Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski

Artikel: Cosima von Bonin : Material und Poesie : Cosima von Bonin - die ersten zehn Jahre = material and poetry : Cosima von Bonin - the first ten years

Autor: Diederichsen, Diedrich / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681071

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

COSIMA VON BONIN, JOSEF STRAU, exhibition space Münzstrasse, 1990, installation view, 32 balloons / Ausstellungsraum Münzstrasse, Installationsansicht, 32 Ballons.

Material und Poesie

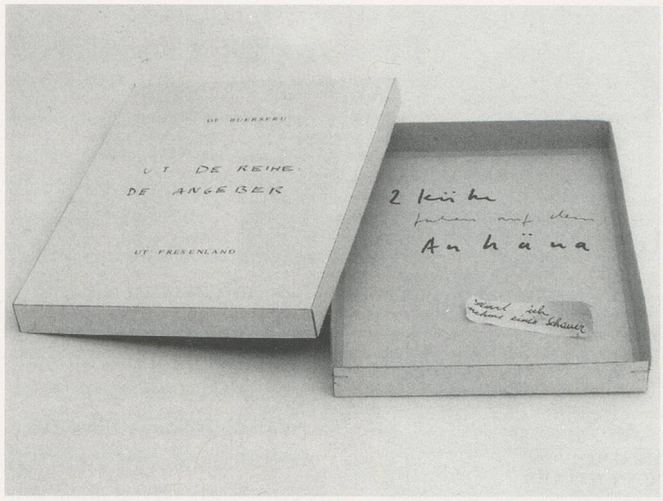
1. Material

Meine erste Frage ist vielleicht nicht ganz erlaubt. Die meisten (wenn nicht alle) Arbeiten, die Cosima von Bonin zwischen den frühen 90er- und den frühen Jahren dieses Jahrtausends gezeigt hat, sind nicht ausgeführt, sondern ausgesucht, zusammengestellt, konstelliert. Es scheint also – zumindest von ganz weit weg gesehen – nicht um Gestaltung und Bearbeitung zu gehen, sondern um Setzung. Und dieser Überlegung folgt natürlich die Frage nach dem Charakter dessen, was da gesetzt wurde. Da es nicht bearbeitet ist, muss es ja roh sein, müsste also schon als Material etwas zu bieten haben.

Haben aber Künstler überhaupt noch einen Materialbezug, ist das in einer, wenn auch erneuerten Weise immer noch die erste Frage, die zu ihren Besonderheiten führt? Ich habe mir die Frage selten gestellt, sie erscheint mir zunehmend unwichtiger. Schliesslich läuft alles Material auf die berühmten Einsen und Nullen hinaus, leistet von sich aus kei-

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und lehrt in Wien und Stuttgart. Seine jüngsten Publikationen sind: *Argument Son* (2007); *Golden Years* (2006); *Musikzimmer* (2005); *Personas en loop* (2005); *Sexbeat* (Neuauflage, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Eigenblutdoping – Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008).



COSIMA VON BONIN, DER BUERSFRU UT FRESENLAND (The Farmer's Wife From Friesland), 1992, Edition Texte zur Kunst.
(PHOTO: TEXTE ZUR KUNST, BERLIN)

Cosima von Bonin – die ersten zehn Jahre

DIEDRICH DIEDERICHSEN

nen Widerstand, berechtigt nicht zur Entwicklung von Obsessionen, die der Rede wert sind. Ein paar gibt es noch, die traditionell mit einem bestimmten Material arbeiten und gelegentlich einen Wechsel inszenieren, der dann aber nur noch den eingeschworensten Sammlern einen Eintrag mit Rotstift im Taschenkalender wert ist. Alle anderen haben bestimmte Anliegen, Themen oder auch Arbeitsgewohnheiten, die man in einem höheren Sinne zum Material erklären könnte – der höhere Sinn ist aber gleichzeitig ein Königsweg in die Beliebigkeit. Wozu brauche ich denn einen Materialbegriff, wenn eh alles zum Material erklärt werden kann und dann eine wie metaphorisch auch immer gemeinte Unterscheidung Material/Bearbeitung gar nicht mehr möglich ist? Beziehungsweise der Begriff des Materials auf den des Gegenstands übergeht.

Bei den Arbeiten und Projekten von Cosima von Bonin hat mich aber entgegen all dieser ungeduldigen Reaktionen gegenüber Belebungsversuchen einer Materialästhetik oder gar -metaphysik etwas von jeher frappiert, das mich dennoch von Material reden lässt. Was heisst das? Natürlich drängt sich ein solcher Eindruck immer dann auf, wenn etwas im Raum steht, im weissen vor allem, das sonst nichts ist als Material – also Effekte verbreitet, die vom Minimalismus gelernt haben. Tatsächlich gibt es Arbeiten von Cosima von Bonin, die zumindest oberflächlich

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

eine solche Ausstrahlung haben, gerade neuere. Pflanzen, Heu, Stroh, Getreide. Der ganze Kosmos der materialinduzierten Bauerndichtung, der einen Teil ihrer Arbeit thematisch unterfüttert, Poesie ungewohnter und herber Präsenz.

Ebenso auffällig sind Arbeiten, die statt von Präsenz von vollkommener Absenz leben: Die erste Ausstellung (Ohne Titel, Galerie Christian Nagel, 1990), die ich je von ihr gesehen habe: fünf spröde Schwarzweiss-Photos, zu denen man sich eine Geschichte erzählen lassen konnte. Material – fast so virtuell wie das der Buchstaben.

Ich habe über diese Extreme – ostentatives Material/Nullmaterial – im Zusammenhang mit Cosima von Bonins Arbeit nie nachgedacht, weil sie weder das berührten, was das jeweils Wichtige einer Ausstellung war, noch abstrakt stark genug waren, um sich im Laufe der Zeit als System oder Schema zu sedimentieren. Mir fällt das erst jetzt in der Rückschau auf, indem ich denke, wie ein Kurator denkt, der Werke in Zusammenhänge bringt, Linien entdeckt. Und gerade in diesem Zusammenhang bekommt dieser eigentlich nur zart wahrnehmbare Zug von Kohärenz eine Bedeutung: indem er nämlich die zu nahe liegende Verbindung zerstört, die zwischen den entscheidenden Polen des Nullmaterials (Text, Idee) zu dem der Nullbearbeitung entsteht. Immer dann, wenn zum Beispiel zu einem blossen Satz oder Wort auch nichts Nennenswertes hinzukommt. Etwa bei meiner Lieblingsarbeit, einer Edition für *Texte zur Kunst*.

Es handelt sich hierbei um eine Pappschachtel im DIN-A5-Format, die je oben und unten mit «Der Buersfru» und «Ut Fresenland» bedruckt ist, jeweils etwas unregelmässig spationiert. Dazwischen steht – quasi als Titel – in Tintenversalien handgeschrieben: «Ut de Reihe: De Angeber». Öffnet man die Schachtel, liegt darin ein Blatt, auf das mit unterschiedlich dicken Filzschreibern in Handschrift geschrieben steht: «2 Kühe fahren auf dem Anhäna», auf einem Streifen Tesa-Krepp steht: «Karl ich nehme einen Schauer». Man könnte die umwerfende Wirkung dieses Meisterwerks aus dem Jahre 1993 sicher auf seine Lakonie schieben, einer Lakonie, die dem «Gegenstand», wortkarg-norddeutsch-unfreiwilliger Humor, Assoziationshof: Ostfriesland, entspricht.

Man könnte weiterhin sagen, dass das gezielt ärmlich gesetzte Material tatsächlich perfekt verstärkt und unterstreicht, was durch Sätze, Thema, Idee und so weiter vorgegeben ist. Aber eine weitere Stärke der Arbeit besteht tatsächlich darin, dass sie die mit jedem Kunstnachvollziehen verbundene, vorgestellte Produktionslogik (Einfall, Umsetzung, Materialwahl und -bearbeitung, Ergebnis – oder so) um-

dreht. Unabweisbar drängte sich mir damals diese Umdrehung auf: Gegeben seien ein Schachtelkarton, holzhaltiges Papier, anderswo geortete Sätze, eine bestimmte poetische Stimmung. Das hier wie nicht zum letzten Mal auftauchende «Thema» Bauern und Landleben ist nur landläufiges narratives Korrelat für eine schon anderswo fertiggestellte Lakonie und einen schon formulierten Humor. Mein Eindruck ist also der, dass das unbearbeitete Material, sei es an sich ein reiches auffälliges oder selber ein unauffälliges Nullmaterial, in Cosima von Bonins Arbeit eine gewisse Vorgängigkeit geniesst.

Dieser Eindruck oder mein rekonstruktives Gefühl beim Verarbeiten sagt ziemlich klar, dass solch unbearbeitetes, monumentales Material hier vor jeder Spezifizierung, vor jeder diskursiven Sinngebung steht. Diese kann stattfinden oder nicht stattfinden – eigentlich ist es den primär ausgesuchten Sachen egal. Was nun Verschiedenes bedeuten kann, nährt verschiedene Künstlerselbstverständnisse:

Zum einen kann man diese Vorgängigkeit der Materialebene als einen pan-ästhetischen Zugang zur Welt missverstehen, ihre Arbeit als eine Art verzauberndes Arrangieren, ein Berühren des Alltäglichen mit einem Zauberstab, durch den zu Kunst wird, was bis dahin eher spröde war. Dieser Eindruck ist ganz falsch, er würde das, was mir als primär erscheint, als beliebig deuten; der Stab könnte ja alles berühren. Es geht aber ganz leicht erkennbar nicht darum, irgendetwas normalerweise Sprödes und daher Kunstfernes zu nobilitieren, sondern es geht darum, dass bestimmte, und nur ganz bestimmte spröde, schwache und weiche Materialien mit einer bestimmten Poesie verbunden sind – also eine Sprache schon haben, eben gerade nicht verwandelt und bearbeitet werden müssen.

Sie sprechen aber auch nicht minimalistisch von sich selbst. Es geht nämlich – zum anderen – auch nicht darum, bestimmten schwachen Materialien das bisher nicht gehabte Recht zuzuerkennen, für sich zu sprechen. Denn die Materialien, um die es hier geht, sprechen zwar schon, aber nicht für sich, sondern von einem komisch-lakonischen Zusammenhang. Und das wäre die allem zugrunde liegende poetische Behauptung bei Cosima von Bonin. Oder anders gesagt: Der erschliessbare, nahe liegende und dennoch über jede denotative Bedeutung des Materials als Zeichen wie auch über jede Selbstbezüglichkeit seiner Präsenz hinausgehende Inhalt der möglichen Stoffe, Gräser und gefundenen Artefakte ergibt so etwas wie eine seltsame orchestrale Färbung. Er ist so etwas wie ein Repertoire, eine finite Menge der anspielbaren Stimmungen, ein Genre-Fächer – aber, ABER, die jeweils konventionelle Setzung, die schon fertige Verbindung von Material mit Inhalt, von Zeichen mit Denotat wird nicht übernommen, auch nicht verfremdet oder durchgestrichen. Nur die Art der Verknüpfung von Material mit einem dann neu und individuell entwickelten Inhalt stammt aus dem Gras, dem Stoff, dem Bauerndrama. Es ist der Wunsch, das ganz Neue so zu sagen wie etwas schon eher kitschig Uraltes.

Das Problem, das andere Künstler durch Getrommel auf die eigene Brust und den Bezug auf Politik zu lösen versuchen, das Legitimationsproblem, wird hier gelöst, indem erst einmal Legitimität a n s i c h zärtlich buchstabiert und wohl auch dekonstruiert wird. Weder um darauf zu verzichten, noch um wirklich auf die Ergebnisse dieses Akts vertrauen zu können, sondern eigentlich zunächst mal, um diese Herstellung von Legitimität zur wichtigsten – komplett ungelösten – Aufgabe von Kunst zu erklären. Der Rückgriff auf seltsam Vertrautes kritisiert dieses nicht, es ist eher ein Zug, den Cosima von Bonin einmal als ihre «Feigheit» benannt hat: Der Wunsch, nicht selber aussprechen und verantworten zu müssen, was der letzte Grund des Funktionierens von poetischer Setzung, Humor und Lakonie in der Materialfrage denn sei, dies lieber einer Farce von Traditionalität zu überlassen. Dies allerdings, dieser «feige» Zug, ist natürlich längst selber zu einem Teil der poetischen Welt geworden, er ist möglicherweise genau der Anteil der ganzen Anordnung, der für meine Bezeichnung «poetisch» verantwortlich ist.

2. Poesie

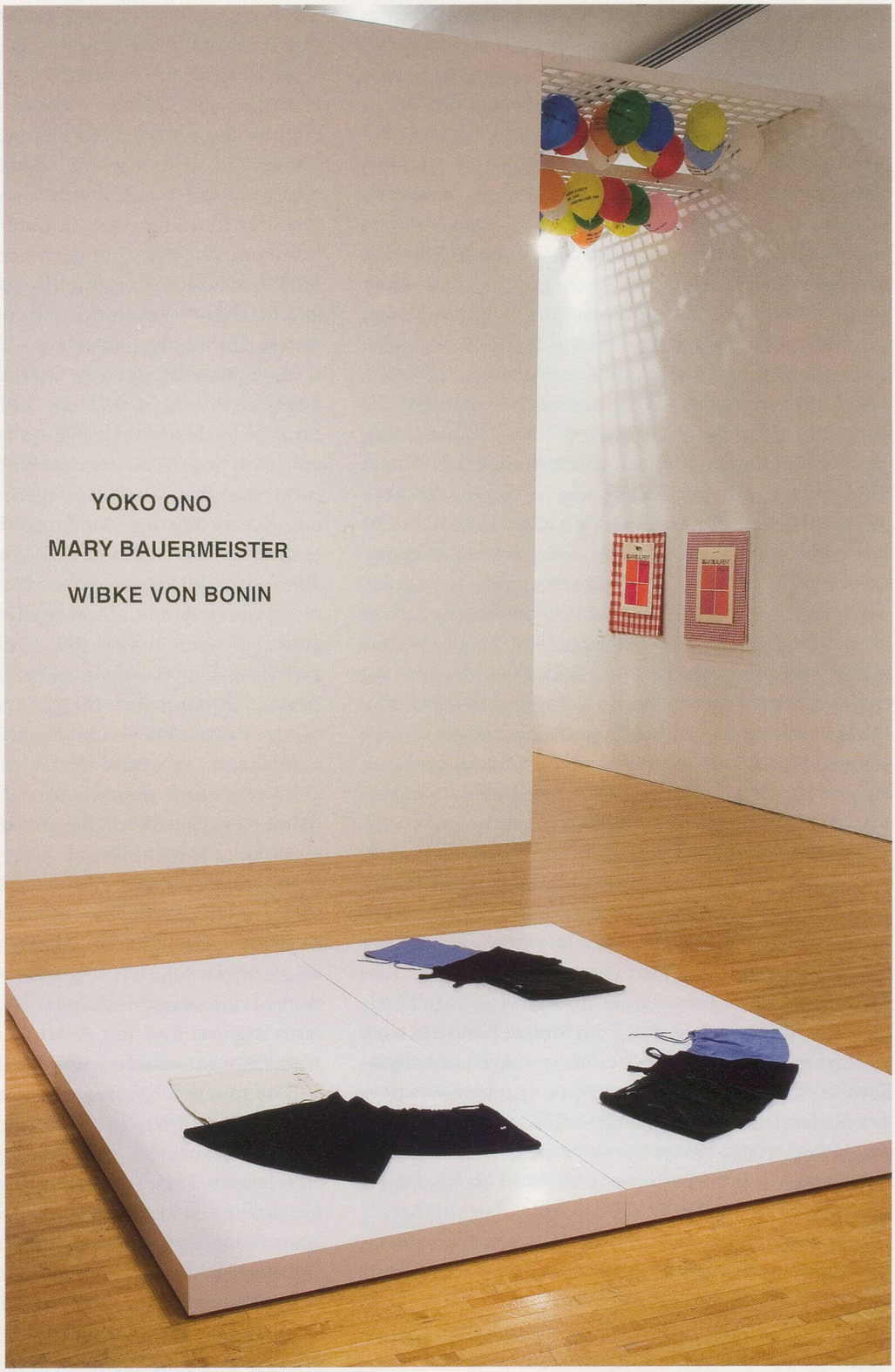
Trotzdem ist der Inhalt oder Bezugspunkt dieser poetischen Haltung nicht nur die Begründung von Kunst selbst, nicht nur die prinzipielle Komik der Begründung von Kunst, des Kunstanspruchs. Dies wäre eher der Bezugspunkt für einige der Künstler und Künstlerinnen, mit denen Cosima von Bonin

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

entweder zusammengearbeitet hat, oder auf deren Werk sie sich zitierend oder in der Geste der Hommage bezogen hat.

Das Neue an ihrem Beitrag, sein Spezifikum, ist eher eine Kunst, die sich auf die Komik, Lakonie oder Melancholie in den Begründungsmöglichkeiten der Kunst bezieht – in ihren begrenzten Möglichkeiten – und materielle Zeichen einigermassen sicher oder plausibel oder geeignet mit einer möglichst offenen, aber möglichst doch klaren Bezugnahme zu verknüpfen, eben gerade zu erweitern. Und zwar um einen Inhalt. Indem sie zusätzlich thematisiert, dass nicht nur das Sagen, Sprechen, Zeigen von Arbeiten mit Kunstanspruch a n s i c h erschüttert oder zum Lachen ist, sondern dass dies auf besondere Weise gilt, wenn es sich um ganz bestimmte Aussagen handelt, um solche Aussagen, die mit einem bestimmten Anliegen verbunden sind, sagt sie, dass der Verlust der poetischen Sprache nicht nur der Verlust eines Modus wäre, sondern eines mit gutem Grund, einem Grund, der aus seinen Gegenständen sich herleitet, gewählten Modus.

Müsste man nicht sowieso so weit gehen und sagen: Hat es denn überhaupt einen Sinn, die Krise oder den komischen Abgrund zu benennen, der klafft, wenn man Arbeit als Kunst deklariert, wenn man nicht mit benennt, wozu diese Deklaration überhaupt gut sein kann oder einmal gut war oder zu was sie gedacht war? Für manche der Künstler und Künstlerinnen, auf die sich von Bonin bezieht oder beziehen könnte (also poetische Konzeptualisten der ersten Generation von Marcel Broodthaers bis Bas Jan Ader), war dieses Wozu des in die Krise geratenen Kunstanspruchs durchaus noch eine Selbstverständlichkeit, eine, die aus den traditionellen ästhetischen Begründungen kam und deren Krise mit der generellen Krise des Kunstanspruchs zusammenfiel. Die Krise oder Komik des Kunstanspruchs war gleichzeitig die Krise der Schönheit an sich. Man konnte die verschiedenen Verluste noch für ein und denselben halten – was heute bescheuert wäre (heute kann man wissen, dass alles, was man verlieren kann, eh ständig neu begründet und erarbeitet sein muss, und dass das, was man dabei verliert, natürlich



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

auch eine grosse Erleichterung sein kann – aber das ist etwas anderes).

Der Generation, aus deren Erfahrungen heraus von Bonin arbeitet, begegnete dagegen die Kunst und ihr Betrieb schon immer als ein System, das Schönheit nur an seinen Rändern und oft nur unwillkürlich verursachte, als ein System, das seine Existenz – post-avantgardistisch – ganz anders begründete: politisch, zynisch-ökonomisch, kommunikationstheoretisch oder noch anders. Schönheit tauchte allenfalls in zynischen oder vulgären Reden auf. Oder eben als der metakünstlerische Formalismus, der in der Willkür der Verankerung der externen Begründungen selbst, in der Metahandschrift der individuellen Vernichtung von Individualität und Subjektivität wiederum eine melancholische Schönheit zweiter Ordnung zeigen wollte, die aber meist auf Vorstellungen künstlerischer Individualität fusste, die dann doch wieder aus der ersten Ordnung kamen oder diese zu restituieren suchten. Das war ein Thema der 80er-Jahre: das X nach dem Ende von X, das unmögliche X, das Dennoch-X, das gescheiterte, aber darum gerade schöne X etcetera. Daher gibt es dann auch bei von Bonin ständig das Subthema (aber eben auch nur Subthema), die paradoxe Aufgabe zu lösen, ganz ohne Hände, freihändig («Look Ma, no hands!»), eine handschriftliche Spur im verklärt hochmodernistischen Sinne zu hinterlassen.

Wenn man diese Lage vorfand, musste man sich zwei Dinge fragen: zum einen, ob die durch externe Begründungen (also ohne Schönheit) legitimierte Kunst nicht auch in eine Krise geraten war, wie die beschaffen war, was darin genau gefährdet war, was nicht mehr gesagt werden konnte, das zu sagen sich aber noch lohnen könnte. Zum anderen musste man sich fragen, was die Entdeckung einer melancholischen Schönheit zweiter Ordnung, eines Humors der Fortsetzung der Kunst- und Künstlerbehauptung zu bieten hatte jenseits einer nur reaktionären Rekonstruktion und einer nur defensiven Rückzugsbewegung. Meine These wäre es nun, dass die Arbeit von Cosima von Bonin sich im Wesentlichen durch die doppelte Bestimmung auszeichnet, diese beiden Herausforderungen anzunehmen, ohne über eine billige Gewissheit verfügt zu haben, die nach dialektischer Art schon dafür Sorge tragen wird, dass beide Stränge sich noch begegnen werden und zu einem guten Ende führen würden.

Entscheidend für Forschungen dieser Art war allerdings die Tatsache, dass zu Beginn ihrer öffentlichen Produktion beide Positionen nicht nur in Köln, wo sie lebt und arbeitet, jeweils ziemlich entwickelt waren. Es gab einen institutionellen (Galerien, Zeitschriften) und sub-institutionellen (Kneipen, Partys) Rahmen, der die Unentschiedenheit dieser Fragen lebte – was allerdings nichts daran änderte, dass die beschriebene Arbeitsteilung noch bis weit in die zweite Hälfte der 90er-Jahre ziemlich intakt blieb und Ansätze wie der von Cosima von Bonin singulär blieben. Wie geht nun die Verbindung dieser zwei Stränge in den frühen 90er-Jahren? Nun, zum einen gab es einen Weg, der sich auch in parallelen Kulturen wie dem Musik-Underground anbot: Der Blick auf die verehrten, wiederentdeckten oder immer noch allgemein vergessenen Vorbilder aus den 60er-, 70er- und 80er-Jahren konnte sein eigenes Fasziniertsein vielleicht einmal selber ansehen und dann andere Fragen stellen. Bei Cosima von Bonin führten diese Fragen schon 1990 zu solchen nach dem Zusammenhang zwischen Karriere und Anerkennung. Bei ihrer ersten Einzelausstellung (die sie gemeinsam mit Josef Strau ausrichtete) verwiesen auf Luftballons geschriebene Namen und Geburtsdaten von Klassikern der Konzeptkunst im Zusammenhang mit dem Datum ihrer ersten Einzelausstellung auf das prekäre Problem, Gehör zu erheischen, wenn noch von keiner offiziellen Seite Wetteinsätze platziert sind. Gleichwohl liess die materialistisch-kritische Geste, im Übrigen von einem lebenden Bild beziehungsweise einer Performance der Künstlerin ergänzt und mit Ausrufezeichen versehen, die andere Geste, nämlich die der Hommage, intakt.

Das entsprach einerseits einer bestimmten Stimmung, nach der eine beharrende, aggressive Kritik nicht nur antiquiert und peinlich sei, auch Kritik sich letzten Endes nur selbst als Geste zitieren könne, andererseits war dies auf einer viel ernsteren Ebene eine durchaus wegweisende Weichenstellung: Die respektlose Aufarbeitung einer Epoche und vor allem des immer wieder aufgeführten Aufarbeitens anderer Epochen kann nur aus der Perspektive desjenigen etwas bringen, dem an den Arbeiten, Konti-

nuitäten, Linien, um die es dabei geht, etwas gelegen ist. Der kritische Witz ist nur erträglich und mehr als jene ironische Unterhaltungsmusik der 90er-Jahre, wenn er mit einem ernsten, nicht relativierbaren Einsatz verbunden auftritt. Die Arbeit mit (selbst gemachten) Photos übers Angeln und exklusive englische Männer-Clubs wurde von einer Einladungskarte angekündigt, die André Cadere als einen von sich selbst geangelten Fisch zeigt.

Der zweite Schritt in der Bearbeitung und Thematisierung des Fan- und Hommage-Problems war der fast schon didaktische Hinweis auf – marginalisierte oder zumindest nicht zentrale – weibliche Produzentinnen. Die Reihe Yoko Ono/Mary Bauermeister/Wibke von Bonin war freilich so heterogen, dass sich ganz unterschiedliche Gründe für eine «Wiederentdeckung» oder einfach nur eine Würdigung oder Hommage anführen liessen. Nur Mary Bauermeister erfüllte die klassischen Kriterien für eine Abwesenheit, auf deren politischen Charakter eine feministische Kritik und Historiographie hätte eindeutig verweisen können. Schon bei Yoko Ono handelte es sich eher um eine (sexistische, aber auch anderweitig motivierte) Fehlbewertung, die auch aus der extremen Biographie der Künstlerin resultierte – die wiederum natürlich nicht (wie meist geschehen) nur als eine Sequenz von Entscheidungen eines souverän über seine Biographie verfügenden Künstlers zu lesen (...und dann lernte sie John Lennon kennen) wäre, sondern ebenfalls einer feministischen Revision bedürfte, die aber anderes aufzuarbeiten hätte als die Art und Weise, wie Mary Bauermeister, eine enorm einflussreiche Frau der 60er-Jahre-Avantgarde in New York und Köln, aus der Geschichte heraus geschrieben wurde.

Wibke von Bonin ist schliesslich eine Fernsehjournalistin, die dem Vernehmen nach mit der Künstlerin weitläufig verwandt ist. Als Kunstexpertin dürfte sie am bekanntesten für die volkspädagogische Reihe «1000 Meisterwerke» geworden sein. Ihre Einbeziehung öffnet das von den ersten beiden Namen konstituierte Feld – fehlbewertete Frauen aus dem Kunstmilieu der 60er-Jahre – trotz einiger Gemeinsamkeiten der Journalistin mit den Produzentinnen nun fast bis zur Beliebigkeit: wäre nicht der Name, der dem Namen der Künstlerin gleicht und so ihre Signatur in diese Verknüpfung mit historischen Figuren in einer Weise hineintreibt, die den unrelativierbaren Ernst aufruft, von dem oben die Rede war.

Wenn die ursprünglich humorvoll-poetische Redeweise als gegeben da ist, wird es entscheidend wichtig, eine Form zu finden, die Ernst garantiert, ohne diese gegebene Redeweise zu durchkreuzen oder zu relativieren. Plötzlich steht da der eigene Name in seiner ganzen bitterernsten anrufenden Aggressivität. Uff, zum Glück ist es nur der einer semiprominenten Kunstjournalistin, vielleicht sogar eine Witzfigur, ein Witz, dass ihr Name hier erscheint. Und es ist doch der eigene, die ganze Anmassung, sich Künstler zu nennen und neben andere Namen zu stellen, steht da, angeschrieben an die Wand einer Messekoje der Galerie Nagel. Es ist eben nicht nicht so gemeint, und trotzdem ist es möglich, ganz entschieden das Wie zu wechseln, das anzeigt, wie es gemeint ist.

Diese Wechsel sind aber auch wieder keine zufälligen Wechsel. Es geht nicht darum, geeignete Tonlagen zu finden. Es handelt sich jeweils um zwei Möglichkeitsbedingungen: ernst sein zu können und darauf zu beharren und endlos und unbeendbar komisch sein zu können; denn die Dinge hören ja nicht auf, lustig und lächerlich zu sein, wenn man es ihnen befiehlt, im Gegenteil. Dass aber diese beiden Modi einander bedingen, heisst noch nicht, dass die beiden oben genannten Stränge schon zusammengefunden hätten. Wir wissen, dass es einen Ernst gibt, der Voraussetzung dafür ist, dass es sich lohnt zu lachen (und umgekehrt), aber wie und auf was dieser Modus des Ernsten gerichtet ist, wissen wir nur andeutungsweise, auch nicht, ob seine Richtung eine Möglichkeit unter vielen ist oder die einzig mögliche oder die einzig mögliche in dem System dieser Künstlerin. Dies erfahren wir erst in den nächsten zehn Jahren. Und dafür gebe ich das Mikrophon weiter an unsere Live-Reporter.

1) Cosima von Bonin und Josef Strau, «Installation Münzstrasse Hamburg», 1990, Ausstellungsraum Münzstrasse 10, Hamburg.

Gekürzte und bearbeitete Fassung eines Textes, der unter dem Titel «Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht Böse ist» im Katalog *The Cousins* des Kunstverein Braunschweig (2000) erschienen ist.

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Material and Poetry

1 Material

The first observation I would make is perhaps not entirely permissible. Most, if not all, of the works shown by Cosima von Bonin between the early 1990s and early 2000s were not so much carried out as sought out, pieced together, configured. So it would seem—at least from a considerable distance—that they are not about forming and processing materials, but about a kind of positioning. Naturally, this leads one to question the nature of what is being positioned. In this case, since it has not been processed, it must be raw, which means that the material itself must have something to offer.

But, do artists still have real relationships to materials? Is this still even a relevant first question to ask and one likely to lead to a work's distinguishing features? I've rarely asked myself that question; to me it has become increasingly inconsequential. In the end, all material things boil down to the famous "ones" and "zeros," offering no resistance and no justification for the pursuit of worthy artistic obsessions. Still, there are artists who chose to devote themselves

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Vienna and Stuttgart. His most recent publications are: *Argument Son* (2007); *Golden Years* (2006); *Musikzimmer* (2005); *Personas en loop* (2005); *Sexbeat* (new edition, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Eigenblutdoping – Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008).

to the study of one particular material over a long period of time, occasionally, demonstratively, changing to another material (which is a red-letter day only to the most dedicated collectors). But the raw material most artists work with is a particular interest, a theme, or a work pattern—a different sense of the word "material," perhaps, but clearly the most fruitful in being so open-ended. What then do I aim to attribute this sense of materiality to, if anything can be described as "material"? Maybe it's no longer possible to distinguish between a work's material and its process, especially when the concept of a material completely merges with what a work is attempting to communicate.

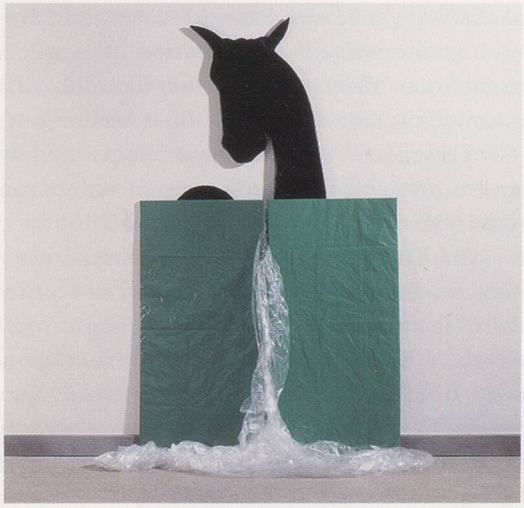
Cosima von Bonin—the First Ten Years

DIEDRICH DIEDERICHSEN

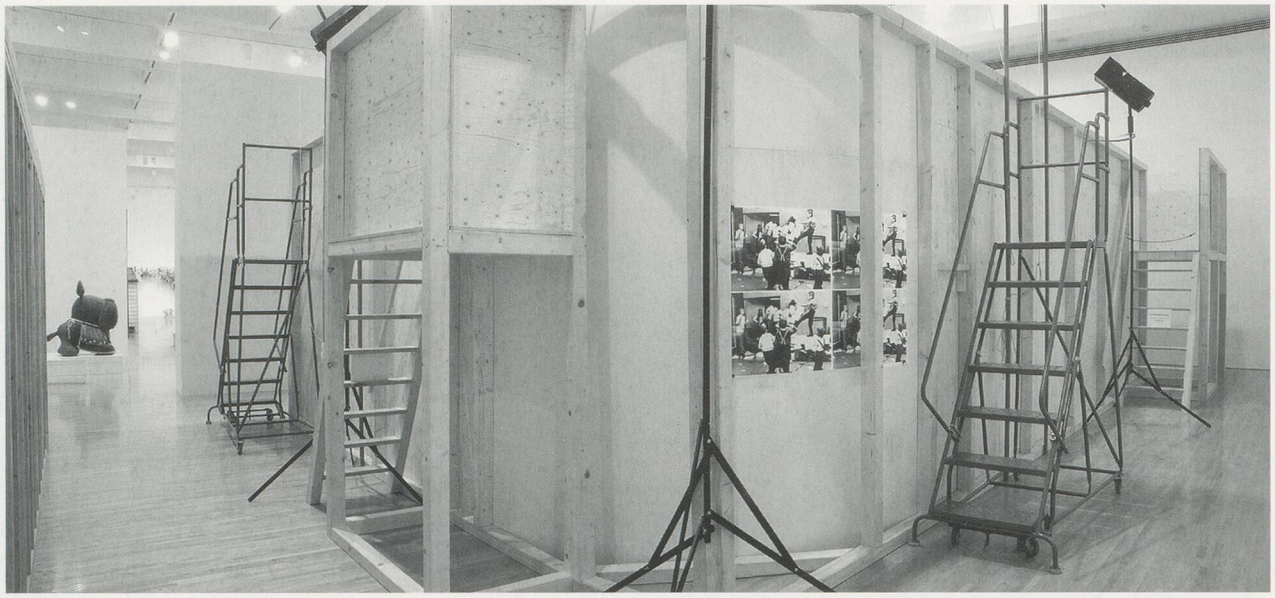
As impatient as I am with attempts by various artists to revive a material-based aesthetic or even a metaphysical one, I have always been struck by von Bonin's works in a way that compels me to engage in a discourse about materials. What does this mean? Of course, any object placed in a space, especially a white space, can elicit such an engagement, especially given the impact that has come as a result of the "teachings" of Minimalism. And there are certain works by von Bonin that, at least superficially, create that kind of impact, especially her more recent plants, hay, straw, and grains. There is an entire universe of material-inspired "peasant" poetry—poetry with an unfamiliar, astringent presence—that feeds a portion of her work.

Just as striking are the works that thrive, not on their presence, but on their sense of complete absence, as was the case in the first exhibition (Untitled, Galerie Christian Nagel, 1990) of hers I ever saw: five minimal black-and-white photographs that nevertheless compelled me to inquire about their back story. They were almost as virtual as letters of the alphabet.

Thinking about these two extremes in von Bonin's work—demonstrative materials and absent nonmaterials—has never been my priority, for it has never seemed relevant to a particular exhibition, nor has von Bonin developed and reinforced this idea in her work enough for it to become an apparent abstract system or schema. The dichotomy strikes me



COSIMA VON BONIN, PLASTIC & RICE, 1991, styrofoam, plastic foil, 67 x 39 3/8" / PLASTIK & REIS, Styropor, Plastikfolie, 170 x 100 cm.



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

only in hindsight, as I find myself thinking as a curator does, attempting to establish connections between works and opening myself to the discovery of new connecting conduits. And it is only then that a sense of coherence, though just barely perceptible, can become extremely important in that it may sneak up and overshadow another more obvious link between decisive poles—the non-materials (texts, ideas) on one end, and the non-processing of materials on the other.

Take, for example, one of my favorite von Bonin works, an edition she made in 1993 for *Texte zur Kunst.* Initially, I found little of note in this work except for the occasional sentence or word. The piece is easy to dismiss; it is a mere cardboard box with the words "Der Buersfru" (The Farmer's Wife) and "Ut Fresenland" (From Friesland) printed on its top and bottom in irregularly spaced letters, and a title that reads "Ut de Reihe: De Angeber" (From the Series: The Braggard) written in capital letters with ink. The box contains a sheet of paper covered with handwriting in felt tip pens of various widths. The text reads "2 Kühe fahren auf dem Anhäna" (2 cows traveling on a trailer). On a strip of sticky tape are the words "Karl ich nehme einen Schauer" (Karl I'm taking a shower). One might attribute the dumbfounding effect of this piece to its laconic style—in perfect keeping with the object, as well as to its pithy North German, inadvertent humor, which is associated with East Friesland, especially by using an extremely funny fantasy dialect that outsiders could take for being Frisian.

One might also say that the work's deliberately meager physical presence strongly reinforces what it is trying to convey through language. But another of the work's strengths is that it reverses the normal logic of production, where an idea is followed by a choice in implementation. In this work the process and material are reversed in a way that invites an empathetic response. When I first saw the work, I couldn't help but be struck by this surprising inversion: a cardboard box, wood-based paper, sentences from elsewhere, a distinctly poetic mood. I was met, once again, with the theme of farmers and rural life, a run-of-the-mill narrative, but told with a laconic streak and a dash of humor. The piece creates the impression that to von Bonin the un-worked mate-

rial—be it innately rich and memorable or forgettable and unimpressive—enjoys a certain precedence.

While I realize this impression may have been reconstructed in retrospect, it tells me that the unworked material precedes the artist's specific, discursive inference. The artist's meaning, thus, may or may not occur, without having any bearing on which items von Bonin chooses to use in her art. Materials that have a number of potential interpretations, meanwhile, nurture a variety of meanings and cast numerous inferences back onto the artist.

This precedence of material could be understood as a pan-aesthetic approach to the world, the work itself becoming a kind of enchanting arrangement where, by touching ordinary things with a wand, the artist may transform them magically into art. This impression does not apply to von Bonin. If it were true, my fundamental understanding of the work would be cast in a far more precarious light. After all, if von Bonin were to be employing a "magic wand" affect, the wand could touch just about anything. On the contrary, it's easy to see that her work is not about ennobling anything otherwise unyielding and far-removed from art. It is about the notion that particular unyielding, weak, or soft materials already possess a particular poetic quality, in a language that does not need to be transformed or processed any further.

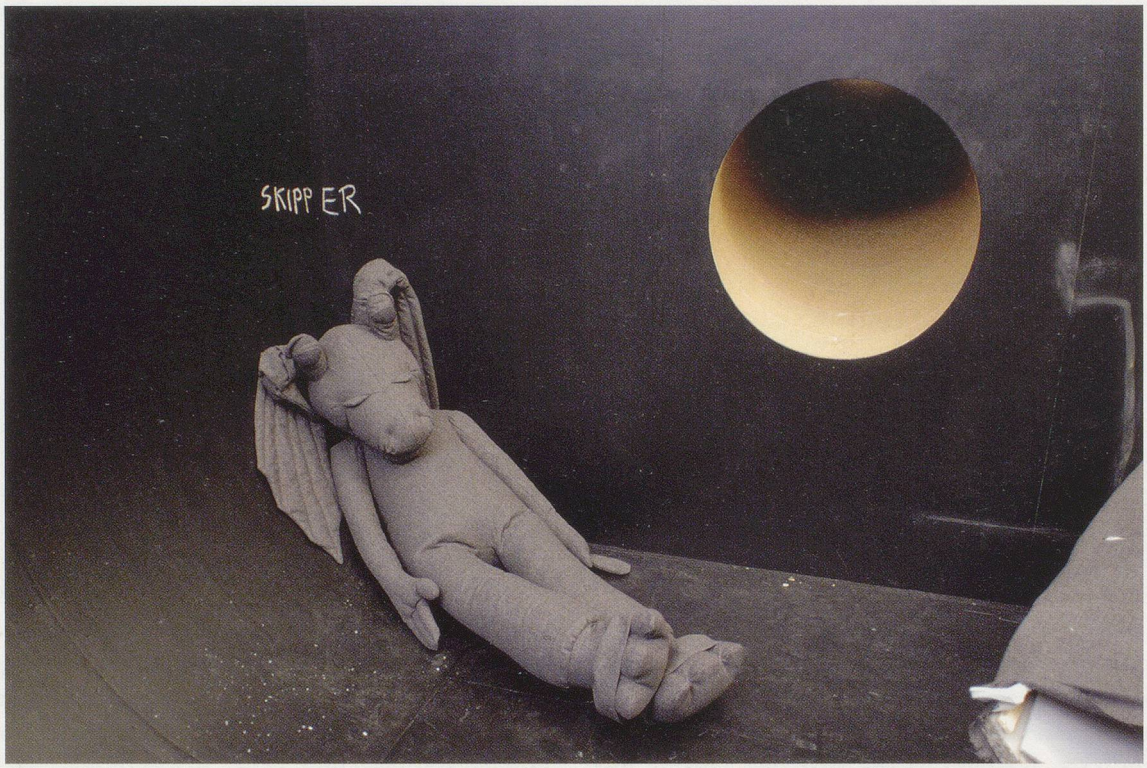
Von Bonin's materials do not reference Minimalism; they do not reveal themselves with such grandeur. Nor is her work about endowing weak materials with the right to speak for themselves. While her materials have their own voice, rather than speak about themselves they articulate von Bonin's brand of comic-laconicism, a terse interconnectedness forming the poetic undertone at the root of all of her work. Or, put another way, the potential contents of her materials—open as they are to interpretation, obvious as they are, and yet far greater than any denotative meaning of the material as a sign or of any conceivable self-reference—gives the work a strangely orchestral color. It's as if von Bonin has a repertoire, a finite number of playable moods, an array of genres. But the works do not avail themselves of expected links between material and content, between a sign and what that sign denotes. Nor do they alienate or dismiss the latter. Von Bonin manages to tie each material to a range of contents that leads back to the expression of some kind of grassroots rural drama. This stems from her desire to express something new, but as if it was ancient or even kitschy.

Some artists try to legitimize their work by beating loudly on their chest and citing politics. Here, the problem of legitimization is solved by gently spelling out or by deconstructing the notion of legitimacy *per se*. It is a quest, and von Bonin can neither get by without this quest nor trust its outcome. But the declaration of her legitimacy—as unresolved as it may seem to be—is still a major task facing her art. Yet von Bonin often falls back on something vaguely familiar in a way that undermines her quest to define a politic. She describes this as her own "cowardliness." She also expresses a desire not to feel responsible for the ultimate position of her work, politically, or poetically (for its function as humor and its laconicism), but prefers instead to leave it to the farce of traditionalism. This "cowardliness" has since become a recognizable aspect of von Bonin's work; it may well be precisely this component that prompts my description of her work as "poetic" in the first place.

2 Poetry

The content, or point of reference, of this poetic stance may be the basis of her art, the source of its underlying comedy and its need for justification. If anything, it is this same point of reference that can be seen in some of the artists that von Bonin has either collaborated with or whose work she has cited or paid allegiance to over the years.

By contrast, her work's innovativeness, its *specificum*, is seen in how one reacts to its inherent comedic laconicism or melancholy. It links material signs and extends their range to meet a plausible or suitable reference. It expands and clears the scope for possible references, which is to say, it adds content. It demonstrates that when laying claim to the distinction of art *per se*, it is not only the saying, speaking, and showing of a work that causes it to be regarded as a laughing matter. When it comes to the



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

specificity of her statement, meaning has a specific agenda. Von Bonin, in this regard, may be saying that the loss of poetic language is not only the loss of a *modus*, but of a *modus* that was chosen with good reason, as a purpose that arises from its objects.

Is there a point in identifying the crisis or the comedic chasm that gapes open when one declares something to be a "work of art," if one doesn't also point out what the good of such a declaration can be? For some of the artists that von Bonin refers to (first generation poetic conceptualists, from Broodthaers to Bas Jan Ader), this crisis-ridden "claim to art" is still very much a given, one that has arisen from an aesthetic tradition. Historically, the crisis, or comedy, of this "claim to art" has always been a crisis of beauty. At the same time, a variety of disconnected losses could all be taken as one and the same. Today, such a view would be nonsense, for anything that can be lost has to be justified and worked out all over again. And—although this is another issue entirely—in the process of making art, what gets lost or discarded can also be a tremendous relief.

Von Bonin draws on a generation that only regards art (and the art business) as a system whose purpose it is to generate beauty on its periphery and by coincidence. This post-avant-garde system justifies its own existence through politics and a rather cynical focus on financial matters, by using, for example, theories of communication to strengthen its polemic. Beauty, in this model, only arises as a vulgarity. It is employed when a meta-artistic formalist wants to display a melancholy sense, a secondary "beauty," an arbitrary external justification. Or as a tool for the meta-handwriting used for the elimination of individuality and subjectivity. But even this

"handwriting" is rooted in notions of artistic individuality and originality that originated in the old avant-garde for use by artists seeking to reinstate those values. This was a recurrent theme in the 1980s: X after the end of X, impossible X, despite-everything X, failed but beautiful because of that X... In von Bonin's work there is always a subplot about solving the paradoxical task, as if riding a bicycle without using one's hands. Freewheeling ("Look Ma, no hands!"), and in a transfigured high modernist sense, leaving behind a definite trace of one's handwriting.

Coming upon this situation, one has to ask two things. Firstly, was the art, legitimized on the basis of external justifications—without beauty, that is—not also in crisis? Was what it consisted of, exactly what was at risk—what could no longer be said, but was still worth saying? Secondly, does this discovery of a melancholy, secondary beauty—a humor in the continuing claims to art and to being an artist—have anything to offer beyond a purely reactionary reconstruction and defensive maneuver of withdrawal? My contention is that von Bonin's work is distinguished by its double determination to take on both of these challenges at once, without recourse to a cheap certainty that would, in a dialectic manner, ensure that the two strands arrive at a happy, but merely sufficient convergence.

A crucial element in von Bonin's research into these matters lies in the fact that when she first began producing art for public consumption, both of these positions were already well established in Cologne (where she still lives and works), where an institutional (galleries, magazines) and a sub-institutional (bars, parties) framework was firmly in place that thrived on a certain open-endedness. However, this did not affect the "division of labor," described above, which remained relatively intact until well into the second half of the nineties. The result was that approaches like von Bonin's were still the exception. So what was the connection between these two strands in Cologne in the early 1990s? It can also be seen to have existed in parallel cultures like the underground music scene where forgotten role models from the sixties, seventies, and eighties were constantly being revived. Such rediscoveries could then

COSIMA VON BONIN, MARATHON #1, 2007, clothesline fixtures of powder coated steel, clothesline, stuffed animals, clothespins, dimensions variable / Wäscheleinen-Halterung aus pulverbeschichtetem Stahl, Wäscheleine, Stofftiere, Wäscheklammern, Masse variabel.

COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view / Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

be redirected towards one's own fascinations and interests, in turn leading to other questions. For von Bonin, issues of this kind, such as the connection between career and recognition, were being raised as early as 1990. At her first solo exhibition entitled "Installation Münzstrasse Hamburg,"[1] which included the work of her collaborator Josef Strau, the artists wrote the names and dates of birth of classic exponents of the Conceptual Art movement and of other admired artists, plus the dates of their first solo exhibitions, on balloons. This installation exposes the delicate problem of having one's voice heard before any official bets have been made. Nevertheless, the materialist-critical gesture, underpinned by the living exclamation mark in the gallery in the shape of the artist, didn't detract from the other gesture, which was about paying one's allegiance to art history.

On the one hand, this was in keeping with a particular mood that regarded any persistent, aggressive critique as not only antiquated but also embarrassing, for ultimately critique was itself only another secondary gesture. On a much more serious level, this show marked a highly significant change of direction in the Cologne scene. Repetitious, disrespectful reexaminations of epochs are only of benefit to those who attach importance to the works, continuities, and lineage itself. Critical wit (like all the ironic pop music of the 1990s) is only bearable if accompanied by a serious, single-minded approach. Take, for example, von Bonin's use of a card with a photograph of herself fishing together with a picture of an exclusive men's club in England and one of André Cadere portrayed as a fish that had caught itself as an announcement for a show.

The second step in the reexamination and thematization of the fan and homage problem was the near-didacticism in referencing marginalized—and in some cases not so major—female artists. Admittedly, the sequence Yoko Ono/Mary Bauermeister/Wibke von Bonin was so heterogeneous that there began to be far too many reasons for a "rediscovery" or even just for a celebrating gesture of homage. Only Mary Bauermeister fulfilled the classic criteria for an absence worthy of rediscovery, and one that feminist critics could have described as political. In the case of Yoko Ono's absence, the reasons were much more sexist, but also motivated by serious misjudgment resulting from the extreme nature of her own life story (a series of decisions made by an artist fully in control of her own fate until she met John Lennon)—which in itself is in need of a feminist revision. But Yoko Ono needs to be reconsidered differently than Mary Bauermeister, who was a hugely influential woman in the 1960s avant-garde in New York and Cologne, and who was, in effect, written out of history.

Wibke von Bonin is a television journalist who, it would seem, is distantly related to the artist. She is possibly best known, as an art expert, for her popular TV program *1000 Meisterwerke* (1980–1994). Despite some similarities between the journalist and the two artists, her inclusion here infinitely opens up the field denoted by the first two names, merely by virtue of her name. It is so close to the artist's own, that it suggests a connection between her own signature and historic figures in a way that invokes the single-minded seriousness we touched on here a few moments ago.

If the humorous poetic mode of speech is a given, it then becomes crucially important that a form be found that will guarantee a level of seriousness without undermining or qualifying this humor. Suddenly, von Bonin inserts her own name, with all its deadly serious, evocative, and aggressive connotations. Luckily, Wibke von Bonin is only a semi-prominent art journalist. Perhaps it is a joke that the von Bonin name appears here. And yet it can be seen as the full presumption of calling oneself an artist and putting one's name next to other names, and it is written in clear view on the wall in a trade-fair stand belonging to the Galerie Nagel. Even if we do not know for sure how she meant it to be read, it is perfectly possible to change the "how" that shows how it is meant to be read.

Any such changes would not be coincidental changes. It is not a question of finding the right tone. There are always two possibilities: to be able to be serious and to be able to be comic. But things don't stop being funny and ridiculous when you tell them to. Even as the two modes impinge on each other, it does not mean that they have become one. We know that there is a seriousness without which it would not be worth laughing (and vice versa). But we only have a vague sense of how and towards whom (or what) this serious mode is being directed. Nor do we know whether that direction is one of many possible directions or the only possible one, or the only possible one in the system of this artist. We'll find that out during the course of the next ten years. So I'll hand the microphone over to our live reporter.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Cosima von Bonin and Josef Strau, "Installation Münzstrasse Hamburg," 1990, exhibition space Münzstrasse 10, Hamburg.

Revised excerpt of a previously published text by Diedrich Diederichsen, "The Flowers of Something that Is Also Not Evil" in the exhibition catalogue *The Cousins*, Kunstverein Braunschweig, 2000.