genau gesagt, Jankowski schafft Situationen, in denen sich die Akteure selbst reinlegen. So etwa 1998 bei seinem Auftritt im Portikus Frankfurt. MEIN ERSTES BUCH, Jankowski hatte sich in den Kopf gesetzt, während der Ausstellung ein Buch zu schreiben. Dazu lud er Literaturexperten ein, um sie zu befragen, wie man so etwas macht. Die Antworten der Fachleute waren erwartungsgemäss verheerend und dementsprechend konnte auch der von Jankowski – nein, von seiner Ghostwriterin Cathrin Backhaus – verfasste autobiographische Teil des Buches nicht besser ausfallen. Bei aller Häme über andere, immer steckt auch ein gutes Stück Selbstironie in Jankowski. Er hatte ganz ernsthaft versucht, sich in ein neues Metier hineinzufinden, aber der *Genius Loci* der Buchstadt Frankfurt wollte nicht überspringen. Trotz und gerade wegen aller Bemühungen, es richtig zu machen, war das Scheitern vorprogrammiert und in Anbetracht des gewaltigen Auf-

wands grandios. Wir gehen einmal davon aus, dass dieses erste auch sein letztes Buch war.

Die Strategie der Unbestimmtheit kann Ausstellungsmacher an den Rand des Wahnsinns treiben. Es ist nie ganz sicher, wann Jankowski kommt. Häufig erscheint er dann mit der Bemerkung, dass er noch gar nicht genau wisse, was er machen wolle. In Venedig soll er tagelang durch die Stadt gestreift sein auf der Suche nach Inspiration. Schliesslich erwischte es ihn, Gott sei Dank, im Hotelzimmer beim Fernsehen. Die Wahrsager der lokalen Fernsehstationen hatten es ihm angetan und so entstand TELEMISTICA. Jankowski liess von fünf VertreterInnen der Zunft die Aussichten der Produktion und Rezeption seines künstlerischen Werkes beurteilen. Für die Ausstellung «Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit» (2003 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und im Haus der Kunst München) hatte ich einen Katalogbeitrag über die Rolle des Grotesken in der Gegenwartskunst und eben auch über das von Jankowski geplante Video zu verfassen. Max Hollein, Leiter der Schirn, konnte mir knapp zehn Wochen vor der Eröffnung keine präzisen Hinweise geben. Angeblich war der Plan, die Besucher der Ausstellung mit Kommentaren zu konfrontieren, die Kinobesucher an ganz anderer Stelle nach einer Filmvorstellung abgegeben hatten. Die Reaktionen der Ausstellungsbesucher darauf sollten als Werbetrailer für die Ausstellung wiederum im Kino gezeigt werden. Kein schlechter Gedanke, Reaktionen auf Reaktionen über Reaktionen aufzufangen. Aber ich wollte etwas mehr wissen. Die Berliner Stammgalerie teilte mit, dass sich Jankowski in den USA befinde und dort über Michele Maccarone, die junge New Yorker Galeristin und Sub-Agentin, zu erreichen sei. Also tickte ich Michele Maccarone an, meine umtriebige und niemals um ein Wort verlegene Freundin. Keine Antwort. Offenbar sehr intensive Arbeit mit Christian. Dann doch ein Zeichen. Die damalige Direktorin der Galerie, Angela Kotinkaduwa, meldet sich: «Christian ist zurzeit in Pittsburgh und arbeitet an einem Projekt. Am Mittwoch fliegt er nach Rom. Telephonisch ist er nicht erreichbar, auch über E-Mail ist es zwecklos. Ich habe ihm Ihre Nachricht weitergeleitet, aber bevor er in Rom ankommt, wird er nicht antworten können.»

Christian Jankowski, geboren 1968 in Göttingen, lebt heute in Berlin und New York, im Grunde genommen überall auf der Welt. Der internationale Kunstbetrieb mit über 50 Biennalen und Triennalen und einer Unzahl von Wechsellausstellungen in Museen und Kunsthallen verlangt von Künstlern ein Reiseprogramm, das kaum Luft lässt: von Berlin über Venedig nach Sarajevo, dann von Lyon über São Paulo, Tokio zurück nach Helsinki, Stockholm und Brüssel. Es ist diese Welt des modernen Nomadentums, in der die deutschen Künstler Christian Jankowski, John Bock und Jonathan Meese ihre Kreise ziehen. Die drei Künstler verbindet viel und trennt einiges. Vor allem haben sie gemeinsam, dass sie Mitte der 90er-Jahre an der HfBK, der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, studierten. Zeit und Ort haben ihrer Arbeit einen prägenden Stempel aufgedrückt.

Traditionell sind Köln und Düsseldorf die Hochburgen avancierter Kunst in Deutschland. Ende der 70er-Jahre wandelte sich das Bild. Hamburg und später Berlin wurden zur bevorzugten Anlaufstation junger Künstler wie Stefan Balkenhol, Werner Büttner, Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Bernhard Prinz. In den 80er- und 90er-Jahren kamen Franz Ackermann, Daniel Richter, Andreas Slominski, Wolfgang Tillmans und das genannte Dreigespann hinzu. Die Ursachen für diese Umorientierung sind bislang nicht untersucht. Es mag daran gelegen haben, dass die Künstler den festgefahrenen rheinischen Zirkeln und Klüngeln entkommen wollten. Sicherlich war auch von Bedeutung, dass Hamburg als Hafenstadt eine breit gefächerte subkulturelle Szene mit schrägen Spelunken und alternativer Musik, von Punk bis Panik, aufwies.³⁾ Die entscheidenden Impulse gingen aber von der HfBK aus. Die Hochschule ist seit jeher ein merkwürdig unorganisiertes Haus und die wohl freieste und experimentierfreudigste Kunstakademie der Republik. Angesagt sind weniger das Erlernen von Mal- und sonstigen Techniken der Erstellung von Kunstwerken. Es geht um Haltung. Einerseits eine politische, links bis kommunistisch ausgerichtete Positionierung. Immer aber schon um die Gegenfraktion, die es darauf anlegt, die Ordnungen moderner Systeme und technischer Intelligenz durch ein Lachen wider

alles und höhere Formen der Narretei zu unterlaufen. Richtungsweisend in den 60er-Jahren die Hochschullehrer Gerhard Rühm, der Wiener Schmah verbreitete, und der «teutsche Herkul» Bazon Brock mit seiner These vom Scheitern als Prinzip. Hinzu kamen in den 70er- und 80er-Jahren Hüpf tänzer Sigmar Polke im Schulterchluss mit Achim Duchow, Bohemien Klaus Boehmler, der schalkhaft-listige Franz Erhard Walther, der rabiante Performer Mike Hentz⁴⁾ und der Ironiker Werner Büttner. An der HfBK ist durch diese Lehrer eine bis heute wirkende, in ihrer Form einmalige Schule des subversiven Humors begründet worden.

Die Kunststudenten der frühen 90er-Jahre befanden sich in einer extrem schwierigen Situation. Der Kunstmarkt war zusammengebrochen, von der neo-expressionistischen Malerei der Jungen Wilden⁵⁾ war keine Rede mehr. Es war die Zeit der Theoretiker. Die Konzeptkunst – eine Blüte des Poststrukturalismus – befasste sich mit institutionskritischen und orts- und gruppenspezifischen Zusammenhängen und der sozialen Praxis als Modell autonomer Künstlergruppen.⁶⁾ Systemtheorien über die Funktionszusammenhänge – von Thomas Wulffen in seiner einflussreichen Dissertation über das *Betriebssystem Kunst*⁷⁾ zusammengefasst – machten die Runde. Es schien der Weg eines Kunstwerks vom Entwurf durch den Künstler bis in die Hände des Abnehmers genau vorgezeichnet. Aber es war natürlich nicht so einfach. John Bock stellte in seiner ersten Performance in der HfBK (1992) die Frage: «Wie werde ich berühmt?» Christian Jankowski pflegt seine Zweifel über den richtigen Weg bis heute. In Graz suchte er zur Ausstellung «Zonen der Verstörung» einen Psychoanalytiker auf, um sein Problem – KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (1997) – zu lösen.

Einen Ausweg für Künstler der 90er-Jahre, die sich der Theorie verweigerten, bot nur der aufkeimende Kunst- und Kulturbetrieb dieser Zeit. John Bock, Jonathan Meese und Christian Jankowski verdingten sich den neuen Herren, den Kuratoren, Sponsoren und Veranstaltern der Kulturevents. Die Künstler wussten genau, worauf sie sich einliessen. Sie bedienten den Kunstbetrieb und konterten ihn zugleich aus. An der HfBK waren sie bestens auf diese Aufgabe vorbereitet worden. Auch die Rollen-

verteilung passte: Bock als *nutty* Professor, Meese als Mythologe und Spezialist für Triebtäter der Geschichte und Jankowski, der Fachmann für Massenkommunikation und ihre Störungen.

Die Geschichte hat uns die verschiedensten Typen von Narren beschert, den Schelm, den Clown, den Hofnarren, den dämonischen und den heiligen Narren.⁸⁾ Der heutige Kunst- und Kulturbetrieb hat zu einer Refeudalisierung des Verhältnisses Künstler/Auftraggeber geführt. Bock, Meese und Jankowski unterminieren das neue System, sind aber als kreative Störenfriede und unersetzliche Reinigungskräfte, eben moderne Hofnarren, gern gesehen und anerkannt.

Das listige Ausnutzen der Bezüge und das unbändige, keine Grenzen kennende Umherschweifern rückt Jankowski in die Nähe der schon in alten Kulturen bekannten Figur des Tricksters.⁹⁾ Für ihn wie für alle Vertreter des Narrentums und des Slapsticks gilt die Regel, dass sich ihre Kunst nicht fest im System einrichten darf, sondern in Bewegung bleiben muss. Die List darf nicht zu einem Gag verkommen. Auch muss der Automatik der Selbstüberbietung in einem Kulturbetrieb, der die Attraktivität der Events durch immer grössere und schrillere Kunst zu steigern sucht, Widerstand entgegengesetzt werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist Jankowskis Ausstellung «Us and Them» (2006) mit zwei Video- und einer Filmarbeit aus dem Horror-Genre nicht unbedenklich.¹⁰⁾ Im Grenzbereich von Komplizenschaft und Kritik liegt THE HOLY ARTWORK (2001). Jankowski hatte den Prediger Peter Spencer der texanischen Harvest Fellowship Church überredet, eine Folge seiner halbstündigen wöchentlichen Fernsehsendung dem Thema Kunst und Religion zu widmen. In seiner salbungsvollen Ansprache erklärte Spencer, dass sich in der Beziehung zwischen Kunst, Religion und Fernsehen die alte Dreidimensionalität der heiligen Dreieinigkeit, Vater, Sohn und Heiliger Geist, widerspiegeln. Jankowski sinkt während der Predigt zu Boden und verharret dort reglos. Als die Ansprache ein Ende gefunden hat, erhebt er sich mit den Worten: «Thank you, God. Thank you for making this possible.» Etwas zu dick aufgetragen? Etwas viel Pathos? Mir hat es jedenfalls gefallen. Auch wenn die Aufnahme des freundlich-undurchdringlichen

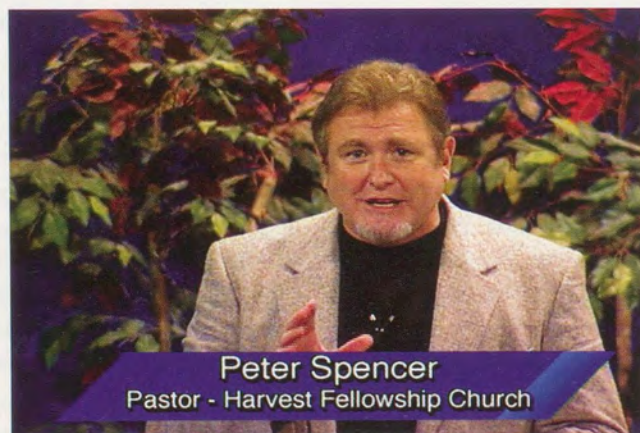
Lächelns Jankowskis ein Schluss gewesen wäre, der der Logik von Narrentum und Slapstick eher entsprochen hätte.

Es ist viel und treffend über die facettenreiche Arbeit Christian Jankowskis berichtet worden.¹¹⁾ Er verwickelt sich und seine Akteure in heillose Verwirrspiele, in die – und das scheint ein entscheidendes Kriterium seiner Arbeit zu sein – der Rezipient wie bei kaum einem anderen Künstler einbezogen ist. Hier wird einmal Ernst gemacht mit der These, dass Kunstwerke ohne den Betrachter nicht denkbar sind. Der Narr beschreibt nicht nur eine groteske Welt. Er schliesst den Graben zwischen Bühne und Zuschauerraum und wendet sich an die Besucher als aktive Teilnehmer seines Totaltheaters. Am besten sind Jankowskis Arbeiten immer dann, wenn sie nicht durchkonzeptioniert sind, sondern in einem freien experimentellen Spiel aller Beteiligten einschliesslich der Rezipienten ins Leere laufen.

Musterbeispiel ist das Projekt DRAMENSATZ im Museum für Gegenwartskunst Basel (2003). In der Publikation zur Ausstellung bietet der Kurator Philipp Kaiser einen Überblick über die gezeigten Arbeiten, nüchtern und gründlich, wie man es von Ausstellungsmachern in einem Schweizer Museum erwartet. Der folgende Beitrag, der Abdruck eines «streng vertraulichen» Briefes, den der Kunsttheoretiker Massimiliano Gioni an den Verleger des geplanten Bandes im Vorfeld der Ausstellung gerichtet hat, verblüfft. Es ist eine Schmäherei auf Jankowski. Gioni bittet den Verleger dringend darum, jeden Kontakt zum Künstler zu unterlassen. Dieser sei ein Scharlatan. Oft schon habe er den Elfenbeinturm des Wissens gestürmt und ein Trümmerfeld hinterlassen. Mit seiner Erscheinung, seinen einschmeichelnden Manieren und seinem gezielt eingesetzten deutschen Akzent sei es ihm gelungen, viele Menschen aus ganz unterschiedlichen Lebensbereichen der Lächerlichkeit und Demütigung preiszugeben. Schliesslich ist die Antwort des Verlegers abgedruckt. Er bedankt sich höflich für die Warnung, stellt aber fest, dass der Verlag volles Vertrauen zu Herrn Kaiser habe, den man als wissenschaftlich fundiert arbeitenden Kunsthistoriker und Museumsleiter kenne. Dieser werde schon dafür sorgen, dass Christian Jankowski keine Rechte Dritter verletze.



CHRISTIAN JANKOWSKI, *THE HOLY ARTWORK*, 2001, television broadcast, performance, color DVD, 15 min. 52sec.,
DAS HEILIGE KUNSTWERK, Fernsehsendung, Performance, DVD in Farbe.



Man sei gespannt auf die Publikation und würde Herrn Gioni nach Erscheinen gern ein Gratisexemplar zukommen lassen.

Der Leser der Publikation fragt sich, was echt und was Fake ist. Hat wenigstens der Verleger eine ehrliche Antwort gegeben? Wahrscheinlich, vielleicht, vielleicht aber auch nicht. Wir dürfen rätseln. Und auf weitere Tricks und Bluffs des dienstleistenden Jankowski gespannt sein. Lang lebe der Kulturbetrieb! Bleibt anzumerken, dass der seinerzeit in Basel wirkende Meister spätmittelalterlicher Moralsatire Sebastian Brant dieses Jahr seinen 550.sten Geburtstag begangen hätte. Sein Traktat *Narrenschiff ad Narragonien* (1494) mit 73 Holzschnitten des jungen Albrecht Dürer¹²⁾ über die Laster, Torheiten, Lügen und alle sonstigen Formen typisch menschlichen Fehlverhaltens hatte in Europa Furore gemacht – mit einer Wirkungsgeschichte bis heute.

1) Samuel Beckett, *Endspiel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, S. 55 und S. 131.

2) Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht, Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Claassen, Berlin 2007, S. 16–117. In der Oktoberausgabe 2007 hat *Frieze* die «Slapstick Methode» mit Beiträgen von Brian Dillon, Melissa Gronlund, Jörg Heiser, Christy Lange, Sally O'Reilly und Jan Verwoert zum zentralen Thema erhoben.

3) Panik bezieht sich auf die zu dieser Zeit angesagte Rockmusik des in Hamburg lebenden Sängers Udo Lindenberg und sein Panik-Orchester. Christian Jankowski hatte in Göttingen Jahre lang Hardrock gespielt, in Bands, die so schöne Namen trugen wie Namenlos und Mephista. Er war, wie er in seiner sogenannten Autobiographie bekennt, Udo-Lindenberg-Fan, ein Grund mehr, von Göttingen nach Hamburg zu ziehen. Christian Jankowski, *Mein erstes Buch*, Portikus Frankfurt am Main 1998, S. 140–141.

4) Bei Hentz hat Jankowski seine Grundklasse an der HfbK absolviert.

5) Zu denen die fälschlicherweise oft dazu gezählten Künstler um Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen nicht gehörten. Sie hatten ganz im Sinne des Slapstick eine Gegenposition bezogen, die sich mit den absurden Alltagsfragen der Menschen in unserer Gesellschaft befasste.

6) Einer der führenden Vertreter war Stephan Schmidt-Wulffen, der Hamburg in seiner Zeit als Direktor des Kunstvereins (1992–2000) zu einem Zentrum der Konzeptkunst machte. In der Gruppenausstellung «Fast Forward – Body Check» des Kunstvereins von 1998 bestand Christian Jankowskis Beitrag DIREKTOR PUDEL darin, Schmidt-Wulffen für die Dauer der Eröffnung der Ausstellung durch einen Zauberer in ein Exemplar dieser gelehrigen Hunderasse zu verwandeln. Besonderes Interesse zeigte der Pudel für ein Elke-Krystufek-Porträt und die glitzernden Bonbons von Felix Gonzalez-Torres. Der Versu-

chung, einer geknickten Laterne Martin Kippenbergers näher zu treten, widerstand er.

7) Mit Bazon Brock als Doktorvater. In: *Kunstforum International*, Bd. 125, 1994, S. 50ff, sind die Hauptthesen zusammengefasst. Thomas Wulffen ist der jüngere Bruder Stephan Schmidt-Wulffens (Fussnote 6).

8) Burkhard Schnepel, «Meister und Narren», in *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen*, Festschrift für Fritz Kramer, Philo-Verlagsgesellschaft, Berlin/Wien 2001, S. 97–118.

9) Ebenda, S. 101–102.

10) Auch die letzten Arbeiten – Videofilme – von John Bock sind in der Horrorszene angesiedelt. Hier wird, man denke an eine vergleichbare Entwicklung bei Paul McCarthy, offenbar einem Trend Rechnung getragen.

11) Hervorzuheben sind die Beiträge von Jörg Heiser, «Looking back at the future perfect on Christian Jankowski's work as work», in *Play*, Ausstellungskatalog, Amsterdam (De Appel Foundation) 2001, S. 112–118; Melissa Ragona, «The Violence of Theory: Christian Jankowski's Horror Trilogy», in *Christian Jankowski, Frankenstein Set*, Christoph Keller Editions und JAP/Ringier-Kunstverlag, Zürich 2007, S. 222–274; Marc Spiegler, «Wing and a Player», *ARTnews*, Sommer 2006, S. 150–151.

12) In dem Gemälde *NARRENSCHIFF* von Hieronymus Bosch (um 1495) aufgenommen.

THANK YOU, GOD. THANK YOU FOR MAKING THIS POSSIBLE.

CHRISTIAN JANKOWSKI'S
CONTRIBUTION TO THE
PATHOLOGY OF THE
CULTURE INDUSTRY

HARALD FALCKENBERG

"We're not beginning to... mean something?" This is the greatest fear of Hamm and Clov, the survivors of a cataclysmic event that has left nothing but a small room, the stage for their strange, nonsensical rituals. Supplies are running out, things are taking their course. Hamm is blind and tied to his wheelchair. Clov, the servant who cannot sit down, hates his master and would like to leave Hamm, but he lacks the strength. He is sensible, tidy to the point of pedantry, and he obeys every command. Finally, Hamm submits to his fate: "It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you anymore."¹⁾

Our subject here is the artist, actor, performer, magician, seducer, thief, knave, and charlatan Christian Jankowski. He set out to hold up a mirror to a

HARALD FALCKENBERG, born 1943, is a collector of contemporary art and president of the Kunstverein in Hamburg.

postmodern society cut adrift from convictions and visions with its inscrutable hierarchies and systems of exploitation. Slapstick in the vein of Marcel Duchamp, Charlie Chaplin, and Buster Keaton remains a central theme in art today, and a key element in Jankowski's work. *Frieze* editor Jörg Heiser deals at length with the significance of slapstick in contemporary art in his recently published book.²⁾ He concludes that the fragile balance between ridiculousness and pathos cannot simply be proclaimed with a frozen grin. Artists who simply set up shop in the slapstick method have already betrayed its fundamentally mercurial nature.

In Jankowski's case, this balance lies in his charm, in his smile. He looks fabulous and he acts cool, like James Stewart or Gary Cooper. With respect to the art world, this charm is always double-edged. It is his disarming way of persuading people to take part in

his actions and expose themselves, while the artist himself keeps a low profile. His smile is a protective wall allowing no conclusions to be drawn on a personal level.

Jankowski could be the ideal son-in-law, but he isn't. His personality is marked by a desire to be in on the act, but also by an evasiveness as resolute as it is nonchalant. This role is played to perfection by James Stewart in *Destry Rides Again* (1939), a western that subverts the American myth of the western. James Stewart, somehow slipping into the role of the sheriff as he passes through town, has to deal with Marlene Dietrich, who plays a saloon vamp. When things get difficult, which happens several times, Stewart doesn't draw a Colt. He acts soft and embarrassed, whittles away at a scrap of wood, and tells his baffled adversaries: "I used to have a friend..." Of course, Dietrich, his unrelenting opponent, falls in love with him and mends her ways. As Stewart is leaving, she dares to ask if she can go with him. His laconic reply: "I used to have a friend..." Christian Jankowski's persona is not unlike this, a traveling man, always hunting something, but also being hunted and caught by reality. In his first video (*THE HUNT*) from 1992, in what was to become his trademark style, Jankowski transforms a supermarket into an adventure playground and shoots his purchases with a bow and arrow. The punch line is when the cashier, completely unfazed, carefully lifts the items out of the trolley on the arrow and pushes them past the barcode reader. Yes, there comes a moment when the fun is over, the hour of reckoning. Jankowski is also familiar with this last, deadly serious part of the game.

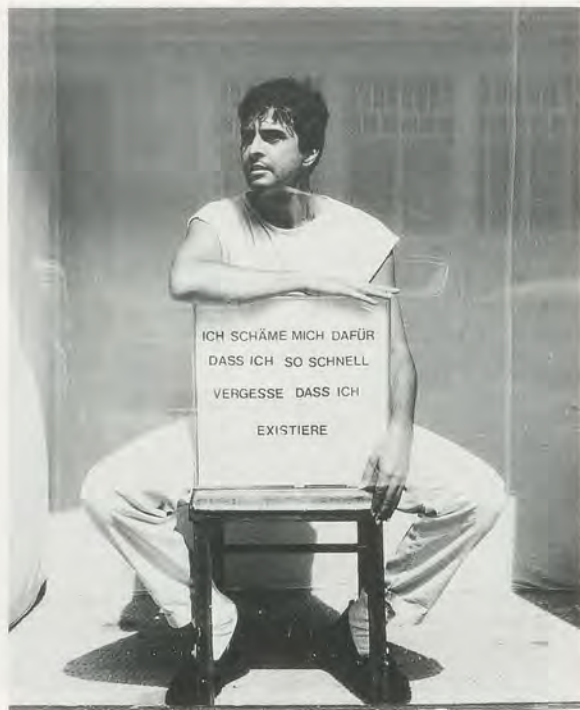
The Belgian conceptual artist Guillaume Bijl, who specializes in studying the phenomenon of supermarkets as mass culture, saw the video and invited Jankowski to a group show of Hamburg artists in Antwerp in 1996. Jankowski came, but not in person. He appeared as a white dove. This Antwerp exhibition was Jankowski's breakthrough. *MEIN LEBEN ALS TAUBE* (My Life as a Dove, 1996) was his first show at Klosterfelde in Berlin and the beginning of his ongoing partnership with the gallery. This was followed by invitations from Harald Szeemann to the Lyon Biennial (1997) and the Venice Biennial (1999). Jankow-



CHRISTIAN JANKOWSKI, *SHAMEBOX*, "I am ashamed of having neglected my children," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / *SCHAMKASTEN*, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

ski's casual approach should not be allowed to obscure the fact that he is a hard worker. In the eleven years between 1996 and 2007, his work has featured in over 50 solo shows and 180 group shows around the globe.

Jankowski doesn't make it easy for those who participate in his actions. They must reckon with being taken for a ride at any time; to be precise, Jankowski creates situations in which the protagonists take themselves for a ride. In *MEIN ERSTES BUCH* (My First Book, 1998) at Portikus in Frankfurt, for instance, Jankowski decided to write a book over the course of the show. He invited literature experts and quizzed them on how to proceed. Predictably, the answers were dreadful and as a result, the "autobiographical" section of the book—actually written by his ghostwriter Cathrin Backhaus—could not be expected to be any better. For all Jankowski's mock-



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of forgetting fast that I exist," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

ery of others, there is always also a good dose of self-irony. This performance in Frankfurt is among the artist's strongest. He tried in all earnest to feel his way into a new profession, but the *genius loci* of Frankfurt as a city of books refused to rub off. He tried so hard to get it right that the undertaking was doomed to fail from the outset, and given the effort involved, it did so on a grand scale. We can assume that this first book was also his last.

The strategy of indeterminacy can drive curators to the verge of insanity. No one is ever quite sure when Jankowski will arrive. Then he often turns up saying he has no idea what he wants to do yet. In Venice he is supposed to have wandered the city for days in search of inspiration. Finally it found him, thank God, watching television in his hotel room. The fortune tellers on the local channels appealed to

him and so he made TELEMISTICA (1999): Jankowski asked two women and three men in this line of business to assess the outlook for his artistic oeuvre in terms of production and reception. For the exhibition "Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit" (Grotesque! 130 Years of Impertinent Art, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, and Haus der Kunst, Munich, 2003), I was asked to write a catalogue text on the role of the grotesque in contemporary art and on the video work being contributed by Jankowski. Ten weeks before the show was due to open, Schirn director Max Hollein was unable to give me any precise details. Allegedly, the plan was to confront the show's visitors with audience comments that had been submitted somewhere entirely different after a cinema screening. Conversely, the reactions of visitors to the gallery were to be used as a cinema advertising trailer for the "Grotesk!" show. Not a bad idea, capturing reactions to reactions about reactions. But I wanted to know a little more. The artist's Berlin gallery informed me that Jankowski was in the United States, where he could be contacted through Michele Maccarone, a young New York gallerist and sub-agent. So I contact my busy friend Michele Maccarone, who's never at a loss for words. No reply. Obviously hard at work with Christian. Then a sign of life arrives. The gallery's then director, Angela Kotinkaduwa, replies: "Christian is currently in Pittsburgh working on a project and leaving for Rome on Wednesday. At this time he has no telephone nor does he have access to his e-mail. I have forwarded your e-mail to his account but unfortunately he won't be able to read it or to respond until he arrives in Rome."

Christian Jankowski, born in 1968 in Göttingen, lives in Berlin and New York. But, ultimately, he lives all over the world. With over fifty bi- and triennials, and its countless museum and gallery exhibitions, the international art business imposes a travel schedule on artists that barely leaves them time to breathe: from Berlin via Venice to Sarajevo, from Lyon via São Paulo and Tokyo back to Helsinki, Stockholm, and Brussels. This world of modern nomadism is the world of Christian Jankowski, John Bock, and Jonathan Meese. These three German artists have much in common and much that sets them apart. What links them above all is their time spent studying

together at the Hochschule für bildende Künste (Hamburg Academy of Fine Arts) in the mid-1990s—a time and a place that left a deep impression on their work.

Traditionally, Cologne and Düsseldorf have been the bastions of advanced art in Germany. In the late 1970s, this began to change. Hamburg and later Berlin became magnets for young artists like Stefan Balkenhol, Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, and Bernhard Prinz. In the 1980s and 90s, they were joined by Franz Ackermann, Daniel Richter, Andreas Slominski, Wolfgang Tillmans, and the above-mentioned trio. To date, the reasons for this reorientation have not received much attention. It may have been that the artists wanted to escape the same old circles and cliques on the Rhine. Another important factor was certainly Hamburg itself, a port with a diverse subculture, bizarre dive bars, and alternative music from punk to "Panik."³ But the key stimuli came from Hamburg's art academy, which has always been a peculiarly unorganized institution and probably the art school in Germany that is the freest and most open to experiment. The emphasis here is not so much on learning painting and other techniques for the creation of artworks. It's about attitude. On the one hand a political position, leftist through communist. But there was always another faction whose aim was to subvert the order of modern systems and technical intelligence via defiant laughter and higher forms of tomfoolery. In the 1960s, the way forward was shown by two professors: Gerhard Rühm, who brought a brand of snide humor peculiar to Vienna, and the "German Hercules" Bazon Brock with his theory of failure as a fundamental principle. In the 1970s and 80s, they were joined by the pogo-dancer Sigmar Polke in league with Achim Duchow, the bohemian Klaus Boehmler, the roguishly cunning Franz Erhard Walther, the savage performer Mike Hentz,⁴ and the ironist Werner Büttner. These teachers founded a unique school of subversive humor at Hamburg's art academy whose influence is still alive today.

Art students in the early 1990s found themselves in an extremely difficult situation. The art market had collapsed, people had stopped talking about the neo-Expressionist painting of the "Junge Wilde."⁵

It was the hour of the theorists. Conceptual Art—a child of Post-Structuralism—focused on institutional critique and site/group-specificity and social praxis as a model for autonomous artist groups.⁶ Systems theories about functional apparatuses—summarized by Thomas Wulffen in his influential PhD thesis on the "art operating system"⁷—made the rounds. The path of an artwork from its conception by the artist to the hands of the buyer seemed to have been mapped out to the last detail. But of course things were not so simple. In his first performance at the Academy in 1992, John Bock asked: How do I become famous? To this day, Christian Jankowski still harbors doubts over the right approach. For the "Zones of Destruction" exhibition in Graz in 1992, he visited a psychoanalyst to solve his problem: desperately seeking an artwork.

For artists in the 1990s who refused theory, the only way out was the burgeoning art and culture industry of the time. John Bock, Jonathan Meese, and Christian Jankowski went into service with the new masters: the curators, sponsors, and organizers of cultural events. The artists knew exactly what they were letting themselves in for. They served the art business at the same time as counteracting it. The Hochschule für bildende Künste in Hamburg had prepared them superbly for this task. Even the allocated roles were fitting: Bock as a nutty professor, Meese as a mythologist and expert on maniacs down the ages, and Jankowski as a specialist on mass communication and its disorders.

History has given us many different types of fool: the knave, the clown, the court jester, the demonic trickster, and the Holy Fool.⁸ Today's art business has led to a re-feudalization of the relationship between artist and client. Bock, Meese, and Jankowski subvert these new power relations as fools and indispensable cleansing agents. They can thus be understood as modern court jesters who hold up a mirror to the rulers.

His cunning exploitation of references and his unbridled, uncontrollable meanderings bring Jankowski close to the figure of the trickster familiar from earlier cultures.⁹ For him, as for all other proponents of foolery and slapstick, the rule applies that, instead of settling down in the system, their art



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of my egoism," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

must remain in motion. Trickery must not be reduced to a gag. It is also imperative to oppose the constantly self-surpassing logic of a culture industry that tries to enhance the attractiveness of events with art that is bigger and bigger, shriller and shriller. In this light, Jankowski's exhibition "Us and Them" trilogy (2006), with two videos and one film in the horror genre, is not unproblematic.¹⁰ THE HOLY ARTWORK (2001) treads the line between complicity and criticism. Jankowski persuaded televangelist Peter Spencer from the Texan Harvest Fellowship Church to devote one of his weekly half-hour broadcasts to the theme of art and religion. In his unctuous address, Spencer explains that the relationship between art, religion, and television reflects the old three-dimensionality of the Holy Trinity of Father, Son, and Holy Ghost. During the sermon, Jankowski sinks to the floor and stays their motionless. When

the sermon has come to an end, he gets up with the words: "Thank you, God. Thank you for making this possible." Over the top? Too much pathos? Well, I liked it. Even if a shot of Jankowski's friendly, inscrutable smile might have been a conclusion more in keeping with the logic of foolery and slapstick.

Much has been written about Christian Jankowski's work, much of it illuminating.¹¹ He gets himself and his collaborators tangled up in scenes of hopeless confusion where—and this seems to be a key factor in his work—the people he involves are implicated to a degree rarely seen with other artists. Here is someone who takes seriously the assumption that without the viewer, artworks are inconceivable. The fool not only describes a grotesque world; he also closes the gap between stage and auditorium, addressing visitors as active participants in his total theater. Jankowski's works are always best when, rather than being planned out to the last detail, they develop by the free experimentation of all those involved, including the audience, and end up going nowhere.

A perfect example of this is the "Dramensatz" project at the Museum of Contemporary Art in Basel (2003). In the accompanying publication, curator Philipp Kaiser gives an overview of the works on show, thorough and matter-of-fact, as one would expect from someone organizing a museum exhibition in Switzerland. This is followed by a puzzling item, the reproduction of a "strictly confidential" letter sent by art theorist Massimiliano Gioni to the publisher of the planned catalogue before the exhibition. It is a diatribe against Jankowski. Gioni urges the publisher to avoid any form of contact with the artist, saying he is a charlatan who has often stormed the ivory tower of knowledge and left everything in ruins. With his appearance and flattering manners, the letter continues, and by deliberate use of his German accent, he has succeeded in exposing many people from very different walks of life to ridicule and humiliation. After this, the publisher's reply is printed. He politely thanks Gioni for the warning, but points out that the publishing house has full confidence in Mr. Kaiser, who is known as a competent and qualified art historian and museum director, someone who can be trusted to make sure that Chris-



CHRISTIAN JANKOWSKI, SHAMEBOX, "I am ashamed of my re-education as a real estate agent," 1992, performance, color video, 120 min., 34 black-and-white photographs / SCHAMKASTEN, Performance, Farbvideo, 34 Schwarzweiss-Photographien.

tian Jankowski does not violate the rights of any third parties. The publisher concludes by saying how much he is looking forward to seeing the finished book and offering to send Mr. Gioni a complimentary copy.

Readers of the publication ask themselves what is real and what is fake. Did the publisher at least give an honest answer? Probably, maybe, maybe not. That's for us to puzzle over. And we can look forward to more tricks and bluffs from Jankowski, the service provider. Long live the culture industry! It remains to point out that Sebastian Brant, the Basel-based master of late-medieval moral satire, would have celebrated his 550th birthday this year. His treatise *Narrenschiff ad Narragoniem* (The Ship of Fools, 1494, with 73 woodcuts by the young Albrecht Dürer),¹² dealing with vice, stupidity, deceit, and all other forms of typically human misconduct, caused a sensation in Europe at the time—and its impact is still being felt today.

(Translation: Nicholas Grindell)

- 1) Samuel Beckett, *Endgame*, 1956 (New York: Grove Press, 1958) p. 32 and p. 79.
- 2) Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* (Berlin: Claasen, 2007), pp. 116–117.
- 3) "Panik" refers to the rock music of the Hamburg-based singer Udo Lindenberg and his "Panik-Orchester" that was very popular at the time. In Göttingen, Christian Jankowski played for many years in hard rock bands with lovely names like "Nameless" (Nameless) and "Mephista." And as he admits in his "autobiography," he was a fan of Udo Lindenberg—one more reason to move from Göttingen to Hamburg. Cf. Christian Jankowski, *Mein erstes Buch* (Frankfurt am Main: Portikus, 1998), pp. 140–141.
- 4) Jankowski was in Hentz's foundation course at the Academy.
- 5) A group that did not include, as is often falsely claimed, the artists associated with Werner Büttner, Martin Kippenberger, and Albert Oehlen, who, in the spirit of slapstick, adopted a counter-position dealing with the absurd everyday concerns of people in our society.
- 6) A leading figure here was Stephan Schmidt-Wulffen; during his tenure as director of Hamburg's Kunstverein (1992–2000) he made the city a center of Conceptual Art. For the group show "Fast Forward – Body Check" at the Kunstverein in 1998, Jankowski's contribution DIRECTOR POODLE consisted of having a magician turn Schmidt-Wulffen into an example of this sagacious breed of dog for the duration of the show's opening. The poodle showed particular interest in an Elke Krystufek portrait and in Felix Gonzalez-Torres' sparkling candy. It resisted the temptation to step up to Martin Kippenberger's buckled streetlamp.

- 7) With Bazon Brock as his supervisor. In *Kunstforum International*, issue 125, 1994, pp. 50. Thomas Wulffen is the younger brother of Stephan Schmidt-Wulffen (see note 6).
- 8) Burkhard Schnepel, "Meister und Narren," *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen, Festschrift für Fritz Kramer* (Berlin: Philo, 2001), pp. 97–118.
- 9) *Ibid.*, pp. 101–102.
- 10) John Bock's most recent works—video films—are also rooted in horror. In view of a similar development in the work of Paul McCarthy, this clearly reflects a trend.
- 11) Of particular interest here are the following: Jörg Heiser, "Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work," *Play* (Amsterdam: De Appel, 2001), pp. 112–118; Melissa Ragona, "The Violence of Theory: Christian Jankowski's Horror Trilogy" in *Christian Jankowski, Frankenstein Set* (Zurich: Christoph Keller Editions published by JRP/Ringier Kunstverlag AG, 2008), pp. 222–274; Marc Spiegler, "Wing and a Player," *ARTnews* (Summer 2006), pp. 150–153; James Trainor and Ana Paula Cohen, "Poisoned Arrow," *Frieze* 66 (April 2002), pp. 70–73.
- 12) Also featured in the painting of the same name by Hieronymus Bosch (circa 1495).