Sammeln, Konstruieren, Ausstellen, Vermitteln.

Wie sich David Polzin eine fiktive Welt erschafft

Sarah Happersberger über David Polzin

David Polzin hebt auf, was andere Menschen wegschmeißen: Türgriffe, Stühle und Schränke. In seinem Archiv und Bauteillager, der sogenannten *Körperkontaktkunststelle*, häufen sich die Produkte der Wegwerfgesellschaft: Eislöffel, Pizzaräder, Rührstäbchen – alles aus Plastik. Was für den einmaligen Gebrauch bestimmt war, erhält bei dem Berliner Künstler eine neue Wertigkeit. Archäologischen Artefakten vergleichbar, sind die kurzlebigen Alltagsobjekte nebeneinander aufgereiht, graue, braune und weiße Rührstäbchen, schmale Stege mit großem oder kleinem Kopf. In den Vitrinen der Ausstellung und Installation *Obst und Gemüse*, die Polzin 2013 im Zollamt des Frankfurter Museum für Moderne Kunst realisierte, wirkt jedes Exponat wie ein bedeutendes Zeugnis menschlichen Schaffens. Was aber veranschaulichen die Gegenstände, die so sorgsam auf zentimetergenau zugeschnittenen Pappen und eigens entwickelten Displays präsentiert werden? Auf welche Epoche, Region und Kultur verweisen sie – und was macht sie zu schützenswertem Kulturgut?

An Schildern, die über den Fundort und das Entstehungsjahr der Exponate Auskunft geben, mangelt es ebenso wie an Texten zur Bedeutung ihres Designs, Materials und ihrer Verwendung. Im Kontext von Polzins Gesamtwerk wird jedoch schnell klar, dass es dem Künstler nicht um die Zurschaustellung von Kuriositäten des Alltags geht. Der Titel einer seiner Ausstellungen aus dem Jahr 2014, *Möbel und Objekte aus der postimperialen Phase Deutschlands*, verrät mehr über sein Projekt. Die Exponate sind mit Deutschland in einem bestimmten geographischen Raum lokalisiert und durch den Hinweis auf die ‚postimperiale Phase' zeitlich und gesellschaftlich verortet. Vom Künstler konstruiert, ist dieser Zeitabschnitt nicht in Jahreszahlen messbar. Es handelt sich vielmehr um eine fiktive Epoche, die sich vage in der Zeit nach der Wende ansiedeln lässt. Mit dem Begriff des Postimperialismus beschreibt Polzin die Vereinnahmung der ehemals ostdeutschen Gebiete durch die Kultur und Baupraxis des Westens: die Implantierung von Einkaufszentren nach westdeutschem Schema, den Ersatz von Fachgeschäften durch Supermarktketten und die Konstruktion von Reihenhäusern nach BRD-Bausätzen. Die Produkte der imaginierten Epoche verkörpern die ungleiche Verbindung von Ost und West, die mehr oder weniger funktionierende Symbiose von zwei verschiedenen Gesellschaftssystemen und Alltagskulturen.

Die künstlerische Umsetzung des kulturellen Expansionsgedanken lässt sich an einem Stuhl nachvollziehen, für dessen Produktion Polzin einen Plastiksessel bundesdeutscher Herkunft über einen Metallstuhl aus DDR-Zeiten gestülpt hat. Das Verfahren des Künstlers zeigt sich außerdem an den Vitrinen und Raumdisplays der Ausstellungen *Obst und Gemüse* und *Möbel und Objekte aus der postimperialen Phase Deutschlands*. So verschieden die Exponate auch sind, alle wurden gesammelt, bearbeitet oder mit anderen Objekten in Beziehung gesetzt, um neue Formen auszubilden. Die verschiedenfarbigen Plastikbehälter entsprechen in ihrer Reihung ebenso wenig dem alltäglichen Erscheinungsbild wie die Rührstäbchenserie und die Möbelarrangements. Eine Stehlampe aus Metall, ein hölzernes Wandelement mit applizierten Tieren und ein Couchtisch mit Glasdecke – die Exponate entsprechen weder funktionell noch stilistisch gängigen Raumeinrichtungen. Ihre gleichzeitige Präsenz im Raum vermittelt jedoch den Eindruck von einem System, das über die Disparatheit der Einzelstücke hinausweist.

Wenngleich die serielle Anordnung der Alltagsgegenstände an kulturhistorische Schausammlungen erinnert, gibt es doch einen entscheidenden Unterschied zwischen Polzins Ausstellungen und klassisch-musealen Präsentationen: die Originalität der Objekte. Die Exponate des Künstlers stammen zwar von der Straße, von Dachböden und aus anderen Alltagszusammenhängen. Sie wurden aber erstens teilweise modifiziert und verweisen in der Präsentation zweitens nicht auf den Kontext, dem sie entnommen wurden. So authentisch die Objekte auch erscheinen – in ihrer Rolle als kulturelle Zeugnisse einer Epoche, die es in dieser Definition nie offiziell gegeben hat, sind sie Fakes. Inwiefern der Künstler die Grenze zwischen Realität und Fiktion bewusst verwischt, zeigt sich insbesondere an der Publikation *Marken, Zeichen, Signete aus der postimperialen Phase Deutschlands*. Die Bild- und Wortmarken, die in dem Buch versammelt sind, stehen für Firmen, die nur in der Vorstellung des Künstlers existieren. Mehr noch: es sind erfundene Logos für erfundene Unternehmen. Wer ohne Vorwissen durch die Publikation blättert, fällt leicht herein. Die Logos wirken in ihrer Abstraktion und Prägnanz nicht nur professionell, sondern lassen auch auf vermeintliche Unternehmensphilosophien schließen – dem Ideal einer guten Bildmarke entsprechend.

Die Strategie des Fakes ist für Polzins Arbeit insofern grundlegend, als sie die Dekonstruktion musealer Praktiken ermöglicht. Indem der Künstler die Sammlungs- und Präsentationsmodi kunst- und kulturhistorischer Museen zitiert, zugleich aber deren Originalitätsprinzip untergräbt, regt er dazu an, die standardisierten Inszenierungspraktiken und Grundsätze von Museen auf ihre Bedeutung und Wirkmacht zu befragen. Ist die Originalität der Exponate tatsächlich entscheidend, um belastbare Aussagen über eine historische Epoche oder gesellschaftlich relevante Entwicklungen treffen zu können? Welchen Einfluss hat die Auswahl und Präsentation der Exponate auf die Welt, die in den Köpfen der Betrachter evoziert wird? Ist die durch Objekte vermittelte Kultur zwingendermaßen authentischer wenn das Objekt als reale Spur derselben fungiert? Und sind Ausstellungen und Schausammlungen nicht eher Orte der Konstruktion als der Rekonstruktion von Welten?

Praktiken der Inszenierung und Vermittlung von Kunst- und Kulturgegenständen im Kontext von Ausstellungen, Museen und Schatzkammern sind auch schon in früheren Arbeiten von David Polzin ein Thema. In *Velten I*, einer Installation aus dem Jahr 2008, spielt ein Schrein eine zentrale Rolle. Im Inneren eines papiernen Raums, der mit einer Schranke, einem Pförtnerhaus und einer Sprechanlage vor ungebetenen Gästen geschützt ist, wird auf einer pyramidalen Konstruktion eine Reliquie präsentiert. In einem mit Transparentfolie bespannten Kasten in einer Halterung befestigt, ist ein angeblicher Zweig aus dem brennenden Dornbusch, in dem Gott Mose erschien, in lilafarbenen Licht den Blicken der Besucher ausgesetzt. Sowohl die Zugangsbeschränkung als auch das Reliquiar und seine Beleuchtung verweisen auf die Inszenierungsstrategien, die in Domschatzkammern und Kirchen traditionell zum Einsatz kommen. Unter Annahme ihrer Authentizität werden die Überbleibsel von

heiligen Orten und Personen in aufwendig verzierten Gefäßen, Behältern und Räumen in Szene gesetzt. Wie sich am Beispiel von Polzins Arbeit nachvollziehen lässt, wird die Aura der einst profanen Materialien durch die spezifische Inszenierung nicht nur erhöht, sondern überhaupt erst geschaffen. Gemeinsam mit weiteren Gegenständen ausgestellt, ohne Beleuchtung in einem frei zugänglichen Areal präsentiert, würde das winzige Objekt von den Besuchern nicht als vergleichbar wertvoll eingeschätzt, ja vielleicht sogar übersehen.

Die Bedeutung der Aura in der Kunst der Moderne zieht sich ebenfalls durch das Werk von David Polzin. Seine Ausstellungs-Installationen indizieren mit ihren weißen Wänden und den in sich geschlossenen, künstlichen Raumkörpern die Ästhetik des White Cube. Dem Kultraum vergleichbar, als den Brian O'Doherty den Galerieraum der Moderne beschreibt, wird in *Möbel und Objekte aus der imperialen Phase Deutschlands* jedes Exponat von der Alltagswelt ferngehalten, nicht einmal Schilder stören die zeitlose Präsenz der künstlerischen Erscheinung der Möbel und Objekte. Durch die mangelnde Erläuterung der Gegenstände wird unmittelbar ersichtlich, dass die Exponate in den Vitrinen und Raumkompartimenten in ihrem spezifischen Arrangement das Kunstwerk verkörpern und nicht als Einzelstücke zu verstehen sind, denen nicht ausreichend Raum zur Wirkung zugesprochen wurde.

Im *Panik Room* (2008), seiner Abschlussarbeit an der Berliner Kunsthochschule Weißensee, verzichtet Polzin ganz auf Ausstellungsgegenstände. Die weißen Wände des mehrgängigen Raumkomplexes sind lediglich durch schmale Schlitze rhythmisiert, Kunstwerke sind auf den ersten Blick keine zu sehen. In der Tradition von Yves Klein, der 1962 mit einer Ausstellung der Leere in die Kunstgeschichte einging, inszeniert Polzin eine Geste. Im Fokus seiner Arbeit stehen allerdings weder Fragen der Fülle und der Leere noch die Wirkung von Objekten und Galerieräumen. Polzin interessiert sich vielmehr für diejenigen, die in O'Dohertys Beschreibung des White Cubes nicht vorgesehen sind: die Besucher. Die Schlitze in den Wänden stehen für ein Überwachungssystem, das die Kunstinteressierten zum Opfer der Blicke anderer Gäste macht und sie zugleich dazu ermächtigt, sich selbst als Spione zu betätigen. Mit dem Betreten des *Panik Rooms* werden sie zu Probanden eines Experiments, in dem das Verhalten in künstlerisch gestalteten Räumen getestet wird. Polzin begnügt sich jedoch nicht dabei, die Besucher bei ihrem Gang durch seine Arbeit zu beobachten. Er konzipiert den Raum bewusst als blendend weißes Labyrinth, um den Besuchern die Orientierung zu erschweren. Seine Aufforderung an die Besucher, ihre Hände in die Schlitze in der Wand zu stecken, muss in diesem räumlichen Kontext beängstigend wirken – ist doch im Vorhinein nicht klar, was mit ihnen geschehen wird. Mit dem Wissen, dass die Hände lediglich als Modelle für Zeichnungen dienen, erweist sich das Unbehagen retrospektiv als unbegründet, aber einem Werkerlebnis klaustrophobischer Natur wird dieser Eingriff dennoch zuträglich sein.

Ein vergleichbares Spiel mit den Konventionen des Ausstellungsbesuchs war auch Teil von Obst und Gemüse. Um die Vitrinen mit den Rührstäbchen und anderen Exponaten betrachten zu können, mussten sich die Besucher auf ungewöhnliche Bedingungen einlassen. Am Eingang der Ausstellung wurden sie von einem Pförtner aufgefordert, ihren Pass abzugeben, anschließend beförderte man sie einzeln in hölzerne Container. In deren Innerem wurden sie nacheinander bis zum Verlust der Orientierung durch den Ausstellungsraum geschoben, lediglich kurze Unterbrechungen ermöglichten die Besichtigung ausgewählter, in sich abgeschlossener Raumkompartimente mit verschiedenen Objektanordnungen. Im Gegensatz zu einem konventionellen Ausstellungsbesuch war den Besuchern die Freiheit genommen, selbst zu entscheiden, welche Exponate sie in welcher Reihenfolge und wie lange rezipieren wollten. Die Aufgabe der Selbstbestimmung ging jedoch mit dem Gewinn des Wissens einher, welche zeitlichen und räumlichen Bedingungen für den Ausstellungsbesuch in westlich sozialisierten Museen als Standard angenommen werden. Die Reflexion der musealen Praktiken, dem

Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln, zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk von David Polzin. Er sammelt, restauriert und präsentiert Alltagsgegenstände, um mit ihnen der Öffentlichkeit Zugang zu einer Welt ermöglichen, die in unserem Raum-Zeit-Kontinuum in dieser Form nicht erfahren werden kann. Zugleich entwirft er Räume und Ausstellungen mit Handlungsanweisungen, die auf das Rezeptionsverhalten im Museum abzielen. Normbrüche sind hierbei bewusst einkalkuliert, um eine Auseinandersetzung mit den standardisierten Inszenierungstechniken und Verhaltensnormen im Museum anzuregen. Mit werkübergreifenden Projekten wie der Postimperialen Phase Deutschlands, aber auch mit individuellen Architekturen führt der Künstler exemplarisch vor, welches Machtpotential Museen und Ausstellungsmachern zukommt. Durch die Auswahl, Aufbereitung und Zuschaustellung der Exponate verfügen sie über die Möglichkeit, reale und fiktive Welten in den Köpfen der Besucher zu generieren, strukturieren und transformieren – und sie sind in der Lage, die räumliche, körperliche und zeitliche Beziehung der Besucher zu den Exponaten durch Rezeptionsvorgaben zu steuern und damit spezifische Erfahrungen hervorzurufen. Als Rezipienten der Arbeiten von David Polzin dürfen wir gespannt sein, wie der Künstler seine Macht künftig einsetzen wird, um in unseren Köpfen fremde Welten zu evozieren und außergewöhnliche Werkerlebnisse zu provozieren.

Sarah Happersberger, 2015