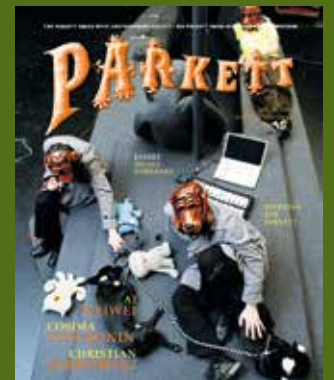


PARKETT



CHRISTIAN JANKOWSKI

Collaboration and
Special Edition Project
for Parkett 81



CHRISTIAN JANKOWSKI

Reprint of Collaboration
for Parkett 81 with
Special Edition Project of
the unique photographs
“Christian Jankowski Reads“

The logo for Parkett Publishers, featuring the word "PARKETT" in a stylized, gothic, blackletter font. The letters are thick and have a slightly distressed, hand-cast appearance. The 'P' is particularly large and prominent.

Parkett Publishers, Zurich / New York

TABLE OF CONTENTS

Masthead

Christian Jankowski

Collaboration and Special Edition Project for Parkett 81

Texts by
Harald Falckenberg · Jörg Heiser · Cay Sophie Rabinowitz
(first published in Parkett 81)

Editor **Mark Welzel**
Design **Hanna Williamson-Koller**

Copyright publication: **Parkett Publishers, Zurich/New York**
Copyright all images: **Christian Jankowski**

Christian Jankowski: Special Edition Project for Parkett 81 p. 5

Harald Falckenberg: Danke, Gott. Danke /

Thank You, God. Thank You for Making this Possible p. 42/50

Jörg Heiser: Bis in alle Ewigkeit / From There to Eternity p. 56/63

Cay Sophie Rabinowitz: Jankowski's Act / Jankowski's Spiel p. 70/75

PARKETT Zürich New York

Bice Curiger Chefredaktorin / Editor-in-Chief; **Jacqueline Burckhardt** Redaktorin / Senior Editor; **Nikki Columbus** Redaktorin USA/Senior Editor US; **Mark Welzel** Redaktor / Editor; **Hanna Williamson · Simone Eggstein** Graphik / Design, **Trix Wetter** Graphisches Konzept / Founding Designer (-2001); **Catherine Schelbert** Englisches Lektorat / Editorial Assistant for English; **Claudia Meneghini Nevzadi & Richard Hall** Korrektorat / Proofreading

Beatrice Fässler Vorzugsausgaben, Inserate / Special Editions, Advertising; **Nicole Stotzer** Buchvertrieb, Administration / Distribution, Administration; **Božena Civic & Mathias Arnold** Abonnemente / Subscriptions; **Melissa Burgos** Vorzugsausgaben, Inserate und Abonnemente USA / Special Editions, Advertising, and Subscriptions US

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried Herausgeber/Parkett Board;
Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried – Walter Keller – Peter Blum Gründer/Founders

Dieter von Graffenried Verleger/Publisher

www.parkettart.com

PARKETT-VERLAG AG, QUELLENSTRASSE 27, CH-8031 ZÜRICH, TEL. 41-44-271 81 40, FAX 41-44-272 43 01
PARKETT, NEW YORK, 145 AV. OF THE AMERICAS, N.Y. 10013, PHONE (212) 673-2660, FAX (212) 271-0704

CHRISTIAN JANKOWSKI

**Collaboration and
Special Edition Project
for Parkett 81**

EDITION FOR PARKETT 81

CHRISTIAN JANKOWSKI

CHRISTIAN JANKOWSKI READS, 2007–2013

Group of unique photographs with the artist reading Parkett volumes in various locations around the world, photographs by different photographers, approx. 9 3/4 x 7 3/4" (25 x 20 cm) each.

Ed. I/II, each signed and numbered.



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 76 on Yang Fudong (1)
Photographer: Kamil Goerlich, San Francisco



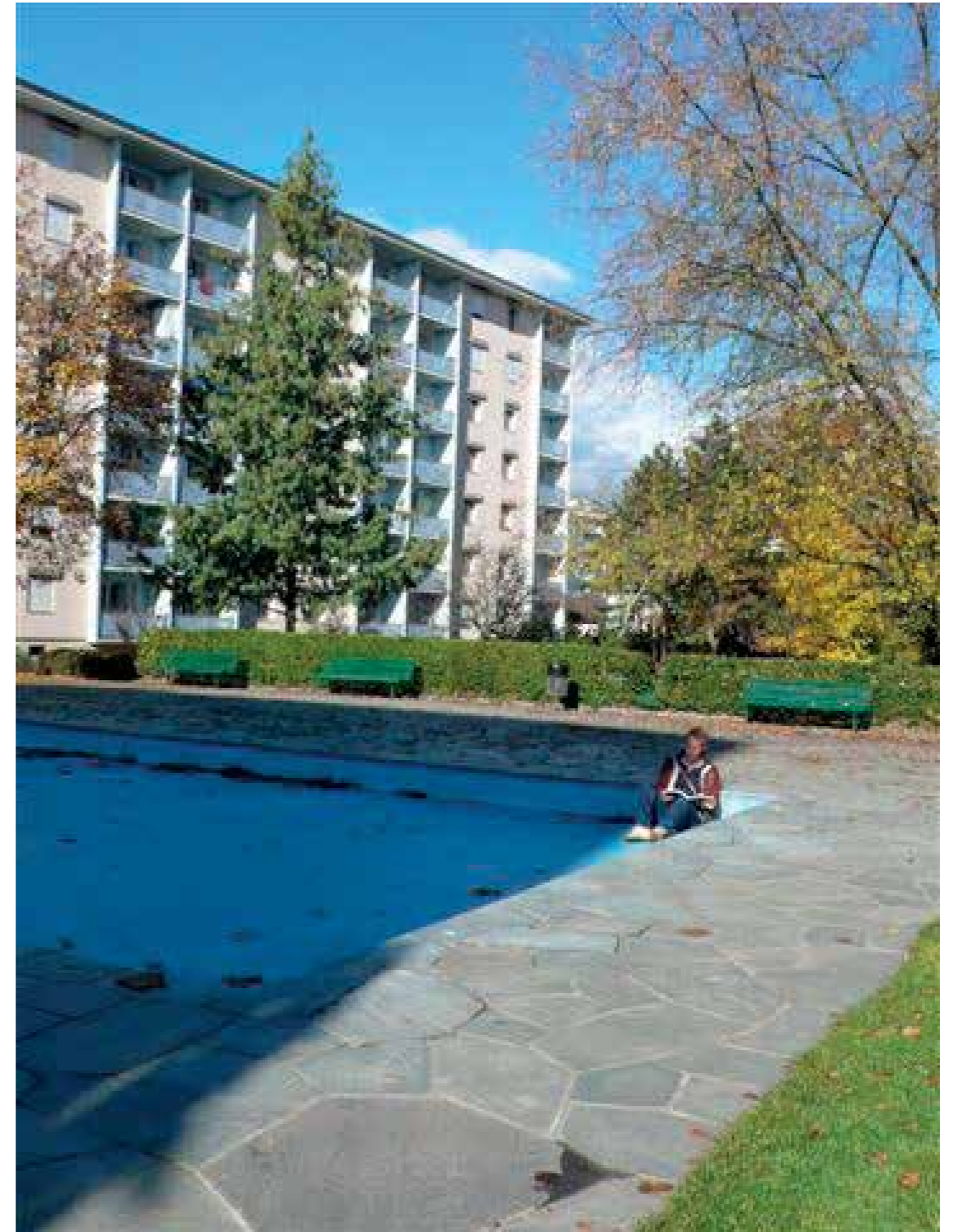
Christian Jankowski reads Parkett Vol. 74 on Richard Serra (2)
Photographer: Marco Schmitt, San Francisco



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 49 on Jeff Wall (3)
Photographer: Gunnar Gustafsson, Ludwigsburg



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 49 on Douglas Gordon (4)
Photographer: Mirtha Zavala Carosio, Stuttgart



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 80 on Dominique Gonzalez-Foerster (5)
Photographer: Michele Freiburghaus, Geneva



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 58 on Sylvie Fleury (6)
Photographer: Max Penzel, Los Angeles



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 53 on Wolfgang Tillmans (7)
Photographer: Nicholas Meyer, San Francisco



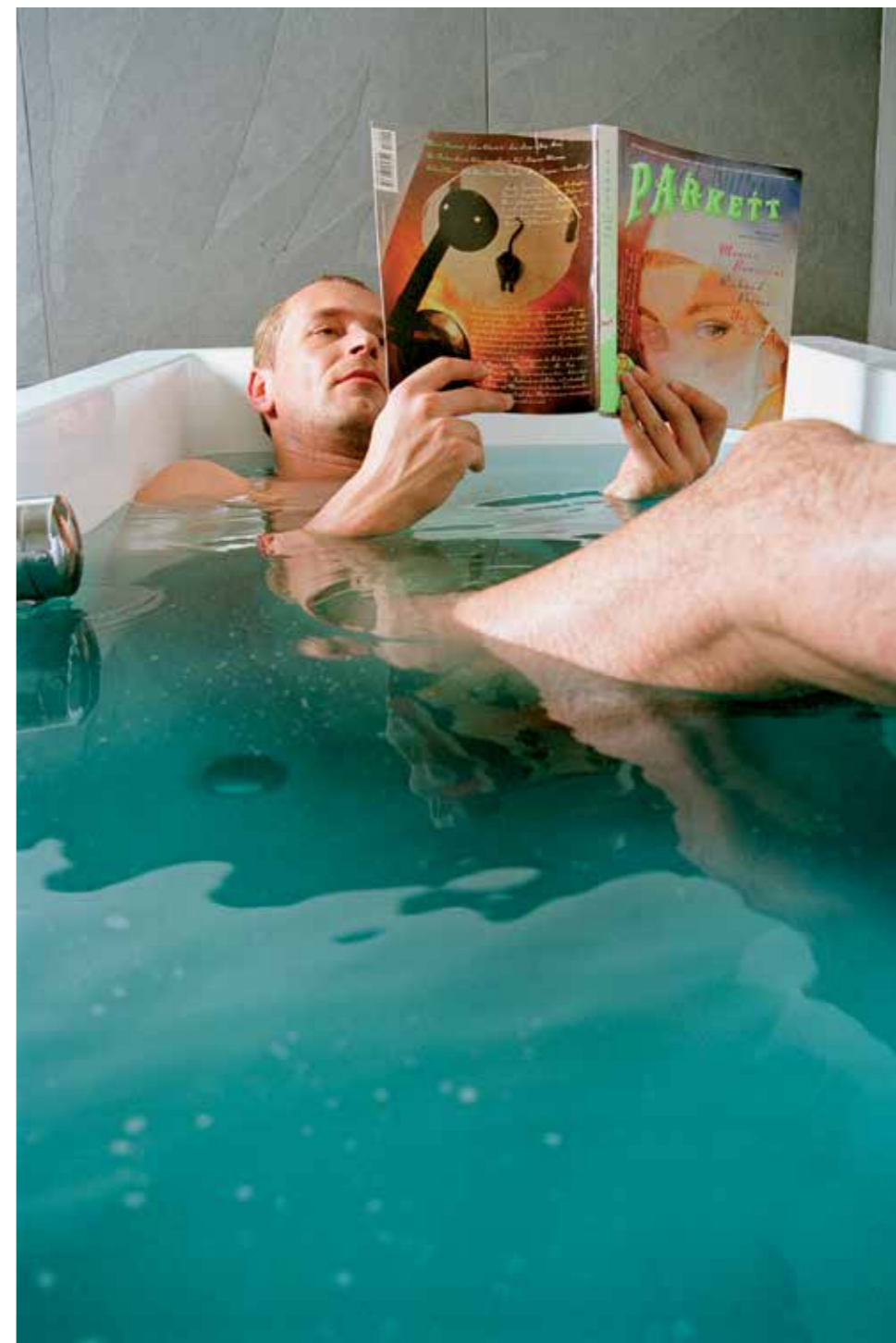
Christian Jankowski reads Parkett Vol. 68 on Eija-Liisa Ahtila (8)
Photographer: Lasia Casil, Miami Beach



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 68 on Daniel Buren (9)
Photographer: Thomas Barnes, New York



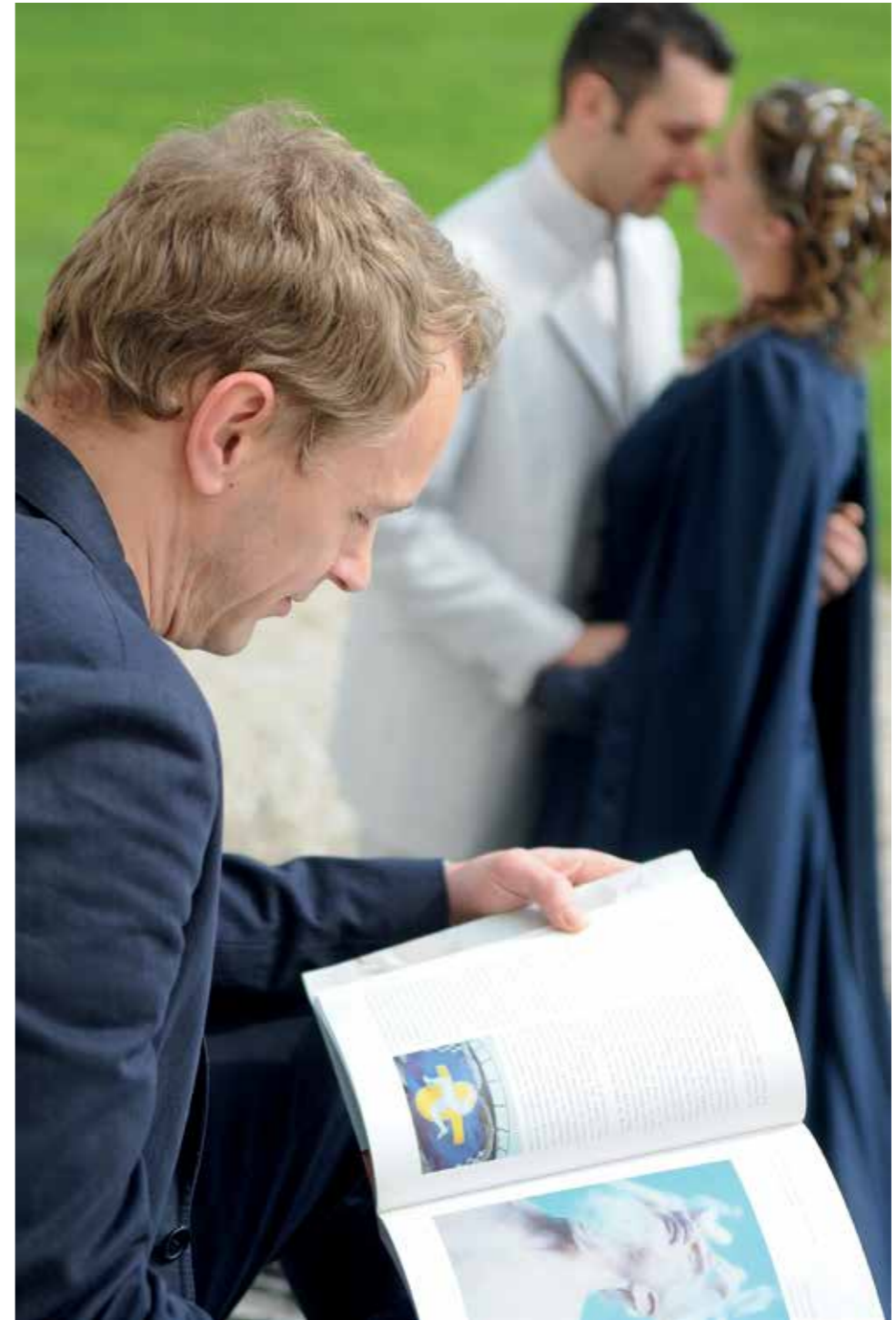
Christian Jankowski reads Parkett Vol. 68 on Pierre Huyghe (10)
Photographer: Jeffrey Cohen, New York



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 72 on Richard Prince (11)
Photographer: Marcus Gums, Berlin



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 80 on Allora & Calzadilla (12)
Photographer: Shay-Lee Uziel, Tel Aviv



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 45 on Matthew Barney (13)
Photographer: Renato Piccolo, Udine



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 45 on Sarah Lucas (14).
Photo by alt 2008, Udine



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 45 on Roman Signer (15)
Photographer: Colin Darke, Udine



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 61 on Liam Gillick (16)
Photographer: Raimar Stange, Berlin



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 79 on Albert Oehlen (17)
Photographer: Stephan Balkenhol, Leipzig



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 46 on Hiroshi Sugimoto (18)
Photographer: Stefan S. Wulfen, Vienna



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 67 on Olafur Eliasson (19)
Photographer: Christian Roman Thumm, Berlin



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 70 on Christian Marclay (20)
Photographer: NN,



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 70 on Wilhelm Sasnal (21)
Photographer: NN,



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 70 on Gillian Wearing (22)
Photographer: Yang-Li-Zhu, Shenzen



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 55 on Andreas Slominski (23)
Photographer: Corinna Schwarz, Karekare Beach, near Auckland



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 47 on Emma Kunz (24)
Photographer: Mai Braun, Berlin



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 57 on Nan Goldin (25)
Photographer: Torbjørn Rødland, Oslo



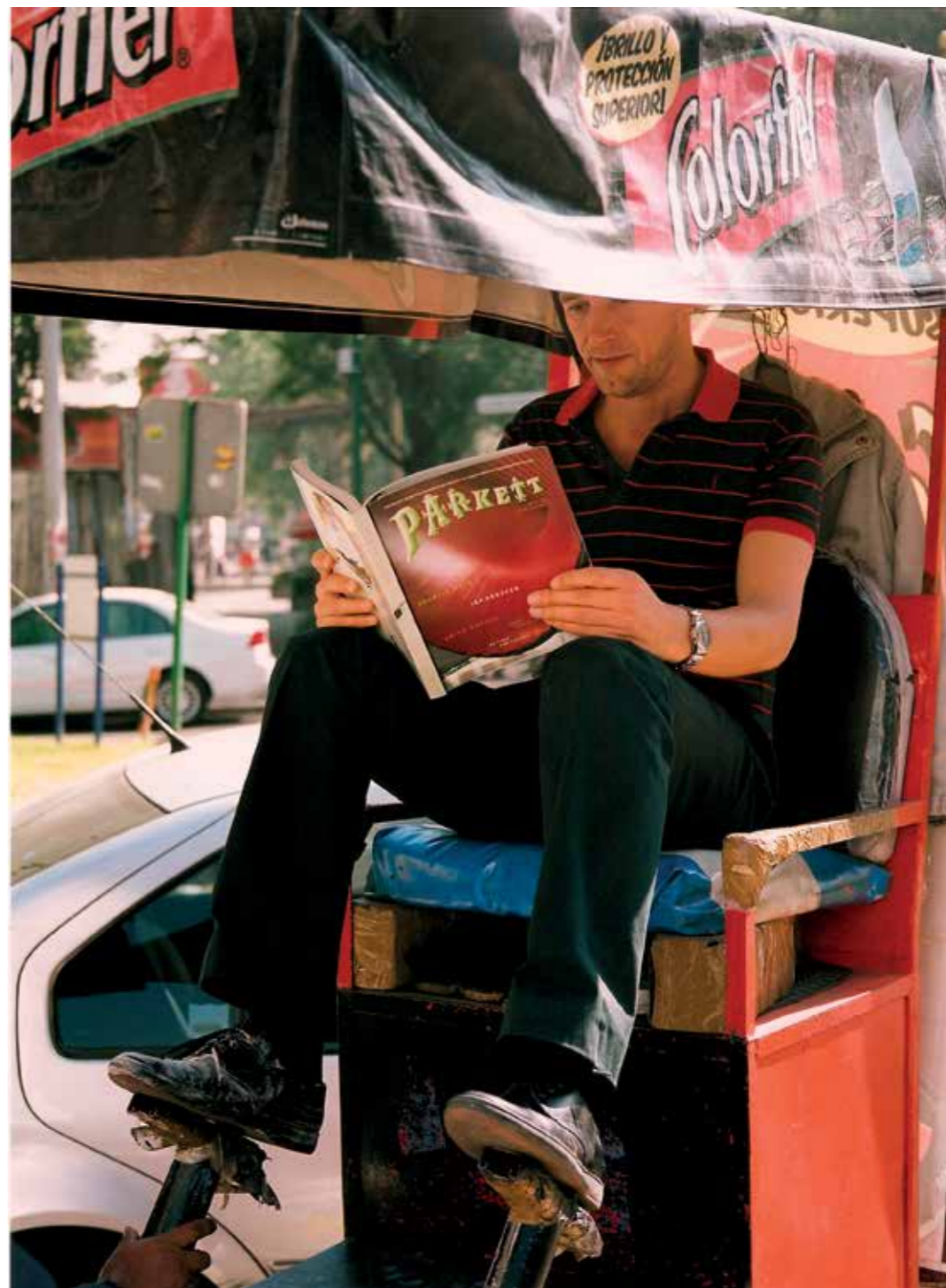
Christian Jankowski reads Parkett Vol. 57 on Doug Aitken (26)
Photographer: David Company, New York



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 61 on Liam Gillick (27)
Photographer: Jose Noe, Guadalajara



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 69 on Isa Genzken (28)
Photographer: Miguel Calderón, Mexico City



Christian Jankowski reads Parkett Collaboration Vol. 69 on Francis Alys (29)
Photographer: Eduardo Sarabia, Mexico City



Christian Jankowski reads Parkett Vol. 10 Bruce Naumann (30)
Photographer: Armin Linke, Berlin

CHRISTIAN JANKOWSKI READS - All unique photographs for Parkett 81



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



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



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

DANKE, GOTT. DANKE.

CHRISTIAN JANKOWSKIS BEITRAG ZUR PATHOLOGIE DES KUNSTBETRIEBS

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

Jankowskis 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 Abenteuer-spielplatz und schießt seinen Einkauf mit Pfeil und



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 Aufwands

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 *TELEMIS-TICA*. 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 Wechselausstellungen 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 Schmäher 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 rabiate 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 Umherschweifen 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 entsprechen 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 Schmähere 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. Man sei gespannt auf die



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



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 Naragonien* (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'Reilley 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 Aus-

stellung 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 Versuchung, 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 NARENSCHIFF 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.

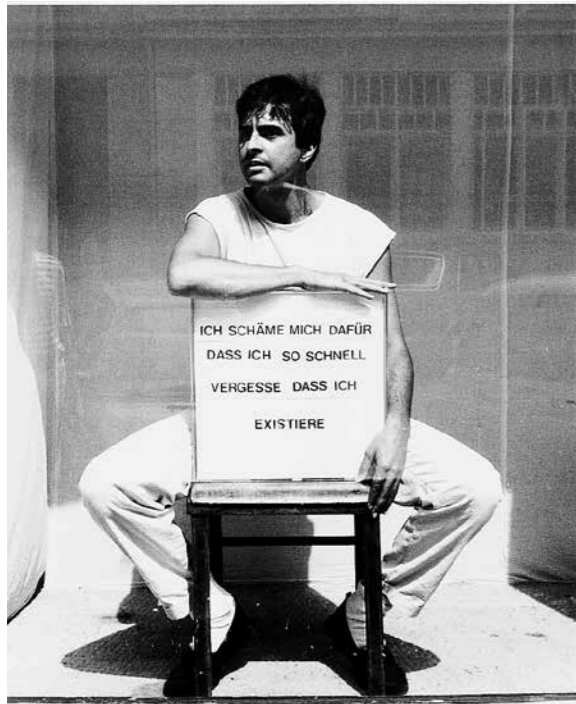
The Belgian conceptual artist Guillaume Bijl, who specializes in studying the phenomenon of supermarkets as mass culture, saw the video and invited Jankowski to a group show of Hamburg artists in Antwerp in 1996. Jankowski came, but not in person. He appeared as a white dove. This Antwerp exhibition 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).



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.

Jankowski'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 mockery of others,



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.

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 study-

ing 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 must remain in motion. Trickery must not be



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.

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 Christian 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: Claassen, 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).



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.

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).

Bis in alle Ewigkeit

JÖRG HEISER

CHINA PAINTERS

Shenzhen, Megametropole der südchinesischen Sonderwirtschaftszone: Wohnblocks und Bürotürme, soweit das Auge reicht. Erst nach knapp einstündiger Fahrt, von Hongkong kommend, taucht auf dem Strassenschild «Dafen Oil Painting Hamlet» auf. Das vermeintliche «Dorf» entpuppt sich als geplantes Kleinstadt-Idyll mit Fussgängerzonen und mehrstöckigen Häuserblocks, angeordnet um einen Platz mit einer Büste Da Vincis. An die zehntausend Kopistenmaler sollen hier arbeiten und etwa fünf Millionen Ölbilder pro Jahr produzieren, für Hotellobbies, Büros und Privatwohnungen in aller Welt.

In täglicher Routine werden Klassiker der Malereigeschichte, chinesische Landschaften oder Familien- und Politiker-Porträts nach Photovorlage seriell gemalt und konkurrenzlos billig verkauft. Viele der Kopisten haben direkt nach der Schule begonnen, andere haben an der Akademie studiert (in der chinesischen Tradition hat die Kunst der perfekten Kopie einen sehr hohen Stellenwert).

Direkt neben dem «Ölmalerdorf» taucht ein futuristischer Fremdkörper auf – wie ein schwarzer Stealthbomber. Der kantige, flachgestreckte Bau – konzipiert vom hiesigen Architektenbüro Urbanus – ist im Inneren durchbrochen von vertikalen Bau-

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, THE WAVE, 2007,
oil and acrylic on canvas, 70 x 57" / DIE WELLE, Öl und
Acryl auf Leinwand, 178 x 145 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA
PAINTERS, FAMILY, 2007, oil
and acrylic on canvas, 105 x 87" /
FAMILIE, Öl und Acryl auf
Leinwand, 267 x 221 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHI-
NA PAINTERS, LIBERTY, 2007,
oil and acrylic on canvas, 78 x 51
1/2" / FREIHEIT,
Öl und Acryl auf Leinwand,
198 x 131 cm.



elementen, die als hoher Raum oder Lichtschacht die umgebenden Wohnblocks noch einmal zitieren. Es handelt sich um das Dafen Art Museum. Sollen hier neben den Kopien aus den angrenzenden Galerien die Originale gezeigt werden? Oder sollen die Kopisten selbst aussen vor bleiben? Im Inneren ist bis auf eine Putzkolonne nichts zu sehen, das kürzlich eröffnete Museum mit seinen dramatisch schrägen Wänden und desorientierenden Raumfolgen ist leer, es ist keine Sammlung und keine Ankündigung kommender Ausstellungen in Sicht. So ist es mit vielen der zahlreichen neuen Museumsbauten in China – sie sind leere Platzhalter der Demonstration des Machbaren im Zuge des beispiellosen Bau-, Wirtschafts- und Kunstbooms in China.

Christian Jankowski kam im Winter 2006/2007 mit der Absicht nach Hongkong und Shenzhen, ein Projekt mit Kopistenmalern zu realisieren. Er hatte etwa zwei Jahre vorher in der *South China Morning Post* über das Phänomen gelesen. Nun hörte er vom gerade entstehenden Dafen Art Museum. Das Architekturbüro ermöglichte ihm eine Begehung der Baustelle. Es entstanden Hunderte von Photos der unfertigen Räume mitsamt der noch sichtbaren Gerüste, Geräte und Baustoffe. Von Bildausschnitten, in denen man sich bereits die Hängung eines Bildes vorstellen konnte, machte Jankowski Abzü-

ge, die er einer Reihe von Kopistenmalern vorlegte, nachdem er vorbereitende Gespräche mit ihnen geführt hatte, um sie mit der für die allermeisten ungewohnten Aufgabe vertraut zu machen, selbst ein Bild zu erfinden. «Mein Auftrag an sie lautete: Wenn ihr die Macht hättet, ein Bild in das neue Museum von Dafen zu hängen, welches würde es sein?»¹⁾

Darin bestand Jankowskis entscheidende Verknüpfung: Was, wenn die Kopistenmaler selbst in die Lage kämen, und sei es nur malerisch-imaginativ, ein Bild in dieser noch im Entstehen befindlichen Museumsarchitektur zu platzieren? Woraus sich wiederum die Frage ergibt: Wie verhält sich die Tätigkeit der Dafen-Maler eigentlich zur zeitgenössischen Kunst? Jankowski lässt – im Gegensatz zu manchem künstlerischen Zeitgenossen – das «Anzapfen» billiger kunsthandwerklicher Herstellung nicht im vagen Hintergrund einer resultierenden Arbeit, die zu allererst auf spektakuläre visuelle und physische Präsenz abzielt (wenn's sein muss noch geadelt durch einen «letzten Strich» des Künstlers). Er belässt es auch nicht bei der konzeptuellen Zurückweisung malerischer Handschrift, fussend auf einer Tradition, zu der John Baldessaris von Sonntagmalern gefertigte «Commissioned Paintings» (1969) ebenso gehören wie Martin Kippenbergers Serie «Lieber Maler, male mir» (1981), für die er mit einem Plakatmaler

CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, CADENCE - RHYTHM, 2007, oil and acrylic on canvas, 195 x 96" / KADENZ - RHYTHMUS, Öl und Acryl auf Leinwand, 495 x 244 cm.

zusammenarbeitete. Und er will auch nicht wie beispielsweise Daniel Richter (der im Sommer 2007 vor dem Centre Pompidou für einen Tag als Strassenmaler Porträts anfertigte) für einen kurzen Moment die Rolle des Gebrauchskünstlers einnehmen, um der eigenen spezialisierten Produktion einen ironischen Schuss *street credibility* zu verleihen.

Bei CHINA PAINTERS werden die Gebrauchskünstler nicht bloss eingesetzt (oder ersetzt), sondern sie werden selbst – und sei es ihnen unbehaglich – zu einem Teil in die Rolle des zeitgenössischen, konzeptuell, kuratorisch denkenden Künstlers versetzt. Neben den darstellungstechnischen Problemen – sei es zum Beispiel, dass der Spezialist für Blumenbilder es nicht gewohnt ist, seine Motive raumperspektivisch verzerrt darzustellen – zwingt das die Kopistenmaler zur Demonstration ihres Selbstverständnisses: zwischen handwerklich und künstlerisch, kommerziell und idealistisch. Man spürt es in den Antworten auf Fragen, die Jankowski ihnen gestellt hat (warum sie das betreffende Gemälde für das Museum auswählten und warum es wichtig für sie sei), ebenso wie in den resultierenden Bildern. Der Maler einer idyllischen Landschaftsszene (CADENCE /RHYTHM, 2007) sagt, es gehe um die Schönheit der Natur und darum, dass er dieses Landschaftsmotiv bereits tausend-mal gemalt habe und seine Platzierung im Museum seinem Meister huldige – er vertraut auf das Gewohnte. Der Maler einer formal konservativen Kopie von Eugène Delacroix' LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (1830) platziert diese in einer düsteren Ansicht des Museumrohbaus, was natürlich als Kommentar zur bislang ausgebliebenen demokratischen Öffnung Chinas zu verstehen ist; entsprechend sagt er, es gehe bei Kunst nicht um ästhetisches Wohlgefallen, sondern um den Ausdruck des Denkens, und er habe schon immer die westlichen alten Meister dafür bewundert, wie sie zur Gesellschaft Stellung genommen hätten. Ein ideologisch entgegengesetzt motivierter Kollege zieht es vor, drei Größen chinesischer Politik – Deng Xiao Ping, Hu Jintao und Jiang Zemin – in altbewährter Verklärungsmanner darzustellen (THREE LEADERS, 2007), doch die chaotisch herumliegenden Gerüststangen am Boden unterminieren die geordnete Vision des Triumvirats. Wieder ein anderer spielt auf den Malauftrag selbst

an: eine absurd-kitschige SEXY PAINTING MACHINE (2007) mit frivolem Frauenbein, die ein groteskes Porträt Salvador Dalís ausspuckt; vielleicht der deutlichste Versuch, der Vorstellung einer zeitgenössischen künstlerischen Geste zu entsprechen (die Bilder sind im Übrigen mit den Signaturen der Maler versehen, nicht mit Jankowskis – nur ein Zertifikat belegt gleichzeitig deren Zugehörigkeit zu seinem Werk).

LIVING SCULPTURES

Etwa im gleichen Zeitraum wie das Projekt CHINA PAINTERS entstanden auch drei Bronzeskulpturen, LIVING SCULPTURES, die unmittelbar auf Strassenkünstler zurückgehen, die in Fussgängerzonen – in diesem Fall der Hauptflaniermeile von Barcelona, La Rambla – unbeweglich als lebende Statuen für Passanten verharren: einer als Che Guevara, einer als römischer Legionär (er bezeichnet sich selbst als Cäsar), sowie einer als Salvador Dalís surreale Frau-als-Kommode. Diese Darsteller wurden mitsamt ihrem Kostüm in Gips abgenommen und in Bronze gegossen; das Ergebnis wurde an verschiedenen Orten im Verlauf des Jahres 2007 aufgestellt.

Die Subkultur der «lebenden Statuen» geht auf den alten Pygmalion-Mythos der zum Leben erwachenden Statue zurück, auf die alttestamentarische Geschichte von Lots zur Salzsäule erstarrten Frau, auf die alten Traditionen des Strassengauklertums und des höfischen *Tableaux Vivants* (das allerdings mehr mit Malerei als mit Skulptur zu tun hat), aber auch auf die jüngere Geschichte der Performance (besonders Gilbert & Georges LIVING SCULPTURE von 1971). Zugleich geht es aber einfach um den schlichten Täuschungseffekt zur milden Belustigung, um dafür ein paar Münzen als Belohnung einzustreichen.

Bei den Bildern der CHINA-PAINTERS-Serie wird die Frage des Display – die imaginäre Platzierung im Museum – schon im Bild beantwortet, so dass ich auf die Frage nach der Produktionsweise stosse: Wie sind die kreativen Entscheidungen bei der Herstellung zwischen Jankowski und den Malern wohl verteilt? Bei den LIVING SCULPTURES ist es genau umgekehrt: Hier wird die Frage der Produktion – ist es ein still verharrender Mensch oder eine Bronzeskulptur? –

schon in der physischen Beschaffenheit beantwortet. Stattdessen die Frage des Displays: Welche Unterschiede ergeben sich, wenn die drei Statuen auf der belebten Flaniermeile vor dem Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona aufgestellt sind; in der Galerie Maccarone in New York; vor der Neuen Nationalgalerie in Berlin; inmitten eines Aussenskulpturenensembles während einer Blockbuster Ausstellung; oder im Regent's Park in London im Rahmen der Aussenskulpturpräsentation der Frieze Art Fair? Diese vier Varianten ergeben eine Dramaturgie: Bei La Rambla steht noch am stärksten die Frage im Raum, ob es sich um die «echten» Living Sculptures handelt oder um Bronzekopien. In der Galerie dagegen scheint am klarsten, dass es sich um Statuen handeln muss, und so verschiebt sich der Akzent auf die Frage nach ihrem kulturellen Stellenwert zwischen *High* und *Low*; und auch vor dem Museum in Berlin mag der kurze Anflug der Möglichkeit, es könne sich um Gaukler handeln, die die Schlangestehenden unterhalten, schnell verfliegen angesichts der Tatsache, dass neben ihnen modernistische Skulpturen platziert sind, wie Barnett Newmans *BROKEN OBELISK* (1963). Im Park treten die *LIVING SCULPTURES* wiederum in einen anderen Aggregatzustand über: Man erblickt sie plötzlich, wie ein scheues Tier – der Römer hinter einem Baum, Che und die Dalí-Frau jeweils zwischen Büschen. Wie bei klassischen Park-Statuen erzeugt das den eigenartigen Effekt der Belebung. Der Römer ist plötzlich wie ein Don Quichotte, der sich nicht in die Ritterzeit, sondern eine imaginäre Antike hineingesteigert hat und nun tatsächlich wie vom Blitz getroffen hier verharret. Zugleich weiss man, dass es sich um eine Skulpturenpräsentation im Rahmen einer Kunstmesse handelt, allerdings in einem Bereich, der auch für alle anderen Parkbesucher zugänglich ist. Im Betrachten der Arbeiten vermengen sich also vollends ihre möglichen Aggregatzustände als einerseits metallharte, objektive Kunstware, den hochkulturellen Werten von Exklusivität und Kritik verpflichtet, und andererseits performativ-flüchtige Unterhaltungsform, Ausdruck der populärkulturellen Werte von Zugänglichkeit und Empathie: Und so klettern Kinder, während Sammler noch die Materialbeschaffenheit taxieren, auf ihnen herum.

WAS FÜR WEN UND WIE

Die beiden Serien Jankowskis liessen sich oberflächlich einordnen als künstlerische Appropriationen in der Nachfolge Duchamps, Warhols und Koons', verwirklicht in den ausgeleiterten Ästhetiken längst millionenfach reproduzierter «klassischer» Motive. Bleibt angeeigneter Kitsch nicht dennoch einfach Kitsch? Es gibt zwei entscheidende Kriterien für Kitsch: Es handelt sich erstens um einen eindimensionalen Ausdruck, der – etwa durch Verniedlichung oder Überhöhung – einen eindimensionalen Affekt (milde Belustigung, Rührung, Pathos) erzeugen soll; und es handelt sich zweitens – daran verrät sich das Berechnende – um eine massenhafte, oft verfälschende Ausschlachtung früherer Kulturleistungen (Mona Lisa als T-Shirt, Van Goghs Sonnenblumen auf der Kaffeetasse).

Kein Zweifel also, Jankowski begibt sich mit *LIVING SCULPTURES* und *CHINA PAINTERS* wesentlich auf das Terrain des Kitsch – ohne es sich dort mit den Signalen des ironischen Zelebrierens oder des Zynismus bequem zu machen. Denn es geht nicht darum, die aus der Kunstgeschichte in die Populärkultur entlehnten Motive lediglich zurück in die Kunst zu transferieren. Entscheidend ist vielmehr, dass die Bedingungen des Machens, Zeigens und Betrachtens von zeitgenössischer Kunst einerseits und Gebrauchs- und Strassenkunst andererseits zueinander in Beziehung gesetzt werden, um die Transformationsspuren sichtbar zu machen – was zugleich einen «Entkitschungseffekt» hat. Dies kann Jankowski nur gelingen, indem er eine Zusammenarbeit in Gang setzt, im Verlauf derer er einen Teil seiner künstlerischen Kontrolle den involvierten Strassen- und Gebrauchs-künstlern überträgt.

Dieses Überlassen kreativer Entscheidungen – und nicht nur die «blosse» Zusammenarbeit – ist eine vielfach beschriebene, durchgängige Methodik in Jankowskis Werk. Bei *KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT* (1997) wandte sich Jankowski wegen einer kreativen Blockade an einen Psychologen, der ihm durch eine Therapie – deren Verlauf wesentlich von diesem bestimmt wurde – zu einem Kunstwerk verhalf, das die Therapie selbst zur Grundlage einer Videoarbeit machte. Bei *TELEMISTICA* (1999) wurde ebenfalls ein Dialog – dieses Mal mit italieni-



CHRISTIAN JANKOWSKI, photos from *Dafen*, January 2007 /
Photos aus *Dafen*.

schen Fernseh-Hellsehern – verarbeitet. Auch hier bestand die Pointe darin, eine Art *self-fulfilling Prophecy* in Gang zu setzen, im Verlauf derer die involvierten Akteure durch ihre gewohnte Tätigkeit das dokumentierende Video mitproduzierten – in diesem Fall durch hellseherische Antworten auf Fragen nach der Realisierung eben dieser Arbeit und der künstlerischen Zukunft Jankowskis. *THE HOLY ARTWORK* (2001) treibt das Abtreten der «kreativen Leistung» auf die Spitze, da Jankowski sich hier selbst zum «Spielball» des texanischen TV-Predigers Peter Spencer macht, indem er sich während der Live-Übertragung eines Gottesdienstes mit seiner Videokamera nach vorne bittet, damit die Gemeinde das «Wunder der Kunst» besser verstehe. Er bricht zu Füßen Spencers wie in Trance zusammen, während der Prediger fortfährt, die Kunst, personifiziert in Jankowski, vollkommen zum Teil seiner religiösen Botschaft zu machen. Für *ANGELS OF REVENGE* (Racheengel, 2006) – um ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu nennen – bat Jankowski Teilnehmer eines Kostümwettbewerbs, der im Rahmen einer Horror-Messe in Chicago stattfand, in ein improvisiertes Filmstudio, um – verkleidet als grünes Monster oder blutdürstiger Metzger – ihre Rachephantasie in Bezug auf jene Person zu schildern, die ihnen in ihrem Leben am meisten unrecht getan habe. (Das grüne Monster will komischerweise ein kleines Messerchen zur Anwendung bringen; der Metzger, menschliche Körperteile unter dem Arm tragend, will sein Opfer mit Photos anschwärzen.)

All diese Arbeiten haben gemeinsam, dass Christian Jankowski als eine *Art Agent Provocateur* in einen kunstfremden Bereich, eine Subkultur oder einen institutionellen Zusammenhang eintritt – sei es Psychotherapie, Hellseherei, Fernsehpredigertum, Horror-Fankultur – und die jeweiligen Szenerien mit seinem konzeptuell-performativen «Auftrag» konfrontiert, um dann das Ergebnis als Video (oder auch Film, Buch, Installation, Photographie und so weiter) zu zeigen. Sie leben nicht zuletzt davon, dass eine produktive «Verwechslung» entsteht zwischen Werten und Parametern dieser jeweiligen Kontexte – vermittelt durch die aktive Teilnahme der anderen Akteure – und denen der zeitgenössischen Kunst.

Bei den *CHINA PAINTERS* und den *LIVING SCULPTURES* kann man zwar deutlich sehen, dass sie sich auf andere Kontexte als die der zeitgenössischen Kunst beziehen. Sie stehen aber dennoch in einer spezifischen, engen Beziehung zu ihr, sei es, weil die chinesischen Kopistenmaler (oder Auftragsbildhauer) längst zum «geheimen» Zulieferer vieler zeitgenössischer Kunstproduktionen in China und über die Grenzen des Landes hinaus geworden sind, oder weil die Strassendarsteller von *LIVING SCULPTURES* sich bewusst oder unbewusst auf die Performance-

kunst der letzten vierzig Jahre beziehen (auch wenn sie in erster Linie auf «alte Kunst» rekurrieren). Hinzu kommt, dass Jankowski diesmal nicht mit Video arbeitet,²⁾ sondern zum ersten Mal mit den traditionellen Formen der figurativen Malerei und der figurativen Skulptur. Treffenderweise hiess die Präsentation der beiden Werkgruppen in der New Yorker Galerie auch «Superclassical»: die Kunst kann sich hier nicht mehr missverstehen lassen als ironische Aneignung vermeintlich so fremder Felder wie Fernsehreligion oder Horror-Fankultur, sondern muss in die «Niederungen» ihrer eigenen superklassischen Geschichte vordringen.

Sosehr die Arbeiten den Reflex des Verdachts provozieren (und dieser «Verdacht» wird meist nur bei Künstlern geäussert, die sowieso mit performativ-konzeptueller Praxis bekannt wurden), ein Zugeständnis an den Kunstmarkt und sein Verlangen nach den «superclassical» Medien zu sein, so sehr zwingen sie einen auf so drollige wie dringliche Weise, ständig nach den Bedingungen zu fragen – den Bedingungen des Machens, Zeigens, Betrachtens und Besitzens. Ein weiterer durch die Vorgehensweise unweigerlich provozierter «Verdacht» zeigt sich darin, dass man Jankowski fragt, was er den Kopistenmalern gezahlt habe (deutlich mehr als die China-üblichen Preise, zwischen einigen Hundert und deutlich mehr als tausend Euro), aber die gleiche Frage würde man bei berühmten zeitgenössischen Malern höchstwahrscheinlich nicht stellen (wenn diese überhaupt zugeben, dass sie mit Assistenten arbeiten, die tatkräftig an der Ausführung ihrer Werke beteiligt sind). Jankowski weist letztlich auf diese Doppelbödigkeit hin: Während wir es gewohnt sind, bei konzeptuellen, performativen und filmischen Werken die Entstehungsbedingungen auch dann mitzudiskutieren, wenn die Arbeiten selbst sie nicht thematisieren, bleiben wir oft genug bei Malerei und Skulptur an deren Materialität hängen und diskutieren nur das, was zu sehen ist, nicht das, was dahin geführt hat.

IN EWIGKEIT, AMEN

In einem früheren Text über Jankowski³⁾ hatte ich die These vertreten, dass viele seiner Arbeiten vier Merkmale erfüllen, die alle auch auf den neoliberal

flexibilisierten Arbeitsbegriff zutreffen: dass erstens kein lineares, sondern ein *gebrochen-zirkuläres Zeitmodell* zugrunde liegt, die Struktur einer *self-fulfilling prophecy*; dass zweitens das projektbezogene *Delegieren* als Abgeben von Verantwortung zum Tragen kommt; dass drittens eine fortwährende *Transformation* nicht nur des Gegenstands der Arbeit, sondern auch der Mitwirkenden stattfindet (wer hat die kreative Verantwortung, wer ist «nur» Erfüllungsgehilfe); und viertens eine ständige *Revision* zugrunde liegt, der zufolge jedes neue Projekt auch völlig neuer Überlegungen, Fertigkeiten und Mitwirkender bedarf.

Die Pointe bei diesem Vergleich zwischen seiner künstlerischer Praxis und der allgemeinen Veränderung der Arbeitswelt bestand nicht darin, ihm – und einer ganzen Reihe anderer Künstler – nachzuweisen, sie bildeten unfreiwillig die Avantgarde für neue Arbeitsformen, die über die Unsicherheit flexibler Bedingungen damit hinweg trösten, dass sie kreative Selbstverwirklichung versprechen. Die Pointe war vielmehr aufzuzeigen, dass Künstler wie Jankowski nicht bloss die «Manager» ihrer Projekte sind und diese je nach Bedarf flexibel hinter sich lassen können, sondern dass sie – und da kommt ein «konservatives», erinnerndes, aufbewahrendes Element der Kunst allgemein ins Spiel – im Gegensatz zu Managern auf lange Sicht immer für ihr Œuvre verantwortlich bleiben, für die «Hits» wie die «Flops». Jankowski implantiert in die Flexibilisierung das langfristige Gedächtnis der Kunst und seines seit den frühen 90er-Jahren sich entwickelnden Werks. Bei den CHINA PAINTERS und den LIVING SCULPTURES tritt nun – und das erscheint nur konsequent als konzeptuelle Zuspitzung – das Langfristige auf humorvolle Weise in der physischen Qualität der Arbeiten selbst auf: Öl und Bronze, gemacht für die superklassische Ewigkeit.

Dank an Christina Li, Tobias Berger und Fei Teng für wertvolle Hilfe in Hongkong und Shenzhen.

1) Aus Gesprächen des Autors mit dem Künstler.

2) Im Fall von LIVING SCULPTURES war das zunächst geplant: Eine frühe Idee sah vor, dass sich die LIVING SCULPTURES über Probleme zeitgenössischer Bildhauerei unterhalten sollten.

3) Jörg Heiser, «Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work», in Edna van Duyn (Hrsg.), *Christian Jankowski. Play*, Amsterdam: De Appel Foundation, 2001.

From There to Eternity

JÖRG HEISER



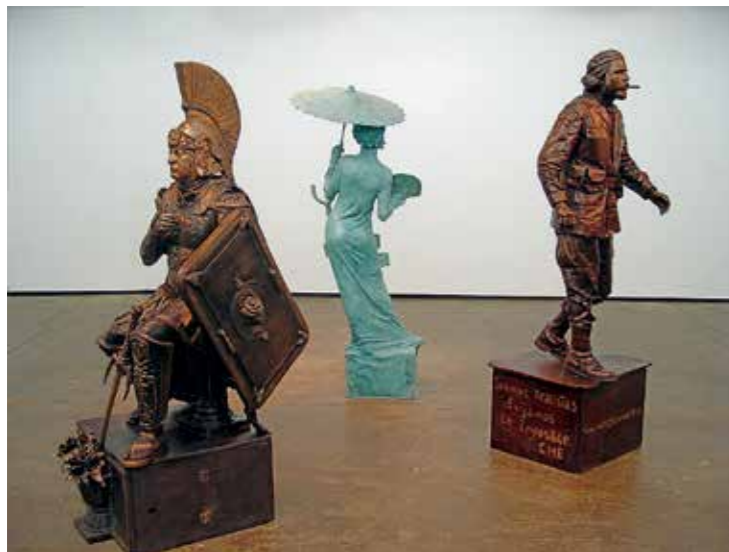
CHINA SCULPTURES

Shenzhen, megametropolis and southern Chinese Special Economic Zone: apartment blocks and office towers as far as the eye can see. After just under an hour's drive from Hong Kong, we see the first sign for the Dafen Oil Painting Hamlet. The would-be "hamlet" is an urban planner's small-town dream with pedestrian zones and multi-story apartment blocks arranged around a square with a bust of Leonardo da Vinci. It's said that a good ten thousand copyists work here, producing around five million oil paintings per year for hotel lobbies, offices, and private homes all over the world. Day after day, classic paintings, Chi-

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.

nese landscapes, and portraits of family members and politicians made from photographs are turned out by the series and sold at knock-down prices. Many of the copyists start work straight after leaving high school, others study at art academies (in China the art of producing a perfect copy is very highly regarded).

Next to the Oil Painting Hamlet, a futurist foreign body looms into sight like a black stealth bomber. An angular, flatly elongated structure—designed by Urbanus—with its interior perforated by tall vertical spaces and light shafts that echo the surrounding apartment blocks. It's the Dafen Art Museum. Will the originals be shown here alongside the copies from the neighboring galleries? Or are the copyists supposed to stay away? Inside the building, with its dramatically sloping walls and disorienting



CHRISTIAN JANKOWSKI, *LIVING SCULPTURES*, CAESAR, DALÍ WOMAN, EL CHE, bronze sculptures, installation view Maccarrone, Inc. New York, February 2007 / *LEBENDE SKULPTUREN*, Bronzeskulpturen, Ausstellungsansicht.

sequences of rooms, there's nothing to be seen apart from the cleaning crew: no collection, no announcements for upcoming exhibitions. The same could be said of many of the numerous new museum buildings in China—empty markers demonstrating what is now possible under the sway of the matchless building, economic, and art boom now gripping the Chinese Republic.

In the winter of 2006–07 Christian Jankowski went to Hong Kong and Shenzhen to work on a project with copy painters. He had learnt of their existence about two years previously from an article in the *South China Morning Post*. And later he also heard about the Dafen Art Museum, still under construction. The architects gave him permission to visit the building site. There he took hundreds of photographs of the as yet unfinished rooms, still cluttered with scaffolding, tools, and building materials. Jankowski made prints of shots where you could already imagine hanging a picture within the picture and showed these to some of the copy painters, but only after preliminary conversations where he put to them the idea—a novel idea for most copyists—of inventing a painting of their own. “My challenge to them was: if you had the authority to hang a painting in the new museum in Dafen, what would it be?”¹⁾ Jankowski's crucial point was: what if the copyists

were in the position—even only in their painterly imaginations—to place a picture in the unfinished museum building? Which leads to another question: how does the work of the Dafen painters actually relate to contemporary art? As a concept, this approach has much to be said for it. Unlike some of his fellow artists, Jankowski doesn't “tap into” cheap craft production only to leave it in the vague background of a finished piece which is primarily aimed at making a spectacular visual and physical impact (if necessary, ennobled by the artist's “finishing touch”). He is not satisfied with the conceptual suppression of a painterly signature, as in a tradition that includes John Baldessari's *Commissioned Paintings* (1969), painted by amateurs, and Martin Kippenberger's series *Lieber Maler, male mir* (Dear Painter, Paint for Me, 1981) that he worked on with a poster artist. Nor does he wish, like Daniel Richter, for instance (who spent a day as a street artist in the summer of 2007 painting portraits outside the Centre Pompidou), to slip fleetingly into the role of the commercial artist in order to give his own specialized work an ironic dash of street cred.

In *CHINA PAINTERS* (2007) the commercial artists are not just imposed upon (or deposed) but are also transposed, to a certain extent, into the role of the contemporary, conceptual, “curatorially” minded



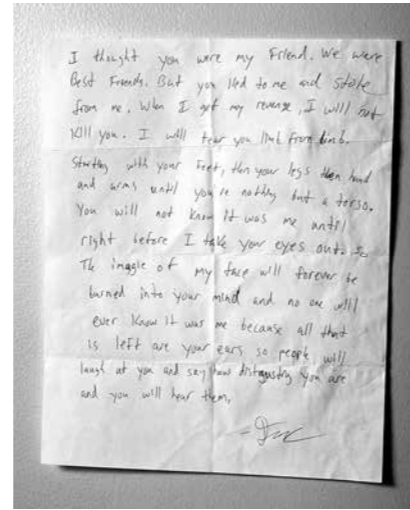
CHRISTIAN JANKOWSKI, *LIVING SCULPTURES*, EL CHE, 2006 - 2007, bronze, installation view La Rambla, Barcelona, 112 x 62 1/2 x 52" / *LEBENDE SKULPTUREN*, Installationsansicht, 284 x 159 x 132 cm.

artist. Besides dealing with issues arising from questions of painterly technique—for instance when the specialist in flower paintings is not accustomed to distorting his motifs for the sake of perspective—the copyists are compelled to reveal how they see themselves: whether their tendency is more towards craft skills or artistic expression, commercial or idealistic. One senses this in the answers to Jankowski's questions (why they chose a particular painting for the museum, and why it was important to them) and in the paintings they themselves produced. The painter of an idyllic landscape (*CADENCE / RHYTHM*, 2007) says it is about the beauty of nature, that he has already painted this landscape motif a thousand times, and placing it in the museum does honor to his master; he has thus put his trust in the familiar. The painter of a formally conservative copy of Eugène Delacroix's *LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE* (1830) places his painting in a dark corner of the unfinished museum, which can of course be read as a commentary on the still distant democratic opening of China. Accordingly, he adds that art is not about generating aesthetic pleasure but about expressing a thought, and that he always admired the Old Masters in the West for the way that they took a stand with regard to society. Meanwhile, a fellow copyist with a diametrically opposed ideology prefers to cast the

three giants of Chinese politics—Deng Xiao Ping, Hu Jintao, and Jiang Zemin—in the time-honored light of transfiguration (*THREE LEADERS*, 2007), although the chaotic mess of scaffolding poles on the floor undermines the ordered vision of the triumvirate. Yet another copyist plays on the task at hand: an absurdly kitschy *SEXPAINING MACHINE* (2007), with a frivolous woman's leg, spitting out a grotesque portrait of Salvador Dalí; perhaps the clearest attempt to match up to the notion of a contemporary artistic gesture. (The paintings, it should be said, are signed by the artists, not by Jankowski—an additional certificate authenticates them as belonging to his oeuvre.)

LIVING SCULPTURES

At around the same time as the *CHINA PAINTERS* (2007) project was under way, Jankowski also produced his *LIVING SCULPTURES*, directly derived from street artists working in La Rambla, the main pedestrian thoroughfare in Barcelona, who stand stock still, like living statues, for the entertainment of the passersby: one as Che Guevara, another as a Roman legionnaire (who calls himself Caesar), and one as Salvador Dalí's surreal woman-as-chest-of-drawers. Plaster molds were made of these performers, in costume, and cast in bronze. The finished pieces were shown in various locations during the course of 2007.



CHRISTIAN JANKOWSKI, ANGELS OF REVENGE,
CLOWN, 2006, C-prints, 30 x 34" each / RACHE-
ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
(PHOTO: STEPHANIE FOYER)

The subculture of the “living statue” goes back not only to the ancient Pygmalion myth of the statue come to life, the Old Testament story of Lot’s wife turned into a pillar of salt, or a long tradition of street performers and courtly *tableaux vivants* (although these had more to do with painting than with sculpture), but also to the more recent history of performance art (in particular Gilbert & George’s *Living Sculpture* of 1971). But it is also about a simple, mildly amusing illusion that will earn the perpetrator a few coins.

In the case of the pictures in the CHINA PAINTERS series, the question of display—their imaginary placement in a museum—is already answered in the painting, where the question of the produc-

tion method is: how were creative decisions shared between Jankowski and the painters during the production process? But in the case of the LIVING SCULPTURES, exactly the opposite applies: here the question of production—is it a perfectly still person or a bronze sculpture?—has already been answered by the physical make-up of the pieces. Instead we are faced with the question of display: what difference does it make when the three statues are presented either in the busy pedestrian zone outside the Centre d’Art Santa Mònica in Barcelona, in the Maccarone Gallery in New York, outside the Neue Nationalgalerie in Berlin in the midst of a sculpture ensemble during a blockbuster exhibition, or in Regent’s Park in London as part of the Frieze Art Fair? Each of

these four possibilities has its own story. But it is at La Rambla that the question as to whether these are “real” living sculptures or bronze copies, seems to be the most urgent. By contrast, it is very obvious in the gallery that these are statues, so the main interest shifts to the matter of their cultural status on the high-to-low scale; and outside the museum in Berlin the fleeting suggestion that these could be live performers out to entertain the visitors standing in line is quickly dispelled by the fact that they are located next to a number of modern sculptures, including Barnett Newman’s BROKEN OBELISK (1963). In the park, the LIVING SCULPTURES enter yet another state: they suddenly come into view like shy wild animals—the Roman behind a tree, Che and the Dalí-woman between shrubs. As it is with classic parkland statues, this location strangely seems to make them come alive. All at once the Roman has the air of a Don Quixote, not enacting a role in the age of chivalry, but as an occupant of his own imaginary Age of Antiquity who has stopped dead here for a moment, as though struck by lightning. At the same time we know that this is a sculptural exhibit presented in conjunction with an art fair, albeit in a park that is open to the public at large. Gazing at the pieces, it is as though we see their possible states converging. We see hard, metal art products that subscribe to high-brow values of exclusivity and critique become one with an ephemerally performative form of entertainment, reflecting the pop-cultural values of accessibility and empathy; and while collectors appraise the material used in the production process, children clamber all over the figures.

WHAT FOR WHOM AND HOW

These two series by Jankowski can loosely be classed with the various forms of artistic appropriation that followed in the wake of Duchamp, Warhol, and Koons, realized in the sagging aesthetics of “classical” motifs reproduced millions of times. Isn’t appropriated kitsch still just kitsch? The two main criteria that apply to kitsch are, firstly, it has to be simplistic in its expression which—either by prettification or exaggeration—will induce a one-dimensional effect (mild amusement, false emotions, distorted pathos, sentimentality) and, secondly—revealing the level of

calculation that is also intrinsic to kitsch—it has to involve the often corrupting exploitation of cultural icons from the past (Mona Lisa T-shirts, Van Gogh sun flowers on coffee cups).

So there is no doubt that with his LIVING SCULPTURES and CHINA PAINTERS Jankowski is knowingly venturing into the realm of kitsch—without making things easier for himself by signaling either ironic celebration or cynicism—for these series are not about reinstating motifs that have been borrowed from art history by the makers of pop culture. They have much more to do with creating a connection between the conditions surrounding the making, exhibiting, and viewing of contemporary art, on the one hand, and commercial and street art on the other, in order to reveal traces of the process of transformation—which also has a “de-kitschifying” effect. But Jankowski can only achieve this aim if he sets up a form of collaboration that involves handing over a degree of artistic control to the street artists and commercial artists he is working with.

The delegation of creative decision-making—rather than engagement in “mere” collaboration—is a much-described strategy that permeates Jankowski’s work. In the case of KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (Desperately Seeking an Artwork, 1997) Jankowski, faced with a creative block, turned to a psychologist who put him through a course of therapy—largely determined by the latter—that helped him back on the road to making a work of art, specifically a video piece based on the therapy he was undergoing. For TELEMISTICA (1999) Jankowski again took a dialogue between himself and others as his material—in this instance the dialogue was with mediums working for Italian television. Once more, the point was to set in motion a kind of self-fulfilling prophecy during the course of which the other participants, engaging in their usual work, co-created a documentary video—in this case by answering questions about the making of this video and Jankowski’s future as an artist. THE HOLYARTWORK (2001) takes the abdication of “creative input” to the limit: Jankowski turns himself into the “plaything” of the Texan televangelist Peter Spencer by coming forward with his video camera during a live broadcast of a religious service, so that the congregation can better understand the

“miracle of art.” He falls to the ground at Spencer’s feet, as though in a trance; meanwhile, the preacher incorporates the subject of art, personified in the figure of Jankowski, into his own religious message. For *ANGELS OF REVENGE* (2006)—to take a more recent example—Jankowski invited two participants in a costume contest at the Horror Fair in Chicago to come to an improvised film studio. Dressed as a green monster and a bloodthirsty butcher they were then encouraged to act out revenge fantasies on whoever had done them the greatest injustice during the course of their lives. (Oddly enough, the green monster wants to make play with a small knife, while the butcher, carrying human body parts under his arm wants photographs, to blacken his victim’s name.)

In each of these works Jankowski appears as something of an agent provocateur in a non-art environment, in a subculture or a non-institutional context—be it in the realms of psychotherapy, second sight, televangelism, the cult of horror movies—and confronts the different scenarios with his conceptual-performative “task,” which he records and exhibits as a video (or as a film, a book, an installation, a photograph, and so on). These end-products thrive not least on the fruitful “confusion” that arises from the juxtaposition of the values and parameters of any one of these contexts—established by the active involvement of the other participants—and those of contemporary art.

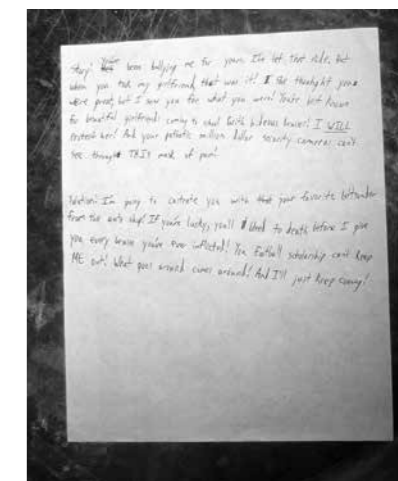
Although it is clear that *CHINA PAINTERS* and *LIVING SCULPTURES* relate to contexts other than that of contemporary art, there is still a specific, close relationship to it, either because the Chinese copy painters (or sculptors) have long since been active as the “secret” suppliers of a wide range of contemporary art in China and beyond, or because the street artists on whom the *LIVING SCULPTURES* are based consciously or unconsciously relate to the performance art of the last forty years (even if they primarily refer to “old art”). Additionally, there is the fact that in these two instances Jankowski does not use video,²⁾ but turns for the first time to the traditional forms of figurative painting and figurative sculpture. When these two ensembles were presented in the New York gallery, the presentation was aptly titled “Superclassical”: in these circumstances art can no longer allow

itself to be misunderstood as an ironic appropriation of such supposedly alien realms as televangelism or the cult of horror movies, but instead has to advance into the “depths” of its own “superclassical” history.

However much these works provoke the suspicion that they are making some kind of a concession to the art market and its demand for “superclassical” media (a “suspicion” that is generally only aroused by artists who have made a name for themselves as performative-conceptual practitioners) they, nevertheless, drolly yet urgently, compel the viewer to constantly consider the circumstances surrounding the work—the circumstances of their production, presentation, viewing, and ownership. And another “suspicion” that is inevitably provoked by this mode of art production is that people ask Jankowski what he paid the copy painters (much more than the usual fee in China, ranging from several hundred to well over a thousand euros), although no-one would put the same question to famous contemporary painters (assuming that they would admit they have assistants who actively have a hand in the execution of their work). Jankowski ultimately points to the double standards that apply here: Although we are in the habit of discussing the conditions surrounding the production of conceptual, performative, and filmed works even if these are not highlighted within the work itself, when it comes to painting and sculpture we often stop short at the material appearance of the piece and only discuss what we can see and not how the work has arrived at this point.

IN ETERNITY, AMEN

In an earlier text on Jankowski³⁾ I suggested that many of his works fulfill four conditions, all of which comply with a neo-liberal concept of flexible working practices: firstly, that they are not linear but based on a “fragmentary-circular time” model, the structure of a “self-fulfilling prophecy”; secondly, that the necessary “delegation” of decision-making during the course of the project looks like an abdication of responsibility; thirdly, that there is an ongoing process of “transformation” not only of the object of the work, but also of the participants (who has creative responsibility? who is “only” assisting in the piece’s execution? etc.); and, fourthly, that there is constant



CHRISTIAN JANKOWSKI, *ANGELS OF REVENGE*,
JASON 1, 2006, C-prints, 30 x 34" each /
RACHE-ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
 (PHOTO: STEPHANIE FOYER)

“revision,” which means that each new project also requires a completely new approach, new skills, and participants.

The point of this comparison between Jankowski’s artistic praxis and wider changes in the world of work was not to prove to him—and a number of other artists—that they were involuntarily forming the avant-garde of new modes of work that make up for the uncertainty of “flexibilized” conditions by promising creative self-fulfillment. The point was rather to show that artists such as Jankowski do not merely “manage” their projects and can easily move on from them, as the need arises, but that they—and here a “conservative,” remembering and preserving aspect of art comes into play—unlike managers, will in the long run always remain responsible for their oeuvre, for the “hits” and for the “flops.” Jankowski implants into these flexible conditions the long-

term memory of art and of the work he has been developing since the early 1990s. In *CHINA PAINTERS* and *LIVING SCULPTURES*—with perfect conceptual logic—the long term makes a witty appearance in the physical makeup of the works: oils and bronzes, made for superclassical eternity.

(Translation: Fiona Elliott)

With thanks to Christina Li, Tobias Berger and Fei Teng for their generous help in Hong Kong and Shenzhen.

1) From conversations between the author and the artist.

2) This was part of the original plan for the *LIVING SCULPTURES*: at an earlier stage in the work, the idea was that the *LIVING SCULPTURES* should address certain issues pertaining to contemporary sculpture.

3) Jörg Heiser, “Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski’s Work as Work” in Edna van Duyn (ed.), *Christian Jankowski. Play* (Amsterdam: De Appel Foundation, 2001).

JANKOWSKI'S ACT

CAY SOPHIE RABINOWITZ

In pages from the centerfold of a book published in conjunction with Christian Jankowski's 2003 exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Basel, a series of snapshots that seem to have been taken from family albums portray the artist in various settings and in numerous styles and stages of his development. He appears casual, as he would to those who know him well—friends and family, not necessarily the art public.¹⁾ The person in these pictures is Christian Jankowski, posing as a fashion model hopeful, a long-haired glam rocker, a game show contestant. Because Jankowski so often puts himself in his work—as a true representation of himself or as some other person—these pages present something seemingly more significant than a location for the average biographical documentation.

Jankowski's method of portraying himself thoroughly as himself or as someone other is conceived and structured in a manner similar to the teachings of Lee Strasberg (and Constantin Stanislavski) whose approach to "method acting" involves the character's attempt to replicate the emotional conditions of real life in order to create a realistic performance. Among Strasberg's students were many of America's most famous actors of the latter half of the twentieth century, including Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe, Jack Nicholson, and many others.

CAY SOPHIE RABINOWITZ is the Artistic Director of Art Basel and Art Basel Miami Art Fairs.

Just as method acting is a technique in which the performer aims to recreate the psychological conditions of the role to be played, Jankowski entirely transforms himself and his environment. He allows for almost no discrepancy between a real-life scenario and its displacement as a work of art. It is the totality of the method actor's commitment, the vulnerability entailed in achieving such believability that compels Jankowski to present himself to his viewers in such altered states.

In 1996, Jankowski was invited to Antwerp to participate in an exhibition in the artist-run gallery, Lokaal 01. The work he installed, titled *MY LIFE AS A DOVE* (1996), was completed with the hired assistance of a magician, who was asked to transform the visiting artist into a dove. Jankowski was thus present in the gallery during the entire course of the exhibition, but in his newly assumed fine-feathered form. A polaroid camera and guest book were left in the exhibition space, allowing visitors to document the artist in his temporary life as a dove.

In 1998, Jankowski set up a series of installations at Portikus in Frankfurt with the express purpose of writing a book. In his resulting *MEIN ERSTES BUCH* (My First Book), Jankowski composed six chapters during the six-week exhibition, each in the style of a different genre: novel, play, autobiography, poetry. Every Sunday, a literary professional would arrive at the exhibition space and converse with Jankowski in a stage-like setting among relics the artist had cho-



CHRISTIAN JANKOWSKI, *THE MATRIX EFFECT*
(top: Museum Director, Jim Elliot; bottom: Christo & Jeanne-Claude), 2000, color DVD, 34 min. / DVD in Farbe.



CHRISTIAN JANKOWSKI, *THE MATRIX EFFECT* (Sol LeWitt), 2000, color DVD, 34 min. / DVD in Farbe.

sen to recall the habits and settings of famous writers, such as Heiner Müller's hideously overflowing ashtray, a designer desk chair similar to one used by Simone de Beauvoir, and twenty sharpened pencils referencing those Elias Canetti was known to prepare before embarking on a piece of writing. Each of Jankowski's chapters was inspired by a new concept, form, and method. One, for example, involved writing on the road as though he were Goethe traveling through Italy; in another Jankowski wrote under the influence of drugs. In one chapter, he wrote with the help of a ghost writer. Through this project, Jankowski illustrates and exposes the influence that literary professionals—from agent, to publisher, to designer, to critic—have on all books that get published. In the first matinee performance, "Inszeniertes Schreiben I/VI: Schriftsteller porträtiert Schriftsteller" (Staged Writing I/VI: Writer Portrays Writer), Jankowski introduced his literary agent/interlocutor to his so-called "citations of objects," as the means by which he made contact to or established a relationship with the writers. While it is unlikely that a desk, built according to Heinrich Böll's detailed description in

a speech given upon receiving the Nobel Prize, will make the artist into a writer, this may not be the point. For, while the agent responds to Jankowski's inquiry with the seriousness of her profession—that is, without irony—a balance is maintained between the reality and fiction of this platform and the discussion taking place on it. As such, it remains a duplicitous structure, enabling Jankowski to be perceived as both the artist himself and, in that very moment, as someone other. It is this provocatively complicated yet positive character that predominates many of the works Jankowski has done since.

SCHAMKASTEN (Shame Box, 1992), an early performance work Jankowski did before starting his studies at the Hamburg Art Academy, brought him some immediate media attention, including write-ups in magazines and invitations to TV shows. Jankowski invited passers-by to sit in the window of his storefront apartment and hold up placards that expressed their personal feelings of shame. In the resulting video and series of black-and-white photographs, some look embarrassed, others confident and obviously reveling in the attention. Similarly the

'shame messages' written on the placards range from coy embarrassment to heartrending expressions of guilt: "I am ashamed of my bad memory for names," "I am ashamed of my body," "I am ashamed of having neglected my children." Coaxing people to expose their feelings, thoughts, indiscretions, and inclinations has been a part of Jankowski's approach in several works since. By offering a platform where willing participants can make personal matters public and where they can perform or act out versions of themselves, the artist provides an opportunity for his collaborators to become empowered. The action is both planned and expository, just as the work is en-framed by both fixed and open structures, leaving the viewer uncertain whether the characters are invented or real.

The work ZÖLLNER SINGEN (Singing Customs Officers, 1999), which was created for an exhibition at Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona in Switzerland, shows French, Italian, German, and Austrian uniformed customs officials singing their respective national anthems in front of their border checkpoints. The work was inspired by the complicated customs procedures for bringing artworks into Switzerland, a country not part of the EU. Jankowski filmed the short singing performances and immediately declared the videotapes as artworks. He then registered them as such with the border officials who charged import duty and stamped them for transport to the Swiss side (a mere few feet away). The customs papers together with the videos form the final artwork.

The following year, Jankowski was invited by the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut to participate in the Matrix Series, a program of solo exhibitions of newly commissioned works by emerging artists. Similar to the way TELEMISTICA incorporated the artist himself into the conditions of production and reception, this time Jankowski used the institutional conditions of the series—its precedents and history—to similar effect. The resulting work, *THE MATRIX EFFECT* (2000), is filmed in the format of an educational TV-documentary and presents a series of interviews between actors playing the role of Jim Elliot and Andrea Miller-Keller, the founding director and the curator of the Matrix Series,

and past artists who have participated in the series, among them Glenn Ligon, Christo, John Baldessari, and Adrian Piper. The artist-characters in the video are seen exchanging impressions about the process of participating in the series, while giving statements about its impact on their careers. But rather than staging a series of simple conversation re-enactments, Jankowski further complicates the video by scripting all of the protagonists to be played by child actors. Not only does this have a distancing effect on the viewers, making the artifice of the situation immediately obvious; it also reflects on the condition of the Matrix Series as a supposed site of introduction, presenting emerging artists and/or artists still relatively unknown to an American audience. In *THE MATRIX EFFECT*, youth is not only shown as a criterion for an artist's being selected, but used as a metaphor for the exhibition series' promise to the artist's projected future career. By inverting the aging process—making the artists appear as kids—Jankowski uses absurdity and humor to deflect their sincerity, while at the same time finding a perfect metaphor for the expectations of an art world where youthfulness does, in fact, translate into success. Another aspect of the children's presence in the work is that they are actually altering the script through their innocent mistakes: "critics" becomes "critters," the "Metropolitan Museum of Art" becomes the "Metropolitc Museum of Art," "exhibitions" become "expeditions," and "historical artworks" are mistakenly referred to as "hysterical artworks."

THIS I PLAYED TOMORROW (2003) is a two-part video and film installation. The video documents interviews Jankowski conducted with film fans, aspiring actors, and extras outside the entrance of Cinecittà film studios in Rome about the kind of films they would like to act in. In the second part of this work, these interviewees are filmed in full costume portraying the characters they had expressed the desire to play while the script is composed of direct quotes from the casting interview. In this way, the characters each act out their own desire and express their personal belief about what cinema can do. The resulting video and film are presented simultaneously in adjacent rooms, requiring the viewer to



CHRISTIAN JANKOWSKI, *THIS I PLAYED TOMORROW*, 2003, 35 mm color film, color video, 12 min. 45 sec. / *DAS SPIELTE ICH MORGEN*, 35 mm Farbfilm, Video in Farbe.

move back and forth between the two narrative presentations.

Here the duplicitous structure of a “real” version of a story is framed, re-framed, and en-framed by fictional versions. Throughout his oeuvre, Jankowski produces novel forms of doubling. All the works I have spoken about are works where the artist creates and exceptionally sustains a co-presence of appearance and reality, a crafted or imagined fiction which can become stronger than, or even take the place of what seems to be.

When starting to write this essay I recalled an interesting story about Franz Kafka and a little girl he encountered in Steglitz, Berlin. I first came across a version of this story in the diary of Kafka’s partner, Dora Diamant, and later learned that it has occasionally been discussed in biographies of the author. After reviewing the works of Jankowski, it seems to be a relevant and revealing literary precedent for the way the artist’s work is structured dramatically.

While taking a walk in the park one day, Kafka and Dora met a little girl who was crying because she’d lost her doll. Kafka told the girl not to worry, explaining that her doll was away on a trip and had sent him a letter. When the little girl asked suspiciously for

the letter, Kafka told her he didn’t have it with him, but that if she returned the following day he would bring it. True to his word, every day for several weeks he went to the park with a new letter from the doll. Dora’s notes emphasize the care he devoted to this self-imposed task, done to the same degree as that which he lavished on his other literary work. She also notes that Kafka struggled to come up with a convincing ending and eventually decided to have the doll marry, which entailed a final letter with descriptions of the young male doll, their engagement, and the time-consuming preparations for the wedding which would keep the dolls from being able to continue writing. By that time and with that fortunate news, the girl was able to separate painlessly from the doll.

Like so many works by Christian Jankowski, this story about Kafka remains tantalizingly incomplete. Just as it reveals a gentle, empathetic Kafka who is mostly known through *The Metamorphosis* and *A Hunger Artist* to be introverted and self-tormenting, it reveals the possibility of letting a dramatic persona take the place of another just-as-imaginary one to thereby reveal a true self.

1) Christian Jankowski, *Dramensatz* (Basel: Christoph-Merian-Verlag, 2003).



JANKOWSKIS SPIEL

CAY SOPHIE RABINOWITZ

Der Katalog zu Christian Jankowskis Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Basel enthält eine Reihe von Schnappschüssen, die – scheinbar einem Familienalbum entnommen – den Künstler an verschiedenen Orten, in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung zeigen.¹⁾ Er wirkt stets lässig, so, wie Leute, die ihn gut kennen – das heisst Freunde und Verwandte, nicht das Kunstpublikum –, es seit eh und je von ihm gewohnt sind. Die Person auf diesen Aufnahmen ist Christian Jankowski unter anderem in der Pose eines Möchtegern-Models, eines langhaarigen Glamrockers oder während einer Fernsehshow. Weil Jankowski die eigene Person – in stets changierenden Identitäten – in sein Werk einbringt, geht das, was diese Seiten zeigen, weit über das durchschnittliche biographische Bilddokument hinaus.

Seine Methode, sich als Christian Jankowski oder jemand anderen ins Spiel zu bringen, ist den Lehren Lee Strasbergs (und Constantin Stanislawskis) sehr ähnlich: Nach deren Methode des *method acting* muss der Schauspieler versuchen, das mit einer Rolle verbundene Gefühlsleben konkret nachvollziehbar zu machen. Zahlreiche berühmte amerikanische Schauspieler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe oder Jack Nicholson waren Schüler Strasbergs.

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist künstlerische Leiterin der Kunstmesse Art Basel und Art Basel Miami.



So, wie das *method acting* eine Technik ist, bei der der Darsteller sich bemüht, die psychologischen Bedingungen der Rolle zu reproduzieren, so unterzieht Jankowski sich selbst und seine Umgebung einer totalen Verwandlung. Zwischen einem realen Szenario und dessen Umfunktionierung zum Kunstwerk lässt er so gut wie keine Diskrepanz zu. Es ist diese restlose Hingabe des *method*-Schauspielers, aber auch die Verwundbarkeit, die das Erreichen einer solchen Glaubwürdigkeit mit sich bringt – die ihn zwingt, sich selbst immer wieder in derart verwandelter Gestalt seinen Zuschauern vorzuführen.

Im Jahr 1996 war Jankowski eingeladen, sich an einer Ausstellung der Kunstgalerie Lokaal 01 in Antwerpen zu beteiligen. Die dort gezeigte Arbeit



CHRISTIAN JANKOWSKI, ROOFTOP ROUTINE, 2007, performance with 25 hoola-hoopers, New York. (PHOTO: PAULA COURT, COURTESY OF PERFORMA)

trug den Titel MY LIFE AS A DOVE (Mein Leben als Taube, 1996) und wurde mithilfe eines Zauberers realisiert, der den nach Antwerpen gereisten Künstler in eine Taube verwandelte. Jankowski war also während der gesamten Dauer der Ausstellung in den Räumen der Galerie ausgestellt und anwesend, wenn auch in seiner neuen gefiederten Gestalt. Eine Polaroidkamera und ein Gästebuch lagen in den Galerieräumen aus, um Besuchern die Möglichkeit zu bieten, den Künstler in seiner vorübergehenden Existenz als Taube zu dokumentieren.

Im Jahr 1998 baute Jankowski im Frankfurter Portikus eine Reihe von Installationen auf mit dem erklärten Ziel, ein Buch zu schreiben. Unter dem Titel MEIN ERSTES BUCH wurden während der sechswöchigen Ausstellung sechs Kapitel verfasst, jedes im Stil eines anderen Genres – Roman, Bühnenstück, Biographie oder Lyrik. Jeden Sonntag kam ein/e VertreterIn des Literaturbetriebs in die Ausstellung, um ein Gespräch mit Jankowski zu führen. Diese Gespräche fanden in der Installation statt inmitten von Gegenständen, die Jankowski eigens ausgesucht

hatte, um den Habitus oder das typische Ambiente berühmter Schriftsteller zu beschwören: der unappetitlich überquellende Aschenbecher Heiner Müllers, der gleiche Schreibtischstuhl wie jener von Simone de Beauvoir oder zwanzig angespitzte Bleistifte der Art, wie Canetti sie sich bekanntlich immer zurechtlegte, bevor er sich ans Werk machte.

Jedes Kapitel basierte in Form und Methode auf einer anderen Strategie der Inspirationsfindung: Eines griff das Genre der Reisebeschreibung auf, so, als wäre er Goethe auf seiner italienischen Reise; in einem anderen schrieb Jankowski unter dem Einfluss verschiedener Drogen; bei einem Kapitel liess er sich beim Schreiben von einem Ghostwriter helfen. Durch seine Inszenierung zeigte Jankowski, welchen Einfluss die Vertreter des Literaturbetriebs – vom graphischen Gestalter bis zum Kritiker – auf sein Buch hatten und *mutatis mutandis* auf viele andere erscheinende Bücher haben. In der ersten Matinee-Vorstellung, «Inszeniertes Schreiben I/VI: Schriftsteller porträtiert Schriftsteller», stellte Jankowski seiner

literarischen Agentin beziehungsweise Gesprächspartnerin die sogenannten «Objektzitate» vor, die ihm dazu dienten, mit den betreffenden Schriftstellern in Verbindung zu treten oder eine Beziehung zu ihnen aufzubauen. Man kann sich natürlich fragen, ob ein Schreibtisch, der nach der detaillierten Beschreibung angefertigt wurde, die Heinrich Böll in seiner Rede zur Nobelpreisverleihung davon gab, aus dem Künstler tatsächlich einen Schriftsteller macht. Es ging aber wohl nicht nur darum. Denn die Agentin ging ganz ernsthaft, wie es ihr Beruf eben erfordert, und also ohne jede Ironie auf Jankowskis Fragen ein, wodurch auf der Bühne und in dem darauf stattfindenden Gespräch eine Balance zwischen Wirklichkeit und Fiktion gewahrt wurde. Das Gespräch erhielt dadurch eine zweifache Dimension, durch die Jankowski einerseits als Künstler und gleichzeitig als jemand anderer wahrgenommen wurde. Das Ganze wirkte irgendwie herausfordernd, zugleich vertrackt und positiv, ein Effekt, der viele seither realisierte Arbeiten Jankowskis prägt.

Die frühe Arbeit SCHAMKASTEN (1992), entstanden in Zusammenarbeit mit Frank Restle, noch vor seinem Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, brachte ihm grosse Aufmerksamkeit in Zeitschriften und Fernsehen ein. Für die Arbeit forderte er Passanten auf, sich in das Schaufenster seiner Laden-Wohnung zu setzen und eine Schrifftafel mit ihren persönlichen Schamgefühlen vor sich zu halten. In dem die Performance dokumentierenden Video und einer Serie von Schwarz-Weiss-Photographien sehen einige der Mitwirkenden betreten aus, andere scheinen die Aufmerksamkeit zu geniessen. Gleichzeitig reichen die Botschaften auf den «Schamtafeln» von Peinlichkeiten bis zu herzergreifenden Schuldgefühlen: «Ich schäme mich für mein schlechtes Namensgedächtnis», «Ich schäme mich für meinen Körper», «Ich schäme mich, weil ich meine Kinder vernachlässigt habe.» Menschen dazu zu bringen, ihre Gefühle, Gedanken und Neigungen öffentlich zu zeigen, ist seither eines von Jankowskis Verfahren. Durch den Anreiz persönliche Angelegenheiten öffentlich zu machen, bietet er Freiwilligen die Möglichkeit in neue Rollen zu schlüpfen und gleichzeitig über sich selbst hinauszuwachsen. Die Handlungen sind sowohl geplant

wie unvorhersehbar, so wie auch die Arbeit immer einen offenen Rahmen hat und den Betrachter in der Unsicherheit belässt, ob die Charaktere echt sind oder nicht.

Die Arbeit ZÖLLNER SINGEN (1999), die für eine Ausstellung im Centro d'Arte Contemporanea in Bellinzona entstand, zeigt französische, italienische, deutsche und österreichische uniformierte Zollbeamte beim Singen der Nationalhymne ihres Landes. Die Arbeit war inspiriert von den umständlichen Zollformalitäten bei der Einfuhr von Kunstwerken in die Schweiz. Jankowski filmte Gesangsdarbietungen und erklärte sie umgehend zu Kunstwerken, bevor sie als solche von den schweizer Zollbehörden registriert und mit einer Importsteuer versehen wurden. Die Zollpapiere zusammen mit den Videos bilden das Gesamtkunstwerk.

Im Jahr darauf bot das Wadsworth Athenaeum in Hartford, Connecticut, Jankowski an, ein Arbeit zum 25-Jahre-Jubiläum der Ausstellungsreihe «Matrix Series» zu zeigen. Die «Matrix Series» bieten aufstrebenden Künstlern die Möglichkeit, im Rahmen einer Einzelausstellung neue Auftragsarbeiten einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. So, wie er bei TELEMISTICA die Person (Rolle) des Künstlers selbst in die Produktions- und Rezeptionsbedingungen mit einbezogen hatte, so machte sich Jankowski diesmal die institutionellen Bedingungen der Ausstellungsreihe, das heisst deren Vorgeschichte und vorhergehende Präsentationen, zunutze und erzielte damit eine ähnliche Wirkung. Das Ergebnis, die Arbeit THE MATRIX EFFECT (2000), zeigt in Form einer zu Bildungszwecken produzierten Fernsehdokumentation eine Reihe von Gesprächen zwischen Schauspielern, die in die Rolle des Initiators und der Kuratorin der Matrix-Reihe, Jim Elliot und Andrea Miller-Keller, und der verschiedenen Künstler schlüpfen, die zuvor im Rahmen der Ausstellungsreihe ihr Werk gezeigt hatten, darunter Glenn Ligon, Christo, John Baldessari und Adrian Piper.

Die gespielten Künstlerpersönlichkeiten tauschen im Video Eindrücke von ihrer Arbeit im Rahmen der Ausstellungsreihe aus und äussern sich dazu, wie diese sich auf ihre Künstlerlaufbahn ausgewirkt hat. Da aber alle Protagonisten von Kindern gespielt werden, bringt Jankowski eine zusätzliche Ebene



CHRISTIAN JANKOWSKI, *SINGING CUSTOMS OFFICERS*, 1999, 4-channel video installation, Swiss custom papers /
ZÖLLNER SINGEN, 4-Kanal-Video-Installation, Schweizer Zollpapiere.

ins Spiel. Für den Zuschauer ergibt sich hierdurch nicht nur ein Verfremdungseffekt angesichts der auf Anhieb offenkundigen Künstlichkeit der Situation, sondern zugleich eine Reflexion über die Bedeutung der «Matrix Series» als ein angebliches Forum, um junge, aufstrebende beziehungsweise bislang einem amerikanischen Publikum weniger bekannte Künstler vorzustellen. *THE MATRIX EFFECT* zeigt, wie Jugend nicht nur als ein Kriterium für die Auswahl der Künstler, sondern auch in einem übertragenen

Sinn als ein Versprechen der Ausstellungsreihe für die voraussichtliche weitere Karriere dieser Künstler fungiert. Im Zuge der Umkehrung des Alterungsprozesses – indem er die Künstler in Kinder verwandelt – lässt Jankowski mit den Mitteln des Absurden und der Komik deren Ernst und Aufrichtigkeit ins Leere laufen und findet dabei gleichzeitig eine perfekte Metapher für die Erwartungen eines Kunstbetriebes, in dem Jugend tatsächlich ein Versprechen für Erfolg ist. Der Auftritt der Kinder in dieser Arbeit bewirkt

zudem, dass die Kunstgeschichte durch unschuldige Versprecher überraschende Veränderungen erfährt: So werden «critics», Kritiker, zu «critters», Viechern, das «Metropolitan Museum of Art» wird zum «Metropolitan Museum of Art», «exhibitions», Ausstellungen, werden zu «expeditions», Expeditionen, und «historical artworks», historische Kunstwerke, werden versehentlich «hysterical art works», hysterische Kunstwerke, genannt.

THIS I PLAYED TOMORROW (2003) ist eine zweiteilige Video- und Filminstallation. Der Videoteil dokumentiert Interviews, die Jankowski vor den Toren der Filmstadt Cinecittà in Rom mit einer ganzen Schar von Filmfans und angehenden Schauspielern führte. Im zweiten Teil der Arbeit zeigen Filmaufnahmen dieselben, nun kostümierten, Schauspieler beim Spielen von Rollen, die zu spielen – laut dem vorhergehenden Interview – ihr grösster Wunsch war. Das Skript enthält ausschliesslich Sätze, die von den betreffenden Personen im Video geäußert wurden. Jede Person spielt also ihre Wunschrolle und bringt ihr jeweiliges Verständnis der Möglichkeiten des Mediums Film zum Ausdruck. Video und Film werden gleichzeitig in aneinander angrenzenden Räumen vorgeführt, wodurch der Betrachter gezwungen ist, zwischen beiden narrativen Parallelpräsentationen hin und her zu wechseln.

Die wahre Version einer Geschichte wird hier jedes Mal durch die Doppelbödigkeit der fiktiven Versionen eingerahmt und hervorgehoben. In seinem Werk wartet Jankowski immer wieder mit neuen Formen der Verdoppelung auf. Bei den Arbeiten, auf die hier eingegangen wurde, kreierte und wahrte er auf ganz spezielle Art und Weise ein gleichzeitiges Neben- und Ineinander von Schein und Wirklichkeit, eine kunstvoll gestaltete oder imaginierte Fiktion, die das, was sich unseren Blicken darbietet, in einen neuen Rahmen stellen oder die sogar ganz an dessen Stelle treten kann.

Als ich die Arbeit an diesem Beitrag aufnahm, kam mir eine Geschichte aus dem Leben von Franz Kafka in den Sinn. Nachdem wir die Arbeiten Christian Jankowskis haben Revue passieren lassen, erscheint diese Episode als relevanter und aufschlussreicher literarischer Vorläufer für die Art und Weise, wie diese Arbeiten dramatisch aufgebaut sind.²⁾

Eines Tages begegneten Franz Kafka und Dora Diamant während eines Spaziergangs im Park einem Mädchen, das weinte, weil es seine Puppe verloren hatte. Kafka sagte dem Mädchen, es solle sich keine Sorgen machen, und erklärte ihm, dass seine Puppe auf Reisen sei und ihm, Kafka, einen Brief geschickt habe. Als das Mädchen ihn misstrauisch aufforderte, ihm den Brief zu zeigen, erklärte er, er habe den Brief zwar nicht dabei, werde ihn aber mitbringen, wenn das Mädchen am nächsten Tag wiederkäme. Kafka hielt Wort und begab sich mehrere Wochen lang jeden Tag mit einem neuen Brief von der Puppe in den Park. In ihren Aufzeichnungen hebt Dora die Sorgfalt hervor, mit der er sich dieser selbstauferlegten Aufgabe annahm und die der auf seine literarische Arbeit verwendeten Akribie in nichts nachstand. Sie erwähnt auch, dass Kafka sich schwertat, ein überzeugendes Ende zu ersinnen, und schliesslich beschloss, die Puppe heiraten zu lassen. Dies machte einen letzten Brief erforderlich, der Beschreibungen der jungen männlichen Puppe, die Verlobung der beiden und die zeitraubenden Vorbereitungen für die Hochzeit enthielt, die den Puppen keine Zeit liessen, weitere Briefe zu schreiben. An diesem Punkt und angesichts dieser erfreulichen Nachrichten bereitete es dem Mädchen keine Schmerzen mehr, sich von seiner Puppe zu trennen.²⁾

Diese Geschichte hat, wie oft auch die Arbeiten von Christian Jankowski, etwas anziehend Unabgeschlossenes. Sie lässt einen lebenswürdigen und einfühlsamen Kafka sichtbar werden, den man sich nach der Lektüre der *Verwandlung* und des *Hungerkünstlers* eher als einen in sich gekehrten, grüblerischen Charakter vorgestellt hatte, gleichzeitig zeigt sie, wie eine gespielte Figur an die Stelle einer anderen genauso fiktiven Figur treten kann, um dadurch ihr wahres Ich zu offenbaren.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Christian Jankowski, *Dramensatz*, Basel, Christoph-Merian-Verlag, 2003

2) Dora Diamant, «Mein Leben mit Franz Kafka» in *Als Kafka mir entgegenkam ... Erinnerungen an Franz Kafka*, Wagenbach-Verlag, Berlin 1995, S. 174–185.

